

AMÉRICA SIN NOMBRE

El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito

Coordinado por
Natalia Álvarez Méndez y
Cecilia Eudave



América sin Nombre

N.º 26 (2022)

ISSN: 1989-9831

Universidad de Alicante

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 26 (2022)

Directora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Editora académica: Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

Secretaría técnica: Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)

Coordinadora de miscelánea: Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)

Editor de reseñas: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

La revista *América sin Nombre* fue fundada en 1999 por José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Consejo de redacción

Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Claudia Comes Peña (Universitat Oberta de Catalunya)
Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)
Judith Farré Vidal (CSIC)
José M^a Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universitat de València)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
José Antonio Mazzotti (Tufts University)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)

Comité científico

Yannelys Aparicio (Universidad Internacional de la Rioja)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Jorge Fornet (Casa de las Américas de Cuba)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Aurelio González (El Colegio de México)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejada (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)
Sara Poot-Herrera (Universidad de California, Santa Bárbara)
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)
Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche-Milán)
Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© 2022. A los autores y autoras

Financiada por el Vicerrectorado de Investigación y la Facultad de Filosofía y Letras

ISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN

Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Ilustración de cubierta: «Sonrisa Nocturna».
Por Max Thomsen. Instagram: @maxktho

Contacto

Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti
Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III /
Apdo. 99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3788

América sin Nombre/ Universidad de Alicante/
Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3413

americasinnombre@gmail.com
<https://americasinnombre.ua.es/index>

América sin Nombre

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999 y con ISSN 1989-9831, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España) y forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti de la misma universidad.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de trabajos de investigación originales e inéditos sobre literatura latinoamericana, con periodicidad semestral (enero, julio). La revista contiene varias secciones: monográfica, miscelánea y reseñas. Desde la vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, los monográficos versan sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, así como en el desarrollo y las especificidades de las literaturas del continente americano.

La revista se publica en formato on line, a través de la plataforma Open Journal Systems (OJS), donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito. Además OJS permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial. *América sin Nombre* desarrolla asimismo la colección de libros Cuadernos de América sin Nombre, anexa a la revista.

Desde 2019 hasta la actualidad la revista tiene el Sello de Calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT). Además, se encuentra presente en los siguientes sitios web:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, y MIAR.

América sin Nombre

The magazine *América sin Nombre*, ISSN 1989-9831, founded in December 1999 is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante (Spain) and is part of the academic activity of the Center for Ibero-American Literary Studies Mario Benedetti.

The objective of *América sin Nombre* is the publication of original and unpublished research work on Latin American literature, with annual semi-annual (january-july). The magazine contains several sections: monographic articles, miscellaneous and reviews. From the universalist vocation of *América sin Nombre*, directed mainly to a public specialized in historical-literary and cultural studies, the monographs deal with the literature of the different Latin American countries, about authors and diverse themes that deepen the cultural exchange between Europe and America, as well as the development and specificities of the literatures of the American continent.

The magazine is published in online format, through the Open Journal Systems (OJS) platform, where the entire collection is hosted in pdf format and with free, full and free access. It also OJS allows an efficient and unified management of the editorial process. *América sin Nombre* also develops the book collection Cuadernos de América sin Nombre, attached to the magazine.

From 2019 to the present, the magazine has the Quality Seal of the Spanish Foundation for Science and Technology (FECYT). In addition, it is present on the following websites:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, and MIAR.

Índice / Summary

Monográfico / Monographic

El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito /
The monster in the current aesthetics of the unusual

Coordinación / Coordination: Natalia Álvarez Méndez y Cecilia Eudave

Natalia Álvarez Méndez y Cecilia Eudave

Presentación: El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito 9

Presentation: The Monster in the Contemporary Unusual Narratives

Jesús Fernando Diamantino

**Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en
la narrativa chilena** 15

Representations of the monstrous and the fantastic horror in the chilean narrative

Álvaro Arango Vallejo

**Vampirismo y sexualidades marginalizadas en dos relatos
de Gabriela Rábago Palafox** 32

Vampirism and marginalized sexualities in two stories by Gabriela Rábago Palafox

Salvador Luis Raggio

**Perturbación y feminicidio: el terror de lo masculino-monstruoso
en «Rara avis» de Rocío Silva Santisteban.** 51

*Disturbance and femicide: the terror of the masculine-monstrous in
«Rara avis» by Rocío Silva Santisteban*

Juan Tomás Martínez Gutiérrez	
El monstruo y la lógica del mundo: acerca de la unidad y la multiplicidad en <i>Un único desierto</i> de Enrique Prochazka	66
<i>The monster and the world's logic: about the unity and the multiplicity in <i>Un único desierto</i> of Enrique Prochazka</i>	
Claudio Alfonso Paolini Vincenti	
Recuerdos de futuras <i>Promesas naturales</i>, o cómo vivir bajo los condicionamientos de una resiliencia deshumanizante	80
<i>Memories of future <i>Promesas naturales</i>, or how to live under the conditions of a dehumanizing resilience</i>	
Ana Fernández del Valle	
Exhibir los objetos del daño, festejar lo inhóspito del ser. Articulaciones de lo monstruoso en María Negroni	96
<i>Exhibiting the objects of harm, celebrating the inhospitable of being. Articulations of the monstrous in María Negroni</i>	
Rosa María Díez Cobo	
Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez.	111
<i>Liminal spaces: monstrous metamorphoses of the house in Daína Chaviano and Mariana Enríquez's texts</i>	
Anna Boccuti	
«Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe. .	129
<i>«Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstrosity and gender in the short stories of Mónica Ojeda and Solange Rodríguez Pappe</i>	

Reseñas / Reviews

- Norma Angélica Cuevas Velasco
Ángel ESTEBAN (ed.). *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*. Bruselas: Peter Lang, 2021. 153
- Ignacio Ballester Pardo
Alfonso GARCÍA MORALES y Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ (eds.).
México 1915-1920: una literatura en la encrucijada. Sevilla:
Editorial Renacimiento, 2020. 158
- Esther Soro
Erika MARTÍNEZ (ed.). *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid-Frankfurt am Main:
Iberoamericana-Vervuert, 2020 163
- Sonia Rico Alonso
Selena MILLARES (ed.). *La vanguardia y su huella*. Madrid-
Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020 167
- Bojana Kovačević Petrović
Concepción REVERTE BERNAL. *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea*. Pamplona: EUNSA, 2020 173

Monográfico

Monographic

*El monstruo en las estéticas actuales
de lo insólito*

Coordinación:

Natalia Álvarez Méndez y Cecilia Eudave

Citación bibliográfica: ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia y EUDAVE, Cecilia. «Presentación: El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 9-14. <https://americasinnombre.ua.es/article/view/21472>

Presentación El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito

Presentation The Monster in the Contemporary Unusual Narratives

NATALIA ÁLVAREZ MÉNDEZ

Universidad de León, España. Grupo GEIG

natalia.alvarez@unileon.es

 <https://orcid.org/0000-0002-3694-6979>

CECILIA EUDAVE

Universidad de Guadalajara, México. Grupo GEIG

irma.eudave@academicos.udg.mx

 <https://orcid.org/0000-0003-10784606>

Resumen

Este número de *América sin nombre* pretende explorar algunos de los elementos que se convierten en resortes fundamentales y en líneas de fuerza de las figuraciones del monstruo imposible en diversas modalidades de la narrativa no mimética latinoamericana de las últimas décadas (1980-2021). Para ello, consideramos fructífero combinar perspectivas panorámicas e históricas y comparatistas con análisis individuales de obras de escritores y de escritoras de diversas generaciones que, en los últimos cuarenta años, enfocan al monstruo desde las estéticas ajenas al realismo. En concreto, centramos la atención en la significación de variados resortes temáticos, estructurales, cognoscitivos o representativos que recorren la monstruosidad en la narrativa de Chile, México, Perú, Argentina, Cuba y Ecuador. Las calas desarrolladas en las contribuciones del monográfico nos permiten constatar la capacidad



subversiva e ideológica del monstruo insólito en la narrativa latinoamericana reciente y la lectura crítica de la realidad que este pone de relieve.

Palabras clave: presentación; monstruo insólito; narrativa latinoamericana actual.

Abstract

This issue of *América sin nombre* plans to explore some of the components turned into essential resources and lines of strength in the construction of the impossible monster in several modalities of non-mimetic Latin American narratives in the last decades (1980-2021). To that end, we consider that it is fruitful to combine panoramic, historic and comparative perspectives with individual analysis of the work of writers from diverse generations that, in the last forty years, have approached the figure of the monster from literary aesthetics which are external to realism. Specifically, we centre our attention on the meaning of various thematic, structural, cognitive and/or representative elements which go through monstrosity in the narrative of Chile, Mexico, Peru, Argentina, Cuba, and Ecuador. The studies developed in the present monograph allow to confirm the subversive and ideological capacity of the unusual monster in the recent Latin American narrative and the critical reading this monster emphasises.

Keywords: Introduction; Unusual Monster; Contemporary Latin American Narrative.

Financiación: Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PGC2018-093648-B-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ FEDER «Una manera de hacer Europa» - *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)*, I.P. Dra. Natalia Álvarez Méndez.

Afortunadamente, los acercamientos a la monstruosidad en la narrativa en español de lo fantástico y sus fronteras no miméticas se están incrementando en los últimos años. La celebración de diversos eventos científicos internacionales nos ha permitido confirmar la necesidad de profundizar en los estudios dedicados al mencionado corpus. Desde nuestro grupo de investigación reconocido, Grupo de Estudios literarios y comparados de lo Insólito y perspectivas de Género (GEIG) de la Universidad de León (España), en el marco del proyecto de investigación *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)*, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, estamos dedicando afanes en esa línea desde el año 2019.

En otras investigaciones que están en proceso de publicación, tanto en números especiales en revistas científicas como en libros monográficos de estudios colectivos, intentamos acotar una teoría general de conjunto sobre las distintas fórmulas de expresión del monstruo insólito en la narrativa en español para alcanzar avances en el conocimiento de esta materia y abrir novedosas vertientes de análisis. En este caso, teniendo en cuenta que el campo de estudio es muy amplio, el presente monográfico procura sumarse a las citadas investigaciones con el objetivo particular de explorar

algunos de los elementos que se convierten en resortes fundamentales y en líneas de fuerza de las figuraciones del monstruo imposible en diversas modalidades de la narrativa no mimética latinoamericana de las últimas décadas (1980-2021), tanto en lo fantástico como en la ciencia ficción prospectiva, lo mítico, lo inusual, el terror, y el horror sobrenatural. En todo momento, defendemos la necesidad de estudiar el monstruo desde su especificidad insólita, pues sobresale como una anomalía que no solo produce miedo o inquietud, sino que, además, metaforiza los temores del ser humano y problematiza los códigos hermenéuticos y cognitivos por este establecidos.

En este número de *América sin nombre*, consideramos fructífero combinar perspectivas panorámicas e históricas y comparatistas con análisis individuales de obras de escritores y de escritoras de diversas generaciones que, en los últimos cuarenta años, enfocan al monstruo desde las categorías genéricas ajenas al realismo. En concreto, centramos la atención en la significación de variados resortes temáticos, estructurales, cognoscitivos o representativos que recorren la monstruosidad en la narrativa de Chile, México, Perú, Argentina, Cuba y Ecuador, países abordados en este orden en los diversos artículos que se han integrado en el dossier en función del criterio cronológico del año de publicación de las obras analizadas.

Las calas desarrolladas en las próximas páginas nos permiten comprobar la capacidad subversiva y crítica de la monstruosidad insólita en la narrativa latinoamericana reciente. Ejes transversales —como el poshumanismo, la biopolítica o los estudios de género, entre otros— que atraviesan algunas de las aportaciones, contribuyen a realzar dicha proyección ideológica que, por otra parte, siempre ha estado muy ligada a algunas vertientes de la literatura no mimética. Se demuestra que nos situamos ante una narrativa a la que no le interesa la naturalización o la domesticación del monstruo, un fenómeno que se ha extendido por gran parte de los imaginarios culturales de los últimos tiempos. Por el contrario, apuesta por la reinterpretación de monstruos clásicos, por nuevas vías de representación que se adaptan a los paradigmas artísticos y filosóficos de nuestro tiempo, con monstruos reformulados y posmodernos que nos ofrecen una lectura crítica de la realidad. En ese contexto, sobresale, asimismo, la coexistencia de elementos primitivos y modernos que se entrelazan en el retrato de la monstruosidad innombrable. De tal modo, se tiene presente la dicotomía entre los monstruos globales —aquellos que remiten a los miedos universales y que están intrínsecamente relacionados con el imaginario codificado tanto por la literatura como por el cine— y los monstruos locales vinculados a la cultura específica de cada país.

El umbral de este volumen de artículos en torno a nuestro sujeto de estudio es «Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en la narrativa chilena», que nos ofrece un interesante recorrido temático e histórico producto de las investigaciones de Jesús Fernando Diamantino. Esta panorámica, si bien se enuncia desde fechas anteriores a las que se proponen en este dossier, nos ofrece una lectura que se va decantando hasta lo más actual. Con ello se evidencia una genealogía del

monstruo en Chile, cómo se fortalecen y renuevan sus manifestaciones estéticas, se resignifican las transgresiones de lo sobrenatural, y se contextualizan con las problemáticas sociales y políticas chilenas.

Siguiendo con esta perspectiva de cómo se decantan las figuras monstruosas, el siguiente artículo «Vampirismo y sexualidades marginalizadas en dos relatos de Gabriela Rábago Palafox», del investigador Álvaro Arango Vallejo, nos ofrece un estudio cuyo fin es explorar las representaciones vampíricas en el contexto de la violencia de género y la homosexualidad, temas en su momento estigmatizados, y que fueron tratados con eficacia desde los géneros no miméticos para establecer un diálogo con las sociedades patriarcales y el discurso hegemónico de la época. A su vez, encontramos en esta lectura analítica un rescate de la obra transgresora y singular de Rábago Palafox, que tuvo poca atención de la crítica en su momento, pero que sí logró sintetizar un momento crucial de las problemáticas sociales de los años ochenta y noventa en México.

Sobre la línea de alzar la voz desde la literatura insólita y discutir acerca de las patologías sociales de finales del siglo XX y principios del XXI, Salvador Luis Raggio, en su estudio «Perturbación y feminicidio: El terror de lo masculino-monstruo en “Rara Avis” de Rocío Silva Santisteban», aborda también la violencia de género. Lo hará desde la perspectiva de una estética posmoderna que hibrida la monstruosidad y rompe parcialmente con los modelos del monstruo tradicional. Toma como punto de partida el cuento de la escritora peruana Santisteban que, con su prosa extraña, logra crear un contrapunto muy revelador entre las conductas de lo masculino *monstrificado* con las posturas feministas que luchan contra la violencia sistémica que las circunda.

Por su parte, Juan Tomás Martínez Gutiérrez basará su acercamiento en dos nociones: la figura del monstruo y la categoría monstruosa, que si bien nos parecen semejantes no lo son, pero de una u otra forma se relacionan como binomio fundador de muchos relatos de corte fantástico dependiendo del contexto donde se inscriban. En su artículo, «El monstruo y la lógica del mundo: acerca de la unidad y la multiplicidad en *Un único desierto* de Enrique Prochazka», se plantea el carácter deformante del monstruo y/o las conductas monstruosas en relación a la identidad y lo racional.

En «Recuerdos de futuras *Promesas naturales*, o cómo vivir bajo condicionamientos de una resiliencia deshumanizante», del investigador Claudio Alfonso Paolini Vincenti, se propone que la obra estudiada, del argentino Oliverio Coelho, es una alegoría —no del todo explícita— de las dictaduras y sus consecuencias en el sur de América Latina. Alegoría que expone los mecanismos y procesos de represión y/o control de los estados totalitarios —recurrentes en la novela distópica—, y que producen cierto tipo de caracterización monstruosa entre los individuos que los padecen.

Ana Fernández del Valle, por su parte, nos aproxima al monstruo y su accionar en «Exhibir los objetos del daño, festejar lo inhóspito del ser. Articulaciones de lo

monstruoso en María Negroni». Propositiva lectura en contrapunto del poemario *La boca del infierno* (2009), de la poeta argentina, con el libro *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez (1962), para representar la extrañeza y lo perturbador que resulta el monstruo invisible y subversivo desde la enunciación femenina.

Los trabajos e inquietudes textuales de Rosa María Díez Cobo giran en torno a lo espacial en los textos de narradoras contemporáneas, particularmente el motivo de la casa encantada, en la literatura en lengua castellana. No solamente le interesa evidenciar su carácter espacial a nivel simbólico, mítico o alegórico, sino como un personaje más de las tramas insólitas en las que se inscribe. En esta ocasión, sus reflexiones se centran en: «Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez», donde destacan los espacios heterotópicos, sus normas, sus rituales y cómo impactan en los protagonistas de los textos seleccionados más allá de lo diegético. Ello posibilita un diálogo con los contextos sociales convulsos que habitan.

Finalmente, cerramos este monográfico con el artículo de Anna Boccuti, «“Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro”. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe». Su investigación se centra en el folclor amerindio, convocando a los monstruos propios de la región ecuatoriana o sus alrededores, desde una enunciación distinta a la patriarcal que monopoliza el signo y establece una lectura unidireccional. La propuesta de lectura de Boccuti evidencia la intencionalidad de las escritoras de cuestionar y reescribir los arquetipos de monstruo que han acompañado los imaginarios colectivos de la región andina.

En suma, las contribuciones encuadradas en este estudio nos aproximan a conclusiones importantes. El monográfico verifica que el monstruo traspasa culturas y tiempos, persistiendo en los imaginarios artísticos sin dejar de ahondar en inquietudes epistemológicas, metafísicas y filosóficas, pero también sociales, políticas, económicas y culturales. El monstruo innombrable enfrenta la ideología dominante, encarna la transgresión y el desorden desde lo intersticial, la hibridez y lo marginal, desde aquello que no resulta admisible porque se opone a la norma. Como artefacto cultural, nos compromete éticamente, pone de relieve las contradicciones del ser humano y desafía nuestra organización del conocimiento y de los patrones con los que hemos estructurado las sociedades. La mirada que nos proporciona sobre la alteridad nos interpela y dice mucho del marco geográfico y cultural en la que el monstruo insólito es representado. Proporciona, así, un cauce de expresión a la conciencia social y a las problemáticas de las que da testimonio la monstruosidad susceptible de ser analizada desde la biopolítica y el poshumanismo. Tampoco quedan fuera de esa órbita de la alteridad las cuestiones de género, potenciadas en esta narrativa por determinadas singularidades que parecen formar parte de la configuración inevitable de una tradición femenina en el marco de la literatura de lo irreal.

En conjunto, este número de *América sin nombre* pretende poner de manifiesto el alcance de las figuraciones y los sentidos del monstruo insólito, con ramificaciones semióticas en constante transformación, pero siempre atravesadas por ejes

estéticos, cognitivos, filosóficos y biopolíticos que enjuician y cuestionan la realidad, lo cotidiano, la identidad y los juegos de poder establecidos por el *statu quo*, permitiendo retratar el horror y el trauma desde dispositivos contrahegemónicos y contraculturales. Comprender el significado del monstruo imposible, a su vez, es sinónimo de ampliar nuestra comprensión de la narrativa no mimética actual y de su evolución marcada por un merecido auge tanto en el ámbito editorial como en el crítico y en el académico.

Citación bibliográfica: DIAMANTINO, Jesús Fernando. «Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en la narrativa chilena». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 15-31. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.01>

Representaciones de lo monstruoso y el horror fantástico en la narrativa chilena

Representations of the monstrous and the fantastic horror in the chilean narrative

JESÚS FERNANDO DIAMANTINO
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

jesus.diamantino@uai.cl

 <https://orcid.org/0000-0001-5666-3792>

Fecha de recepción: 07/02/2021

Fecha de aceptación: 31/03/2021

Resumen

En el siguiente trabajo se examinan las representaciones de lo monstruoso en la narrativa fantástica chilena, particularmente en el formato cuento. Para ello se propone un análisis temático e histórico de esta vertiente desde el romanticismo político hasta la literatura reciente, siempre desde una mirada general pero enmarcada en una matriz de sentido fundada en el terror como manifestación estética. El estudio se fundamenta a través del análisis de las transgresiones del terror sobrenatural y las implicancias políticas y sociales que inciden en el sistema de representación chileno. Lo anterior con el propósito de reactualizar el canon nacional más allá del dominio mimético.

Palabras clave: narrativa fantástica; monstruoso; transgresiones; terror literario.

Abstract

The following work examines the representations of the monstrous in Chilean fantastic narrative, particularly in the short story format. For this purpose, a thematic and historical analysis of this aspect is proposed from political romanticism to recent literature, always from a general perspective but framed in a matrix of meaning based on terror as an aesthetic manifestation. The study is based on the analysis of the transgressions of supernatural terror and the political and social implications that affect the Chilean system

© 2022 Jesús Fernando Diamantino



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

of representation. The foregoing with the purpose of updating the national canon beyond the mimetic domain.

Keywords: fantastic narrative; monstrous; transgressions; literary terror.

Financiación: Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PGC2018-093648-B-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ FEDER «Una manera de hacer Europa» - *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)*.

Preludio sobre lo fantástico y el terror como categoría estética

Uno de los principales problemas al abordar lo fantástico como género o categoría estética, es delimitar sus propiedades internas y sus alcances en el universo extratextual. La amplitud temática y la variabilidad de la representación fantástica, junto con las diversas propuestas de la crítica, imposibilitan la simplificación teórica. No obstante, sí podemos determinar ciertas características que legitiman, hasta cierto punto, una sistematización de lo que podríamos denominar género 'fantástico'. Entre estas, se encuentra la escenificación de un escenario real y atingente con la experiencia del receptor (Ferrerías 21); dicho plano de identificación servirá para desmontar las creencias empíricas y cognoscitivas del lector. Sumado a esto, lo fantástico supone una oposición entre dos planos significantes disímiles: uno amparado por la razón y el otro por una lógica incomprensible. Esta confrontación se produce a partir de la irrupción de lo sobrenatural como un desajuste en el marco de representatividad, así como apunta Rosalba Campra:

En la literatura el extrañamiento [...] es irreductible, en cuanto no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad ni deriva de una incapacidad contingente del narrador. El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de causalidad [...] la transgresión de fronteras en el nivel semántico caracterizó lo fantástico clásico. La mayoría de los textos que adjudicamos a este género en el siglo pasado y en la primera mitad del siglo xx, deben su inclusión a la presencia de vampiros, fantasmas, dobles y seres diabólicos, casi todos dotados de las más interesantes perversiones. Hoy, por lo general, esa variedad de lo fantástico se expresa casi exclusivamente en las formas –más o menos innovadoras, más o menos adocenadas– del cine y la historieta (133,135).

La afirmación de Campra nos permite reflexionar sobre la atingencia del terror (miedo o pavor) como esencia de la ruptura sobrenatural en la retórica fantástica, o más precisamente, nos lleva a preguntarnos si el terror es o no una condición *sine qua non* de lo fantástico. Si nos abanderamos por la primera opción, deberíamos aceptar el campo limitante propuesto por Todorov, el cual restringe el desarrollo de la literatura fantástica hasta el siglo XIX, pues el auge del psicoanálisis reemplazaría el potencial simbólico del género. La segunda alternativa, por la cual optamos en la

presente investigación, nos hace suponer que el miedo o el terror, desde un punto de vista estético, es transversal a todos los planos de representación ficcional, pero reconocemos que lo fantástico es el campo de acción más común y propicio para dichos recursos.

Para muchos críticos, el terror se define a partir de su efecto receptivo, siendo el miedo una experiencia natural y hasta objetivable en algunos casos. La forma terrorífica es en sí misma un recipiente de contenido: un discurso que ofrece la experiencia estética de la revelación, aquella que es capaz de extenderse hasta el plano extratextual. De esta manera, según Miguel Carrera, «el terror nos pone ante un más allá, pero no de la existencia o el universo, sino del dique que nos separa de lo desagradable de este mundo y nosotros mismos: una parcela oscura y amenazante, contraria a la razón, la moral y el buen gusto, que sepultamos bajo tabúes y hacemos como si no existiera» (78).

Desde nuestro punto de vista, el terror se caracteriza por la presencia de una amenaza que viola la arquitectura racional y desdibuja la identidad del sujeto, vulnerando a los personajes y estableciendo un punto de conexión con la realidad del lector. Y es por ello que de forma más o menos frecuente, el terror se adhiere a lo fantástico como un parásito que potencia la fractura con el mundo real. Entonces, la gran diferencia entre el terror y lo fantástico, radica en que el primero se define como un componente discursivo y el segundo, como una vertiente genérica. Ciertos rasgos de lo fantástico admiten la permeabilidad de lo terrorífico. Por ejemplo, la escenificación de un mundo coherente con la realidad extratextual, la cual está sujeta a diversas modelaciones contextuales (sociales, científicas, políticas, etc.). En este sentido, el objetivo de lo fantástico, según David Roas, es «desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas [...] cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitido» (35).

Dicho lo anterior, es fundamental precisar dos categorías esenciales para el abordaje de lo terror en el ámbito artístico¹, las cuales no se relacionan necesariamente con el pavor como efecto receptivo, sino con la construcción conceptual de lo terrorífico². La primera es el *terror sustancial o realista*, el cual engloba a aquellas fic-

1. Para un mayor ahondamiento de estas propuestas teóricas, revisar Diamantino, Jesús. «Fronteras de la alteridad. Lo fantástico y sus límites». Ed. Carolina Heiremans, Jesús Diamantino y Verónica Barros. *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015. 15-25; y Diamantino, Jesús. «Transgresiones de la realidad: aproximaciones al cuento de terror chileno moderno (1950-1960)». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32, (2019): 17-28.

2. El teórico español, David Roas, en su indispensable libro *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* propone también dos categorías para explicar la relación entre el miedo y lo fantástico: el miedo físico o emocional y el miedo metafísico. El primero se relaciona directamente con el temor a la muerte y lo físicamente pavoroso, el cual tiene como principal función atemorizar a los receptores a través de dispositivos naturales: asesinos, ataques de

ciones en donde la amenaza se configura en un escenario completamente mimético, reconocible para los receptores según los parámetros de la lógica. En estas obras lo amenazante se manifiesta como una extensión hiperbólica del dominio de la naturaleza, el sentimiento de inseguridad ante la tecnología y la pérdida de la cordura. Por ejemplo: el acecho de asesinos seriales, las ficciones apocalípticas que involucran desastres biológicos o el descontrol de situaciones cotidianas («The tell-tale heart», de Edgar Allan Poe; «The end of the world as we know it», de Dale Bailey o *Cujo*, de Stephen King). Y la segunda, es el *terror sobrenatural*, unidad que engloba a todas aquellas obras en donde el eje articulador es una amenaza extraña que carece de explicación racional, desestabilizando así de forma más evidente el universo lógico, siempre de manera destructiva y angustiosa para los personajes (*Drácula*, de Bram Stoker o *The colour out os space*, de H. P. Lovecraft). Desde esta línea, el escritor Thomas Ligotti sentencia que la ficción de lo extraño (en otras palabras, el terror fantástico) involucra «una sensación de lo que podría ser denominado irrealidad macabra: macabra por la presencia de algo amenazador y horrible, e irreal, por la imposibilidad de definir lógicamente aquella amenaza» (26).

Ahora bien, el terror —independientemente de la clasificación recién propuesta— se despliega a través de tres subcategorías (las cuales se pueden presentar de forma híbrida o dar lugar a otras ramificaciones) que operan según la forma en que se manifiesta la amenaza³: en primer lugar, podemos mencionar *la transgresión*

animales o artilugios pseudofantásticos; mientras que el segundo, se relaciona con aquellos elementos que propician la ambigüedad del mundo representado, poniendo en jaque las convicciones del lector respecto a lo real (95-96). Si bien las definiciones expuestas en este trabajo se asemejan, superficialmente, a los planteamientos de Roas, la diferencia radica en que nuestra clasificación responde a la construcción conceptual del terror, vale decir, a la exposición de elementos visibles en la narración que nos permiten entender el discurso terrorífico como un objeto estético autónomo, más allá de su cercanía con lo fantástico. En este sentido, nuestra atención no está puesta en el miedo como componente esencial de estas obras, sino en las diversas maneras en que la amenaza intratextual se manifiesta (distinguiéndose de otras consabidas vertientes genéricas). De ahí la opción de abordar las diversas transgresiones que se materializan en la ficción (las que se abordarán más adelante) en lugar del efectismo del miedo en función de lo fantástico.

3. Dichas transgresiones no se articulan necesariamente de forma autónoma, estas pueden manifestarse intercaladas unas con otras, sin embargo, una de ellas siempre tiende a predominar. Esta propuesta de análisis nos permite examinar la arquitectura conceptual de la obra y su composición figurativa y, al mismo tiempo, diferenciarla de otras formas ficcionales. Tarea un tanto polémica, ya que necesariamente implica desatender el punto central abordado hasta ahora por la crítica: el efecto emocional. Desde el crucial ensayo de Tzvetan Todorov *Introduction a la litterature fantastique* (1970) hasta estudios relativamente recientes como *Danse macabre* (1981), de Stephen King o *The philosophy of horror or paradoxes of the heart* (1990), de Noël Carroll, el miedo u horror (o también la incertidumbre, vacilación o desconcierto) ante la amenaza irruptora, es lo que definiría esencialmente al terror, desestimando, a nuestro parecer, la compleja naturaleza de este discurso.

cronotópica, la cual expone la alteración del tiempo y el espacio desde diversos modos fantásticos: fracturas dimensionales, fantasmagorías, alteraciones psíquicas de la realidad (*The House on the Borderland*, de William Hope Hodgson o *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson).

En segundo lugar, *la transgresión de los paradigmas sociales*; la cual formalmente se aleja del efectismo fantástico, pero que de igual manera plantea la eventualidad de lo imposible a través de la inexplicabilidad de la violencia, es decir, la imposibilidad de otorgar racionalidad a ciertos actos humanos inconcebibles, siendo el eje articulador la maldad y lo abyecto. Esta categoría integra tópicos como la perversión sexual, el canibalismo, los sacrificios humanos, entre otros («The Lottery», de Shirley Jackson, o la película *Midsommar*, de Ari Aster).

La tercera categoría, la cual denominamos *transgresión del cuerpo*, es la que nos interesa en este artículo, pues se refiere a aquellas obras de terror que escenifican la monstruosidad fantástica. Estas ficciones proyectan el principio de la desproporción y el desequilibrio del sujeto, recayendo en él la connotación primitiva, animalesca e imposible. En otras palabras, la transgresión del cuerpo encarna metafóricamente la dualidad y las pulsiones destructivas del ser humano, las cuales afloran como un reflejo de los miedos ante el desarraigo de la armonía, la interrupción del ciclo de la naturaleza o ante la amenaza de entidades exteriores inconcebibles físicamente (*Frankenstein*, de Mary Shelley o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson). Como señala Noël Carrol:

En el contexto de la narrativa de terror los monstruos se identifican como impuros e inmundos. Son cosas pútridas o corruptas, o gritan desde lugares espantosos, están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. No solo son bastante peligrosos sino que también ponen la carne de gallina. Los personajes los miran no solo con miedo sino también con aversión, con una combinación de espanto y repugnancia (60).

En este sentido, la resignificación estética de la fealdad en el terror, según Umberto Eco, nos hace discurrir sobre la marginalidad de las minorías y sobre los monstruos que transitan en la vida cotidiana como un espectáculo que negamos, pero que al mismo tiempo nos define como sociedad (418).

Panorama del terror fantástico y lo monstruoso en la narrativa chilena

Chile es un país de monstruos, de eso no cabe duda. Por ello, nos parece curiosa la afirmación que hizo el destacado académico chileno, José Promis, en su reseña para *El Mercurio* sobre *El horror de Berkoff*, de Francisco Ortega, en 2011:

Nuestra literatura nacional no ha manifestado un interés significativo por el género fantástico. Se mantiene apegada más bien a la consabida aseveración de su carácter realista (...) Quienes afirman lo contrario tienen que mirar comúnmente debajo de las piedras y usar el término fantástico como sinónimo de representaciones literarias de tal

amplitud que permiten meter dentro de ellas todo tipo de monstruos y viajes espaciales, mitos y supersticiones, creencias mapuches, terrores nocturnos y alaridos enigmáticos (Promis, «Monstruos bajo la lluvia»).

Promis pareciera olvidar que el monstruo fantástico forjó los inicios de la narrativa chilena, siendo la novela *Don Guillermo* (1860), de José Victorino Lastarria (1817-1888) el ejemplo más paradigmático. En esta se relata la historia del descenso de Guillermo Livingston a la república demoníaca de Espelunco (metáfora del orden monárquico): un espacio infernal donde habitan diablos, chivatos y brujas, seres sobrenaturales y grotescos extraídos del imaginario folclórico colonial.

La obra de Lastarria se sitúa en un contexto en donde confluyen el pensamiento iluminista y el idealismo romántico, dando lugar a un debate sobre la función de la literatura en el contexto de la emancipación tanto política como intelectual. En este escenario, el autor se valdrá del recurso alegórico para criticar al gobierno conservador (pelucones), el cual estanca el progreso del país. Sus relatos no pueden clasificarse estrictamente como fantásticos o de terror, pues el plano metafórico que se impone en sus textos está supeditado a la crítica de la pervivencia del pasado colonial y a la forma rudimentaria con la que los gobernadores ejercen su poder.

Sin embargo, en *Don Guillermo* por primera vez se le otorga un tratamiento literario al Imbunche: una criatura del folclore de la isla de Chiloé y pilar fundamental del bestiario fantástico chileno. Su nombre es de origen mapuche y significa «monstruo» o «enano mítico». Según la leyenda, el imbunche es un niño sin bautizar robado o regalado a los brujos para convertirlo en guardián de sus cuevas o guaridas. Para ello los infantes son sometidos a un proceso de imbunchaje que consiste en una metamorfosis horrible: primero los hechiceros rompen su pierna izquierda y se la adhieren a la espalda, por ello se desplaza con saltos; también le tuercen el cuello y le obstruyen o cosen todos los orificios del cuerpo. La antropóloga, Sonia Montecinos, en su libro *Mitos de Chile*, dice que este monstruo es criado solo y desnudo en la cueva, y jamás escucha una voz humana, por lo cual crece sin poder hablar. Excepto por la panza, que es colgante y lampiña, y los brazos que le llegan hasta el suelo, todo el resto de su cuerpo está cubierto de pelo o cercas blancuzcas (285). En el campo cultural chileno, la figura del imbunche se ha transformado en una metáfora de la identidad chilena, en cuanto a la fractura de la memoria y la represión política. Autores como José Donoso (*El obsceno pájaro de la noche*), Carlos Franz (*La muralla enterrada*) han presentado a este monstruo como un símbolo de nuestra compleja idiosincrasia⁴.

4. La misma idea se replica en el cuento de Lastarria «Peregrinación de una Vinchuca. Cuento de brujas», publicado en 1858, en donde también se exhibe una imagen grandilocuente del infierno. La voz narrativa recae en un insecto (vinchuca) que acompaña a uno de los emisarios de Satanás a un extraordinario coloquio que se lleva a cabo en el averno. Del mismo modo que en *Don Guillermo*, Satanás dirige el yugo conservador sobre Chile y estanca las libertades civiles gracias al actuar de sus embajadores en la Tierra. De esta forma, lo fantástico y el terror son desplazados al ámbito simbólico, ya que el choque entre lo posible y lo imposible es

No obstante, el desarrollo de la monstruosidad no solo se ha manifestado como un tropo de carácter político. Si bien es cierto que el realismo ha sido el sistema de representación dominante en la historia de la narrativa chilena, el monstruo nunca dejó de manifestarse como tópico. A diferencia de otros países latinoamericanos como Perú o Argentina, en donde lo fantástico más puro encontró asidero en el romanticismo, las primeras manifestaciones del relato de terror sobrenatural en Chile aparecieron en el periodo naturalista de finales del siglo XIX.

El movimiento realista surge en Hispanoamérica cuando aún el romanticismo estaba en pleno desarrollo, por ello muchas obras narrativas colindaron con artículos de costumbres y tradiciones populares. En este sentido, el terror sobrenatural abandona la leyenda para adentrarse en el debate en torno a las posibilidades científicas y el descenso de las ideas trascendentalistas. El fenómeno sobrenatural, entonces, es cuestionado por el determinismo naturalista finisecular. En este contexto, los relatos fantásticos, en oposición a la vertiente romántica, manifestarán la pugna entre lo inmaterial y lo pragmático. Los autores se interesan por las corrientes pseudocientíficas europeas, como el espiritismo, el magnetismo y el dominio de la voluntad, percibiéndose una penetración en la dimensión psicológica de los personajes.

Particularmente en Chile, la vertiente criollista, en su afán por exaltar los espacios rurales y la valoración del sujeto campesino, en oposición al ámbito urbano, dio pie a las primeras manifestaciones del cuento de terror en Chile. El primer relato que responde a estos lineamientos estéticos es «Un siglo en una noche» (1899), de Joaquín Díaz Garcés (1877-1921). El texto engloba los elementos más sugerentes de la morbosidad gótica, evocando el espacio sugestivo de dichas ficciones pseudo-sobrenaturales. La vieja casona patronal como reflejo de la tradición familiar y la soledad del protagonista, nos recuerdan la sordidez de los espacios herméticos y ruinosos del romanticismo: «La casa era como todas las de su tiempo: un cañón de piezas al fondo y dos más haciendo ángulo recto con los extremos de aquel; las piezas bajas, con ventanas anchas y pesadas, rejas de hierro forjado a martillo (...) largos corredores con ladrillos húmedos y desiguales, y pilares de madera redondos sobre

minimizado por el dominio de lo maravilloso fundado en el viaje mítico y el mensaje moral. Aun así, cabe destacar los vívidos cuadros imaginativos, el entrecruzamiento de realidades (transgresión cronotópica) y las transformaciones monstruosas a través de la vinchuca que se convierte en mujer, y en el caso de *Don Guillermo*, el imbunchismo (transgresión del cuerpo). Por otra parte, los cuentos «El mendigo» (1842), «Rosa» (1847) y «El manuscrito del Diablo» (1849) incorporan elementos melodramáticos y la atmósfera tenebrista del gótico, recreando espacios sombríos y opresivos que connotan la angustia de los protagonistas. De la misma manera, podemos constatar la oposición maniquea para diferenciar las facciones políticas conservadoras y libertarias siempre en pugna. También la muerte aparece como símbolo del sacrificio en pos de un futuro esperanzador para el país, ya que los héroes personifican valores libertarios. En concreto, a pesar de la ausencia de lo sobrenatural y de los convencionalismos estructurales del relato fantástico, estas obras suponen un punto de partida para el derrotero de la vertiente terrorífica en el canon del cuento chileno.

bases de piedra blanca...» (88) Sin embargo, más que una presencia nostálgica, el caserón del latifundista proyecta las consecuencias de la centralización económica y el estancamiento del poder de las provincias como sistema de pensamiento. La llegada de un extraño en medio de la noche, así como la intempestiva aparición de los brujos⁵ en el imaginario folclórico, presume el advenimiento de lo insólito. La razón: el desconocido busca desenterrar un supuesto tesoro que se encuentra escondido al interior de la casa, el terrateniente después de titubear accede siempre y cuando distribuyan el botín en partes iguales, pero el desenlace los enfrentará a ambos a un horror inesperado.

Por otra parte, el cuento «Los Chunchos» (1907) es el único relato del autor en donde se propone la posibilidad del terror sobrenatural. La narración presenta a un grupo de aristócratas compartiendo una velada en una acomodada casa de campo. Mientras algunos juegan una partida de naipes y otros se deleitan con unas melodías que toca la anfitriona en el piano, de repente son interrumpidos por el graznido de un chuncho. Elena, la dueña de casa y esposa de Ricardo, no oculta su temor supersticioso ante aquel canto que supuestamente anuncia la muerte. Ángel, uno de los invitados a la tertulia, aprovecha la oportunidad para relatar cómo un crédulo amigo suyo de juventud, después de darle muerte al pájaro para acallar sus chillidos en medio de la noche, fallece al día siguiente a causa de una pulmonía fulminante, sugiriendo la veracidad de los presagios de aquellas aves. El relato fabula sobre la influencia maligna que un ave rapaz chilena de costumbres nocturnas a la que los mapuches y campesinos le atribuyen habilidades malignas y sobrenaturales, particularmente, la capacidad de vaticinar la muerte de alguien a través de su canto (Montecinos 175). Díaz Garcés intenta plasmar un efecto irónico extraliterario, confrontando el escepticismo del lector moderno con el saber popular, el cual pareciera imponerse con el trágico de uno de los personajes: «De repente, un graznido metálico, cortante, seco, sonó afuera en uno de los árboles vecinos a la ventana. Elena abrió sus ojos azules, palideció un tanto y exclamó con marcado acento de susto: —¡Un chuncho!» (90) Enseguida, la joven es recriminada por creer en aquellas argucias infundadas, actitud que dialoga con la comprensión de los lectores.

En el mismo contexto generacional, gran parte de la obra del escritor Baldomero Lillo (1867-1923) estará sujeta a los lineamientos del terror, en la que se observan dos inclinaciones: los relatos fantásticos naturalistas y los relatos de terror deterministas.

5. En la tradición popular de la zona central de Chile, se cree que los brujos pueden aparecerse en las casas una vez que se les invoca. Por ejemplo, el tue tue, ave del imaginario folclórico asociada al diablo y a la hechicería, puede tomar forma humana y presentarse en una casa si alguien se lo pide a viva voz. Andrés Barros relata en su libro *Sucesos paranormales*, que en Quintay, un hombre al escuchar el característico canto «tue-tue-tue» del pájaro, lo invitó a tomar té a su casa, y al día siguiente, un sujeto desconocido vestido de negro y con dientes de oro, se presentó en la puerta de su vivienda; comprendió el anfitrión que se trataba del ave transfigurada como un hombre. Tomaron té en silencio y al terminar el visitante se fue (430).

En los primeros destacan piezas como «Juan Fariña» (1903) y «El ahogado» (1907), en donde lo sobrenatural funciona como símbolo de las injusticias de un sistema social corrompido por el poder, mientras que la segunda agrupación reúne textos en donde el terror está influenciado por la fatalidad y la miseria de sujetos determinados por su contexto social. Entre estos se destacan relatos como «Vispera de difuntos» (1907) y «Pesquisa trágica» (recopilado póstumamente por Raúl Silva Castro en 1962). «La chascuda», por ejemplo, relato publicado de forma póstuma en 1942, utiliza de referencia la leyenda de la calchona, un monstruo del imaginario popular chileno descrito como «una oveja con cara y manos de mujer» o «una enorme oveja lanuda y nocturna que, trepada a los árboles, espera el paso de los caminantes o jinetes para caer sobre ellos provocándoles espanto y daño» (Montecinos 87-88). Como es común en los relatos fantásticos del romanticismo, la historia está contada por un narrador homodiegético enmarcado, que da testimonio del suceso aparentemente extraordinario:

Hacia ya dos años que era juez de distrito en X (...) cuando las hazañas de La Chascuda me obligaron a tomar cartas en el asunto para investigar lo que hubiese de verdad en los fabulosos cuentos que relataban los campesinos, acerca del misterioso fantasma que traía aterrorizados a los caminantes que tenían precisión de pasar por la Angostura de la Patagua (367).

Esta premisa servirá para establecer el conflicto entre el hombre y la naturaleza y su determinación social. Lo que dará lugar al terrible desenlace, pues la aparición de esta criatura fantástica no es más que un montaje de unos delincuentes para asaltar a los crédulos campesinos, el hecho se revela cuando uno de los malhechores es encontrado muerto después de ser emboscado por una de sus víctimas: «Conservaba su ridícula vestimenta: una especie de túnica de piel de carnero, teñida con anilina roja, y la grosera peluca de crines de caballo, blancos en un lado y negros en el otro, que le había valido su famoso nombre» (376).

Posteriormente, en el apogeo del superrealismo, podemos mencionar dos piezas terroríficas focalizadas en la amenaza monstruosa: «El colocolo» y «El hombre de la rosa», de Manuel Rojas (1896-1973), ambos publicados en 1957. En el primero, si bien el argumento se desarrolla en un contexto rural, lo insólito entra en pugna con las convicciones de los personajes al tomar como referencia la supuesta existencia de un roedor vampírico que succiona la saliva de los durmientes, produciendo su deterioro físico y finalmente la muerte. El texto nos introduce en el mundo del campesinado y su imaginario folclórico. Siguiendo el clásico modelo de la narración enmarcada (recurso muy popular en el cuento fantástico hispanoamericano), la historia macro del colocolo se construye a partir de anécdotas que giran en torno al universo fantástico rural. Tres amigos se reúnen alrededor de una fogata y comparten vino caliente, recreando el espacio de la enunciación característico del entorno campesino. El anecdotario sobrenatural comienza con la historia de las

candelillas⁶, narrada por el personaje Vicente Montero. Sin embargo, el objetivo textual es fundamentar la racionalización de la realidad, ya que previamente es el mismo personaje quien establece la correlación entre la existencia de un fenómeno y su comprobación materialista:

—¿Tú no crees en el colocolo?

—No, señor, cómo voy a creer... Yo no creo más que en lo que se ve. Ver para creer, dijo Santo Tomás. ¿Quién ha visto el colocolo? Nadie, Entonces no existe.

—¡Psch! ¿Así que tú no crees en Dios?

—Este... No sé, pero en el colocolo no creo. ¿Quién lo ha visto —afirmó José Manuel?

—Sí, con los ojos del alma... ¡Son puras fantasías, señor! Las ánimas, los chonchones, el colocolo, la calchona, las candelillas... Ahí tienes tú; yo creo en las candelillas porque las he visto (97).

Este debate introductorio no solo establece el marco de la hiperrealidad, sino que también antepone el escepticismo frente la dimensión folclórica, la cual desde el criollismo ha cambiado su funcionalidad. En este sentido, lo fantástico ya no está subordinado estrictamente al imaginario popular como referente discursivo; esta vez lo inexplicable entra en pugna con las convicciones de los personajes y por ende, con las propias certezas del lector sobre la realidad. Este nuevo esquema de verosimilitud focalizado en el sistema de creencias del sujeto será el punto de inflexión en la concepción no mimética de la primera mitad del siglo xx:

Por otra parte, «El hombre de la rosa» ofrece una visión distinta de lo sobrenatural, pero no menos perturbadora. El cuento relata la historia de seis monjes capuchinos que emprenden una ardua tarea evangelizadora en territorio chileno. Uno de ellos, el padre Espinoza, recibe a un feligrés que insiste en confesarse solo con él. El personaje declara ser portador de un secreto que lo atormenta: practica y conoce los secretos de la magia negra. El religioso descubre con horror que el feligrés es capaz de desprender su cabeza del cuerpo y visitar de esta forma diferentes lugares. La figura monstruosa del hombre decapitado alude implícitamente a la leyenda del chonchón: ser fantástico que en «el imaginario mestizo, mapuche y chilote [es dibujado] como un pájaro maléfico, trasmutación de la cabeza del brujo que se desprende del cuerpo para echarse a volar y provocar sus males» (Montecinos 169).

El monstruo folclórico aparece también en varios relatos de la escritora Marta Brunet (1897-1967), entre estos destacan «Ave negra» y «La Machi de Hualqui».

6. Según las creencias campesino-mestizas, se trata de una luz fulgurante en la que se ha transformado en brujo, la cual se hace visible a altas horas de la noche. Sus destellos surgen y se pierden entre los árboles y arbustos, provocando desorientación y accidentes a quienes transitan por donde ella está. Para contrarrestarla hay que desvestirse completamente, luego colocarse las ropas al revés y cambiar de pie los zapatos y calcetines. Al terminar de hacer eso aparece un hombre en cuclillas que permanece inmóvil. Se trata del brujo que ha recuperado su condición humana. Quien lo descubre debe acercarse y cortarle con un cuchillo la parte superior de la oreja izquierda, para poder así reconocerlo entre los habitantes del lugar (Montecinos 96).

En ambos relatos se expone una descripción concreta de la hechicera y de sus connotaciones malignas. En «Ave negra» la imagen de la bruja adquiere características monstruosas a través del motivo de la metamorfosis al convertirse en chonchón⁷, animal fantástico perteneciente a la tradición folclórica nacional, definido como una cabeza que se desprende del cuerpo del brujo por las noches, alzando el vuelo con sus orejas. Al respecto, Montecinos señala que la mutación nocturna siempre ocurre en la noche cuando el brujo se encuentra tendido en la cama; este luego de frotarse la garganta con extraños ungüentos espera que su cabeza se destrabe de su cuello para volar y reunirse con otros hechiceros en cuevas o refugios mágicos (170) y por ende, para infringir males a la comunidad:

Una noche, al poquito tiempo después, sentimos gritar el chonchón encima de la casa. No le dimos importancia, porque no creíamos en brujas. Al día siguiente amanecí enferma, con todo el cuerpo adolorido y la cabeza zumbando. No podía estar sino acostada. En cuanto me levantaba todo se me daba vueltas y caía sin sentido. A la semana estaba lo mismo, cuando volvió el chonchón a gritar sobre la casa (487).

Brunet utiliza el recurso de la oralidad para configurar el nivel de verosimilitud fundado en la retórica popular. La narración enmarcada de este relato no termina desarticulándose, estableciendo, de esta forma, la ambigüedad del mundo representado. En este sentido, el choque entre lo posible y lo imposible está determinado por el dialogismo de dos visiones de mundo: la primera proveniente del narrador personaje, quien asume el rol de receptor y al mismo tiempo actúa como puente del mundo civilizado, en donde el orden de la realidad pareciera ser inmutable; versus el sistema de creencias del campesinado, el cual resulta ser el discurso predominante.

En el caso de «La machi⁸ de hualqui», la presentación de la bruja como ser fantástico se hace de forma vertical. El cuento prescinde de la enmarcación testimonial y configura lo sobrenatural desde la experiencia de la propia narradora, textualizando desde un comienzo el carácter macabro de la bruja en contraste con las pautas lógicas por las cuales se rige la protagonista:

7. Marta Brunet utiliza también posteriormente la figura del chonchón en el cuento «La Chonchona», publicado por primera vez en *Ecran*, el 17 de diciembre de 1935; en donde se relata la historia de una bruja que maldice a una muchacha por robar fruta de su huerto. No obstante, el carácter aleccionador del texto y su cercanía con la modalidad maravillosa lo alejan de la dimensión estética del miedo para el presente estudio.

8. La *machi* dentro de la cultura mapuche oficia como líder espiritual y consejera, además es conocedora de las propiedades medicinales de la naturaleza y «de las enfermedades provocadas por los *kalkus* (brujos), los malos espíritus, el aire y otras enfermedades comunes. En el pasado este oficio estuvo también en manos de los hombres, pero luego lo asumieron casi mayoritariamente las mujeres. Estas especialistas adquieren sus conocimientos mediante sueños (peumas) y cuando su llamado es irrevocable acuden a una iniciación con otra chamana» (Montecinos 296).

Sin haberla visto nunca, la muchacha reconoció en la vieja a la Machi de Hualqui, famosa por su leyenda de maleficios y daños. Vivía montaña adentro, en una casa de piedra, refugio para caminantes ahora abandonado, y desde allí repartía su saber diabólico, bien pagada por quienes requerían sus servicios. Se decía de ella esto y lo otro y lo de más allá. Las veladas camperas estaban bajo la sombra medrosa de sus hazañas y en toda voz una pinta de pavor ponía un trémulo de emoción (513).

De esta forma la hechicera adquiere características monstruosas, las que se enmarcan en lo que Ana Casas clasifica como 'metonimia terrorífica', «casos en los que determinados elementos enfatizan la naturaleza impura y repugnante de la criatura monstruosa asociado a dicho ser y objetos que en sí mismos resultan repulsivos y fóbicos, como ciertas partes del cuerpo, sabandijas, esqueletos y toda forma de inmundicia» (6-7) No obstante, es importante precisar que las machis, en términos antropológicos, no son homologables a las brujas del imaginario europeo, estas últimas eran ancianas hechiceras que afirmaban conocer hierbas medicinales y otros filtros. Algunas eran pobres intrigantes que vivían a costa de la credulidad popular, otras estaban realmente convencidas de tener relaciones con el demonio. Pero en conjunto las brujas representaban una forma de subcultura popular (Eco 203). Muy por el contrario, la machi para la sociedad mapuche, como conocedora de los beneficios medicinales de la naturaleza y del influjo de las fuerzas malignas, protege a sus congéneres y colabora en el desarrollo armonioso de su comunidad. Sin embargo, la marginación cultural del pueblo araucano, que es asimilada peyorativamente en el retablo imaginario de la época, coincide con la configuración imaginativa de Brunet como proyección de los miedos ante una cultura desconocida y antípoda frente al sistema capitalista postcolonial. Así lo precisa del profesor de la Universidad Católica de Temuco, José Quidel Lincoleo:

[En el cuento «La machi de hualqui»] se equipara abiertamente a la machi con la bruja europea del aquelarre. Asoma así la demonización europea de las religiones otras. En general, los invasores intentaron homologar la espiritualidad de los pueblos originarios a lo que dice su propia religión. El saber de Occidente se relaciona con la luz. Los otros pueblos son la antítesis. Sus saberes son oscuros y diabólicos. Ahora, el problema del demonio: el demonio no existía en América, llegó junto con los europeos. No hay ninguna conexión entre los saberes chamánicos y el diabolismo, pero pareciera que el cristiano requiere la presencia del demonio. Los primeros trabajos de los sacerdotes de la religión imperial fueron mostrar imágenes del infierno, del diablo, de los tormentos infernales a los indígenas. El demonio, según la religión católica, guiaría la espiritualidad mapuche. La ecuación que se ha expresado en diversas oportunidades: indígena=demonio, se hace carne en el texto (Rodríguez y Quidel Lincoleo).

Aun así, en ambos relatos de Brunet la bruja se define por su nivel de asociación con animales, utensilios mágicos y un espacio macabro alejado del orden de la civilización. Doña Bernarda vive en la «Montaña Negra», un lugar con evidentes connotaciones negativas, y la machi «entre los altos robles de la montaña», en donde

habitaba «aislada por el pavor de los demás, sin otro contacto con los humanos que los breves momentos en que aquellos iban en busca de amuletos, de brebajes, de ensalmos» (514). Ambas figuras guardan una estrecha relación con la naturaleza y sus misterios instaurando un distanciamiento con el mundo civilizado.

De la misma forma, la subversión del cuento de hadas que propone María Luisa Bombal en su novela breve *La historia de María Griselda* (1946), representa un punto de inflexión interesante en la historia de la narrativa de terror en Chile. El cuento retrata la historia de una joven mujer que trae consigo la desgracia de una belleza maldita, que desencadena la tragedia en su entorno familiar invirtiendo las líneas argumentales del relato maravilloso clásico. María Griselda pareciera siempre irradiar energías que corrompen indefectiblemente las pasiones de los individuos trayendo consigo el amor, el odio y la tragedia. En esta heroína convergen la gracia y el deseo de un amor inasequible para los sujetos de la hacienda, los que sucumben ante la huella de un encanto sobrehumano. Fred hace notar su desdicha ante la condena de contemplarla a diario: «¡Oh mamá! ¿La ves? ¿La ves con su tez pálida y sus negros cabellos, con su cabecita de cisne y su porte majestuosos y melancólico, la ves vestida de blanco y con una dalia amarilla en el escote? (...) ¡Oh mamá, todos los días una imagen nueva, todos los días una nueva admiración por ella que combatir!... No, yo no puedo quedarme ni un día más» (111).

Además, María Griselda pareciera tener el poder de manifestar las más extraordinarias transformaciones, desencadenando un maleficio fatal en los personajes masculinos, adquiriendo rasgos que confluyen en la 'fisión', emanación monstruosa que brota «cuando se funden, condensan o superponen elementos categóricamente contradictorios que se distribuyen en identidades diferentes, aunque metafísicamente relacionadas, como ocurre con la figura del doble o el hombre lobo» (Casas 6), dando paso al tópico de la dualidad. Se desatarán, entonces, pasiones indomables en medio de un espacio idílico, representado a través de una hacienda perdida en el mundo, condicionada por la exuberancia y la atmósfera selvática; una dimensión aislada de la civilización. Esta unidad espacio temporal es el escenario propicio para el desarrollo del vínculo entre la materia y el espíritu.

Desde 1950, la narrativa chilena manifiesta profundos cambios en el sistema de representación. Los autores se distancian de la estela naturalista, universalizando los motivos literarios y adentrándose en la otredad fantástica para desarticular las superficies de la realidad. En este sentido, los asuntos imaginarios comienzan a proliferar en el formato del cuento. A pesar de que fueron pocos los autores que dedicaron su producción a la fabulación macabra, muchas piezas literarias aparecieron en diversas antologías para dar cuenta de los albores de la sensibilidad postmoderna. La subversión de los sistemas aparentemente inmutables, junto con la diversidad de temas en torno a lo no mimético, ratifican el desarrollo de una directriz centrada en lo insólito y, particularmente, en lo monstruoso. Al respecto es importante destacar las dos primeras recopilaciones de relatos no miméticos: *El cuento chileno de terror*

(Publicidad y Ediciones S.A., 1986) y *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía* (Editorial Andrés Bello, 1988), de Andrés Rojas-Murphy.

Entre los factores más determinantes en el auge de la literatura de terror del siglo XXI en Chile, podemos mencionar: la reivindicación de la imaginación ante el realismo sociopolítico, la herencia del horror arquetípico y el influjo de las producciones cinematográficas y televisivas norteamericanas de los últimos diez años.

Respecto al primer factor, la fuerte presencia del *Boom* latinoamericano y la alegorización de los cambios políticos en el discurso literario, impulsaron nuevas formas de representación que problematizaron el sistema mimético de referencia, como una concreción del proyecto de las vanguardias literarias que influyeron a los escritores de mediados del siglo XX. Autores como José Donoso, Diamela Eltit, Roberto Bolaño desarrollan «una narrativa que responde a otros condicionamientos de la verdad del discurso literario, unos ya posmodernos, pero a la vez fuertemente arraigada en esa experiencia de los efectos demoledores del poder dictatorial sobre el sujeto» (Morales 22). Entonces, la matriz del discurso de la posmodernidad, que instalará en el sistema literario un descreimiento de los valores utópicos frente a la esterilidad del objeto artístico como acceso a la verdad, llevará a cabo una serie de transformaciones estéticas ligadas a la fragmentación, la reducción de la experiencia humana y la completa desestabilización del discurso realista como máscara de la historia, sembrando el camino para nuevas articulaciones del terror. Esta visión, según Fernando Burgos, se traducirá en:

las más disímiles representaciones posibles, entre las cuales destacan las poliédricas desconstrucciones narrativas, reformulaciones de la noción de género literario, usos de silencio y vacíos de la escritura; las apocalípticas visiones sobre el escalamiento de la violencia, la sostenibilidad del planeta y el creciente control del Estado y de corporaciones sobre el ser humano; las desesperanzadoras plasmaciones del predominante registro de simulaciones socioculturales; los espectrales enfoques de los abrumadores dispositivos sociales de control e intencional alienación del individuo; y la refutaciones sobre la posibilidad de realización de la historia como progreso y conquistas sociales (24).

Así, el relato chileno de terror del siglo XXI, caracterizado por la subversión de la memoria histórica y el diálogo con los imaginarios transmediales, configura mundos de ficción en donde se fusionan tópicos cinematográficos, la dimensión arquetípica y el resquebrajamiento del discurso realista, siendo la ironía y la hiperbolización de la violencia algunos de los móviles predilectos. En este prolífero conglomerado, en gran medida propiciado por el auge de las plataformas digitales, abogan por el descreimiento del sistema político y el reciclaje cultural como praxis de una retórica transgresora. Observamos en esta generación de escritores, a los que denomino autores de lo post-fantástico, la reapropiación del terror arquetípico, la exposición de la violencia como recurso estético y el tema apocalíptico como símbolo de los nuevos miedos colectivos.

Lo anterior sumado al auge de las editoriales independientes (Forja, Triada, Puerto de Escape, entre otras), ha incrementado significativamente el repertorio de publicaciones sujetas al ámbito del terror. Entre estas destacan *Alucinaciones TXT. Literatura fantástica chilena para el siglo XIX* (Puerto de Escape, 2007), los volúmenes de Poliedro (2006-2014); *Machetazos* (Ediciones B, 2013), *Cuentos chilenos de terror* (Editorial Norma, 2010), *Los volúmenes de Chile del Terror* (Austrobórea, 2015 y 2017), *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* (Cuarto Propio, 2015), *Rutas inciertas. Nuevos cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* (Cuarto Propio, 2017), *Monstruos Chilenos. Cuentos fantásticos y de terror* (Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2019) y *El legado del monstruo* (Zig-Zag, 2018). Esta última recoge relatos de varios autores hispanohablantes como Patricia Esteban Erlés, David Roas, Laura Ponce, y también a escritores chilenos como Jorge Baradit, Carolina Melys, Julio Gutiérrez, Álvaro Bisama, quienes ofrecen originales miradas en torno a *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Sin embargo, la producción de Francisco Ortega es tal vez la más prolifera respecto al tratamiento del terror y lo monstruoso en este nuevo contexto. Su novela fantástica más conocida, *Salisbury* (2017), incorpora referentes de la literatura de terror arquetípica y los motivos del cine fantástico contemporáneo. Dicho diálogo intertextual sitúa la obra dentro de las dinámicas de la cultura de masas, respondiendo a la tendencia de una nueva generación de escritores por expandir el imaginario folclórico; un afán que se sustenta en la transgresión de la historia oficial, la burla hacia el conservadurismo y los discursos vedados y, por sobre todo, la revalorización de la identidad nacional.

La novela cuenta la historia de Martín Martinic, un actor en decadencia que vuelve a su pueblo natal, Salisbury, para asistir al funeral de su mejor amigo, Juan José Birchmeyer (Juanjo), quien murió trágicamente en un sospechoso accidente automovilístico. Una vez allí, el protagonista deberá enfrentar a los fantasmas del pasado y develar el misterio de la terrorífica mansión Berkoff. La obra se desarrolla a través de dos perspectivas: una expuesta por el narrador protagonista (Martinic) y otra contada por un narrador omnisciente creado por la pluma de un excéntrico personaje, Pércival Birchmeyer. La primera de ellas narra el retorno de Martín a su lugar de origen, su reencuentro con el amor de su vida, Emilia Geeregat, viuda de Juan José, con sus vecinos, compañeros de colegio, y con el Ojo, un hombre deforme y repugnante, perteneciente a una de las familias más poderosas de Salisbury y principal sospechoso de la muerte de Juanjo. La segunda historia, narrada simultáneamente por uno de los personajes centrales, cuenta también la llegada de Martinic a su pueblo y sus reencuentros, pero una vez ahí deberá lidiar con duendes maléficos, maldiciones mapuches, licántropos y, por sobre todo, con el gran horror que esconde la mansión Berkoff: una entidad maléfica que amenaza con destruir a la humanidad entera.

En la obra, el discurso religioso encubre las fuerzas malignas que subyacen en el pueblo y actúa además como símbolo de las represiones sexuales y los tabúes de los

personajes. Del mismo modo, otro rasgo esencial es la inserción de los elementos sobrenaturales que emergen desde la mansión Berkoff; símbolo de los miedos y las oscuras pasiones del trío protagónico: Martín, Pércival y Emilia. Manifestándose así la transgresión cronotópica.

Pero el texto más sugerente de Ortega en cuanto a la escenificación de este nuevo paradigma estético es la novela breve *Historia monstruosa de Chile* publicada en agosto de 2020 por Sietch Ediciones. La historia trata sobre una expedición militar que un grupo de soldados hace a un centro de reclusión de presos políticos ubicado en la isla ficticia de Santa Graciela, al interior del Golfo de Arauco. Al llegar ahí se encuentran con el presidio aparentemente abandonado. La razón: una criatura vampírica y parasitaria ha devorado prácticamente a todos los individuos que se encontraban allí, salvo un grupo pequeño de supervivientes. Sin duda, la historia es una reinención chilena de la película *La Cosa*, de John Carpenter, pues se replican elementos fundamentales en el argumento: un lugar alejado de la civilización, el carácter hermético y asfixiante del espacio y un monstruo polimorfo capaz de copiar la identidad de sus víctimas.

De esta forma, se puede evidenciar un desarrollo temático y cronológico de la ficción terrorífica en Chile, la cual responde a los cambios socioculturales acaecidos en el país desde el establecimiento de los valores nacionales, hasta el dominio de los flujos de comunicación en el contexto de la globalización. Creemos que este corpus plasma de manera evidente la inestabilidad y la desintegración del sujeto vulnerado por las ansiedades de un sistema económico, religioso y político, que moldea el fracaso de un discurso hegemónico, en donde «los miedos individuales son expresión de los miedos sociales, colectivos, que están simbolizados en el horror al otro, en el miedo a lo monstruoso, al desborde de la razón, o la incapacidad del ser humano para controlar la realidad» (Honores 11).

Para terminar, y retomando los dichos de José Promis en un inicio respecto al desarrollo de lo fantástico en Chile, creemos firmemente que la producción literaria no mimética en nuestro país, espacialmente el terror sobrenatural, no se oculta bajo las piedras, muy por el contrario, se hace visible desde los albores de la narrativa. Lo que sí se oculta bajo las sombras, es el interés por revitalizar la crítica en torno al canon literario nacional más allá del fantasma del realismo.

Referencias bibliográficas

- BOMBAL, María Luisa. «La historia de María Griselda». *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 2005: 134-135.
- BRUNET, Marta. «Doña Tato», «La Chonchona», «La Machi de Hualqui», «Ave negra». Natalia Cisterna (ed.). *Obra narrativa. Cuentos*, tomo II. Santiago de Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- BURGOS, Fernando. *Una temporada en la posmodernidad latinoamericana*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2017.

- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca: Editorial Renacimiento, 2008.
- CASAS, Ana. *Las mil caras del monstruo*. Sevilla: Bracket cultura, 2012.
- CARRERA, Miguel. «El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética». Natalia Álvarez y Ana Abello (eds.). *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2015: 75-84.
- CARROL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Editorial La balsa de la Medusa, 2005.
- DÍAZ GARCÉS, Joaquín. Raúl Silva Castro (ed.). *Obras Escogidas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1969.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- FERRERAS, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine*. Madrid: Editorial Vosa, 2000.
- HONORES, Elton. *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú*. Lima: El lamparero alucinado Ediciones, 2013.
- LILLO, Baldomero. Raúl Silva Castro (ed.). *Obras Completas*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1968.
- LIGOTTI, Thomas. *Nocturno. Relatos extraños y terroríficos*. Madrid: Ediciones Valdemar, 2016.
- MONTECINOS, Sonia. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2005.
- MORALES, Leonidas. *De muertos y sobrevivientes. Narración chilena moderna*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- PROMIS, José. «Monstruos bajo la lluvia.» *El Mercurio* (Santiago, Chile). 30 Oct 2011: E19. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-347552.html>. Consultado el 27 May 2021.
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- RODRÍGUEZ, José Miguel y Quidel Lincoleo, José. «Discusión sobre la presencia de la brujería europea y del chamanismo mapuche en un relato de Marta Brunet». 18 Jul 2017. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000200009. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482016000200009>
- ROJAS, Manuel. «El colocolo». Carolina Heiremans, Jesús Diamantino y Verónica Barros (eds.). *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015: 133-146.
- ROJAS, Manuel. «El nombre de la rosa». Carolina Heiremans, Jesús Diamantino y Verónica Barros (eds.). *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2015: 147-158.

Citación bibliográfica: ARANGO VALLEJO, Álvaro. «Vampirismo y sexualidades marginalizadas en dos relatos de Gabriela Rábago Palafox». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 32-50. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.02>

Vampirismo y sexualidades marginalizadas en dos relatos de Gabriela Rábago Palafox

Vampirism and marginalized sexualities in two stories by Gabriela Rábago Palafox

ÁLVARO ARANGO VALLEJO

Universidad de Bonn, Alemania

aarangov@uni-bonn.de

 <https://orcid.org/0000-0003-0113-8565>

Fecha de recepción: 07/02/2021

Fecha de aceptación: 30/03/2021

Resumen

El propósito de este estudio es explorar cómo las representaciones vampíricas en los relatos «A cadena perpetua» y «Criaturas de la noche», de la escritora mexicana Gabriela Rábago Palafox (1950-1995), funcionan como mecanismo para tematizar, respectivamente, la homosexualidad y la violencia de género, proveyendo una postura crítica contra la discriminación y estigmatización social en torno a las mismas. Para lograr esto, se analizará la esencia transgresora del vampiro en medio de la tensión entre sus raíces literarias en la Europa del siglo XVIII y su reescritura en un contexto latinoamericano y contemporáneo, ilustrando cómo las funciones transgresivas del horror literario pueden reflejar posiciones exteriores a un discurso hegemónico, convirtiéndose en potenciales herramientas valiosas para dar voz a grupos marginalizados.

Palabras clave: vampiro; marginalidad; homosexualidad; violencia de género; Gabriela Rábago Palafox.

Abstract

The purpose of this study is to explore how vampiric representations in Gabriela Rábago Palafox's short stories «A cadena perpetua» and «Criaturas de la noche» function as a mechanism to address, respectively, homosexuality and gender violence, providing a critical stance

© 2022 Álvaro Arango Vallejo



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

against discrimination and social stigmatization around these issues. To achieve this, the transgressive essence of the vampire will be analyzed amidst the tension between its literary roots in 18th century Europe and its rewriting in a Latin American and contemporary context, illustrating how the transgressive functions of literary horror can be utilized to express positions outside hegemonic discourses, becoming potentially valuable tools to provide a voice to marginalized groups.

Keywords: vampire; marginality; homosexuality; sexual violence; Gabriela Rábago Palafox.

Introducción

A pesar de haber recibido diversos premios literarios en las últimas décadas del siglo xx, la obra de la escritora mexicana Gabriela Rábago Palafox (1950-1995) nunca llegó a recibir una atención comercial o crítica considerable. La mayoría de su prosa breve fue publicada prevalentemente en revistas o antologías de horror y ciencia ficción, y las pocas colecciones de cuentos o novelas conocidas no pasaron de una primera edición, por lo que actualmente no se encuentran a la venta. Sin embargo, es prudente afirmar que esto, más que a la calidad o irrelevancia de sus escritos, se debe sobre todo al carácter transgresor tanto de la autora como de su obra: no solo fue una escritora mujer en un panorama literario prevalentemente masculino, sino que también fue una escritora homosexual en un momento en el cual la homosexualidad era altamente tabuizada y estigmatizada en la sociedad mexicana, especialmente en el contexto del auge de la pandemia de VIH/sida en los años 80. Su obra, conforme a ello, suele presentar una posición abiertamente crítica de los estigmas sociales y culturales en torno a la homosexualidad y a la sexualidad femenina de su época¹.

Curiosamente, para expresar estas posturas transgresoras, Rábago Palafox utilizó con frecuencia motivos de la ciencia ficción y del horror, tradiciones literarias en sí algo marginales y, hasta hace poco, consideradas productos banales de la cultura popular por gran parte de la crítica, lo cual pudo haber contribuido igualmente a la limitada recepción de su obra. En varios cuentos de su colección *La voz de la sangre* (1990), por ejemplo, la autora utiliza motivos vampíricos para representar rupturas de tabús sexuales y denunciar prejuicios y actitudes estigmatizantes por parte de una sociedad enmarcada en un discurso hegemónico conservador y católico. A lo largo del presente estudio se estudiará, en efecto, la tematización de sexualidades marginalizadas en dos relatos de esta colección, «A cadena perpetua» y «Criaturas de la noche», en los cuales se puede identificar la esencia transgresora del vampiro

1. Las informaciones biográficas confiables sobre Rábago Palafox son lamentablemente escasas. Se recomienda, sin embargo, consultar la entrevista de 1989 con Erna Pfeiffer, en la cual se tratan, entre otros temas, su periodo como becaria del Centro Mexicano de Escritores bajo la mentoría de Juan Rulfo y Salvador Elizondo (1979/80), el aborto, el feminismo en la cultura y literatura mexicanas y la reticencia de varias editoriales a publicar una de sus novelas, al tratar ésta temas como la homosexualidad y asesinatos políticos.

en medio de la tensión entre sus raíces literarias en la Europa del siglo XVIII y su reescritura en un contexto latinoamericano y contemporáneo. Como fundamento del análisis, se resaltarán algunos aspectos relevantes del vampirismo como motivo literario, destacando su esencia polisémica y su potencial transcultural, así como la estrecha relación del vampirismo y la representación de figuras marginales y tabúes sexuales. Este marco teórico proporcionará las bases de un análisis detallado de los relatos mencionados como mecanismo para tematizar, respectivamente, la homosexualidad y la violencia de género, asumiendo una postura crítica de la discriminación y estigmatización social en torno a las mismas.

El vampiro entre la marginalidad y la sexualidad

El presente análisis se basará principalmente en las características y desarrollos del vampiro como motivo exclusivamente literario. Aunque vale la pena señalar que, a nivel extraliterario, el vampiro comparte características con figuras mitológicas y folclóricas de las más diferentes culturas, estudiadas ampliamente en los textos clásicos de los estudios vampíricos², análisis más recientes optan por establecer una cesura entre fenómenos premodernos, similares al vampirismo, y el vampiro que se establece en la literatura europea como producto de los discursos científicos y culturales de la Ilustración, con raíces en el folclore de la Europa oriental, y que evoluciona como motivo transmedial y transcultural a lo largo del siglo XX³. Partiendo de esta definición restrictiva, la crítica actual caracteriza al vampiro como un motivo esencialmente trasgresor, cuyas características prosperan en los espacios liminales de la vida y la muerte, el cuerpo y el espíritu, y la androginia. Esta tensión se ve corporalizada en sus rasgos distintivos, como la fusión del proceso alimenticio y el reproductivo a través del beber sangre o sus propiedades metamórficas (Ruthner 493; Fall 205; Begemann et al. 16-17).

También siguiendo esta posición, el trabajo de Hans Richard Brittner en torno al vampiro como parte de la poética del horror proporciona algunos puntos adicionales particularmente interesantes para este estudio. Brittner resalta la importancia de la falta de una narrativa establecida en torno a las causas del vampirismo como estado de ser: en la gran mayoría de los textos que componen su

2. Para un recorrido por motivos similares al vampiro en la mitología mundial y la influencia del cristianismo en la gestación del vampiro moderno véase la monografía clásica de Twitchell (especialmente 6-29).

3. La importancia de esta definición más restrictiva del vampiro es subrayada, por ejemplo, por Groom (xv-xix; 23-40) Fall (15-16) y de manera especialmente enfática por la crítica germanoparlante, como Frenschkowski (52) y Begemann et al., que incluso rechazan tildar de vampirismo a similares leyendas de la Antigüedad, supersticiones medievales y fenómenos en contextos extraeuropeos, afirmando que esto representaría «una apropiación terminológica indebida y una forma de imperialismo cultural» (10). Véase además, para un estudio exhaustivo de los orígenes del vampirismo moderno en Europa oriental, Bohn (81-108; 159-272).

corpus de trabajo, basado en más de 60 novelas sobre vampiros de la tradición gótica europea, no es posible identificar un motivo particular para la condición vampírica, aparte de la mordida de otro vampiro (lo cual implicaría, sin embargo, una regresión infinita viciosa) o limitadas menciones de pactos diabólicos o actos de crueldad por parte de antepasados (Brittnacher, *Ästhetik des Horrors* 124). El vampiro literario es, por lo tanto, un motivo que, por lo menos a nivel intratextual, no ha sido atado a un determinado mito de origen y, por consiguiente, a un discurso moral fijo por parte de sus tradiciones literarias.

La mezcla de su múltiple liminalidad y su condición *ex nihilo* hacen del vampiro una figura polisémica y en permanente desarrollo, que ha sido utilizada como representación metafórica de todo tipo de conflictos sociales, culturales y políticos:

Dado que la violencia y la sed de sangre en el motivo vampírico vienen literalmente de la nada, su adaptación literaria se presta a cualquier tipo de crítica: el vampiro puede aparecer como símbolo de una aristocracia desempoderada y vengativa, de feminidad ninfómana o de donjuanismo desmesurado. A veces se utiliza para denunciar el estalinismo, el franquismo o los jesuitas; otras veces son la burocracia, las enfermedades venéreas o el miedo a nuevos descubrimientos científicos, como la hipnosis y el magnetismo, los que han encontrado su expresión en el vampiro. Es precisamente esta elasticidad la que prohíbe una interpretación [...] simple (Brittnacher, *Ästhetik des Horrors* 125)⁴.

También otros estudios actuales reiteran la particular adaptabilidad del vampiro al notar su evolución más reciente de motivo prevalentemente europeo a «metáfora global», convertida en una figura transcultural e intermedial que, simultáneamente, puede reafirmar y deconstruir nociones de clase, raza y género en diferentes contextos espacio-temporales (Fischer-Hornung/Mueller 3-4). Cada generación y espacio cultural crea, de esta manera, su propia versión del vampiro, adaptada para reflejar sus horrores particulares, pero manteniendo las tensiones universales, inherentes en la humanidad, entre raciocinio, animalidad y monstruosidad (Fall 215-216).

El vampiro, por lo tanto, debe ser percibido como un monstruo que potencia el círculo hermenéutico: sus propiedades polisémicas catalizan su recepción intermedial y, por ende, su transculturalidad. Este proceso de globalización textual, a su vez, cataliza el continuo despliegue de su esencia polisémica, otorgándole cada

4. «Da Gewalttätigkeit und Blutdurst im Vampirmotiv buchstäblich aus dem Nichts kommen, dient sich seine literarische Adaption grundsätzlich jeder beliebigen Kritik an: Der Vampir erscheint mal als Sinnbild einer entmachteten und rachsüchtigen Aristokratie, mal als Symbol nymphomanischer Weiblichkeit, mal als das eines maßlosen Don-Juanismus, mal wird mit ihm der Stalinismus gebrandmarkt, mal das Franco-Regime, mal die Jesuiten, dann wieder sind es Bürokratie, venerische Krankheiten oder die Furcht vor neueren wissenschaftlichen Entdeckungen wie Hypnose und Magnetismus, die im Vampir ihr Bild gefunden haben. Eben diese Elastizität verbietet eine [...] simple Deutung». Toda cita de Brittnacher ha sido traducida por el autor de este estudio.

vez significados más variados y estableciéndolo así como uno de los motivos más prolíficos y populares del horror literario.

Otro factor que contribuye a la popularidad de los motivos vampíricos desde hace más de dos siglos es lo que Brittnacher denomina «*die Unschuld des Vampirs*» («la inocencia del vampiro»): si no hay una causa específica para su condición, el vampiro no puede ser culpable de la misma. El vampiro es, por lo tanto, un monstruo de destacada humanidad: «esta falta de culpabilidad de su existencia da al vampiro una dimensión a la vez trágica y moderna, le permite hacer pasar su destino por una fatalidad inaprehensible y una fortuna inmerecida»⁵ (Brittnacher, *Ästhetik des Horrors* 124-125). Incluso en los pocos textos clásicos del canon vampírico que contradicen esta norma, el vampirismo es un castigo causado por pecados veniales, como el suicidio por desamor, que generan empatía por parte del lector. Adicionalmente, el vampiro es frecuentemente representado como una figura dominada por un conflicto interno, obligado a cometer actos de violencia para sobrevivir, fungiendo a la vez como victimario y víctima (124).

Teniendo en cuenta tanto su maleabilidad como la empatía que sus conflictos esenciales tienden a suscitar en el receptor, es necesario resaltar dos funciones específicas del vampiro que resultan particularmente útiles para el propósito de este estudio. Por un lado, Brittnacher reconoce el potencial del motivo para representar figuras marginales: la figura del vampiro pertenecería a lo que en la sociología se denomina «marginados existenciales», es decir, figuras ubicadas en el exterior de la norma social, no por actitudes transgresoras, sino a causa de características innatas: «estos marginados no *quieren* transgredir las fronteras, sino que *son* en sí una transgresión: el Quasimodo deforme en la novela parisina de Hugo, Shylock, el judío mercader en la Venecia de Shakespeare, o el Oscar Wilde homosexual»⁶ (Brittnacher, *Der Vampir als Außenseiter* 374). De acuerdo con esto, las representaciones del vampiro como un ente maligno o como una fuerza que debe ser destruida pueden interpretarse como una expresión literaria de la imposición de un discurso hegemónico: «el vampiro es más que la imago de la desviación, es la metáfora de una profunda disidencia del orden de la creación. Dado que no puede integrarse y no debe ser integrado, debe ser eliminado»⁷(375).

5. «Diese Schuldlosigkeit seiner Existenz verleiht dem Vampir eine zugleich tragische und moderne Dimension, erlaubt ihm, sein Schicksal als unbegreifliches Verhängnis und unverdienten Geschick auszugeben» (Traducción propia).

6. «Diese Außenseiter *wollen* keine Grenzüberschreitung – sie *sind* eine Grenzüberschreitung: der verwachsene Quasimodo in Hugos Paris-Roman, Shylock, Shakespeares jüdischer Kaufmann von Venedig oder der schwule Oscar Wilde».

7. «Der Vampir ist mehr als nur die Imago der Abweichung, er ist die Metapher eines tiefen Dissenses zur Ordnung der Schöpfung. Weil er nicht intergrierbar ist und auch nicht intergrierbar sein darf, muss er beseitigt werden».

La segunda función que debe ser resaltada resulta de la estrecha relación entre el motivo vampírico y la sexualidad desde un enfoque prevalentemente discursivo⁸. Según Brittnacher, las diferentes representaciones de la mordida en el canon vampírico clásico contienen una carga metafórica inmanente erótica, a través de la cual se expresan una gran variedad de transgresiones a las nociones de sexualidad burguesa. El vampiro es, por lo tanto, una manifestación de la sexualidad tabuizada, desde el adulterio y la homosexualidad, hasta el masoquismo, la violencia sexual y la necrofilia (Brittnacher, *Ästhetik des Horrors* 145-147). Considerando la naturaleza dinámica de este motivo, se debe resaltar que las connotaciones eróticas del vampirismo van modificándose a medida que los tabúes en torno a la sexualidad en cada discurso social cambian. Ambas funciones hacen del vampiro un motivo idóneo para representar figuras sexualmente marginalizadas (Brittnacher, *Der Vampir als Außenseiter* 372-373). Esta tesis es sustentada también por Begemann et al., al afirmar que el vampiro se convierte en la representación metafórica por excelencia de todas las desviaciones de la norma sexual establecida alrededor de los discursos científicos de la *Scientia sexualis* durante el siglo XIX, creando así un vínculo esencial entre el vampirismo y mecanismos de exclusión discursiva en décadas posteriores (20-21).

Ya que el presente estudio pretende una exploración de estas características en dos relatos latinoamericanos recientes, a comparación del corpus prevalentemente europeo de los siglos XVIII y XIX en el cual los autores hasta ahora citados se concentran, sería pertinente reiterar que estas ideas se reflejan también en la crítica dedicada al vampirismo en el contexto de la literatura hispanoamericana. En efecto, es posible reconocer una evolución del vampiro en la literatura hispanohablante ya desde finales del siglo XIX, en la cual sus representaciones parecen enfatizar sus facetas más complejas, que en parte coinciden con las previamente destacadas:

These vampires are arguably more complex, challenging the boundaries between good and evil, victim and vampire, and morality and amorality through an experimentation with language and forms. There are direct and indirect references to their predecessors, but these texts break with the European Gothic vampire tradition, and in doing so, carve out a space for themselves as both distinctly modern and distinctly Hispanic (DeVirgilis XIX).

A través de esta complejidad descrita por DeVirgilis, a lo largo del siglo XX, es posible comprobar una cierta emancipación del vampiro hispanoamericano de sus predecesores góticos, tendiendo en manifestaciones autóctonas entre las cuales sobresale la tendencia a la humanización del motivo (Martínez Díaz 445). Estas manifestaciones

8. También textos canónicos sobre el vampirismo, como la ya mencionada monografía de Twitchell (especialmente 103-141), hacen referencias constantes al contenido sexual de las figuras vampíricas en la literatura gótica del siglo XIX, enfocándose en un análisis psicoanalítico del motivo.

en el espacio hispanoamericano coinciden también con el ya mencionado vampiro como «metáfora global» elaborado por Fischer-Hornung y Mueller, convirtiéndose en «símbolos del cambio en las percepciones de género, raza, religión» del continente (Gordillo 101).

De igual manera, al tratar manifestaciones contemporáneas del vampiro en Hispanoamérica, Borgia resalta también la carga erótica inmanente en el motivo como vehículo simbólico de comportamientos sexuales marginalizados, reafirmando las representaciones de su destrucción como metáforas de la defensa hegemónica de un *statu quo* y a la vez reconociendo un cambio de perspectiva en las obras más recientes, que buscan resaltar la empatía del lector hacia el protagonista vampiro:

The inseparable fear of and fascination with marginalized sexual behaviors suggested by vampires – including aggressive female sexuality, oral sex, group sex, pedophilia, homosexuality and necrophilia – communicates the prevailing sexual norms of the author’s sociohistorical context and the way that individuals were demonized for transgressing them. [...] Killing the vampire, then, restores a sharp division between hegemonic masculinities and femininities considered necessary for the smooth functioning of the social order. In other, especially more recent narratives, the vampire is the protagonist that the reader empathizes with and whose sexuality, hegemonic or transgressive, is affirmed (Borgia 110-111).

En cuanto a la labor académica exclusivamente en torno a la obra de Gabriela Rábago Palafox, se hace necesario reiterar que su limitada recepción comercial se refleja en su limitada recepción crítica. Aunque algunos textos traten motivos vampíricos o temas como la homosexualidad en las obras de Rábago Palafox, ninguno se centra en la selección de relatos acá estudiada o en la perspectiva propuesta⁹. Por lo tanto, en el siguiente capítulo se procederá a estudiar dos relatos de la colección de *La voz de la sangre* en los que la tensión entre los motivos vampíricos y la representación de sexualidades marginalizadas hasta ahora descrita resulta particularmente reveladora.

9. Es así como, por ejemplo, en su artículo «¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?», Martínez Morales reconoce también una adaptación de los motivos vampíricos de la tradición angloparlante del siglo XIX a la realidad mexicana del siglo XX (2). El autor, incluso, comenta brevemente uno de los relatos que se tratarán en este estudio, «Criaturas de la noche», aludiendo, sin embargo, a los paralelismos entre los vampiros representados en la obra y la iconografía religiosa del México colonial (8-9). Por otro lado, Rodríguez, en su monografía sobre la narrativa mexicana escrita por mujeres, analiza obras de Rábago Palafox en dos instancias: primero, la autora se concentra en la representación de niños y adolescentes en obras que incluyen *La voz de la sangre*, mencionando también «Criaturas de la noche», aunque sin enfatizar en las perspectivas propuestas en este estudio (156-157). En otro capítulo se maneja el tema de la homosexualidad en Rábago Palafox a través de su novela *La muerte alquila un cuarto* (1990) (187-188).

Sexualidades marginalizadas en Gabriela Rábago Palafox

3.1 *Vampirismo y homosexualidad en «A cadena perpetua»*

El primero de los relatos que se analizarán concuerda con las ya mencionadas tendencias de las narrativas vampíricas en la literatura latinoamericana reciente, presentando un vampiro a la vez protagonista y narrador de la historia. En efecto, el relato consiste en el monólogo interior de un vampiro que, luego de años de reprimir su condición, cede a la tentación y ataca a un conocido. El encuentro desata una serie de recuerdos y reflexiones alrededor de este suceso central y el dilema existencial resultante, revelando al lector la perspectiva de un hombre torturado por una parte de su ser que no puede negar.

La estrategia narrativa decisiva al momento de conectar estos sucesos con una sexualidad marginalizada es la ambigüedad que se mantiene a lo largo del texto: las descripciones de los hechos y los procesos mentales del narrador sugieren permanentemente que el encuentro que da origen al monólogo, más que un ataque vampírico, consistió en una relación homosexual. De esta manera, el lector es guiado a través de un primer nivel de interpretación mediante el cual presencia la lucha de un hombre por aceptar su homosexualidad reprimida y la estigmatización social que esta conlleva. Sólo en las últimas frases se revela explícitamente que la «oscura inclinación» (Rábago Palafox 82) que el protagonista trata de aceptar es el vampirismo, creando un segundo nivel de interpretación *a posteriori* basado en la analogía entre ambas «condiciones» como características innatas e irreprimibles.

La ambigüedad se hace aparente desde las primeras frases del relato, que no contienen referencia alguna a la condición vampírica del narrador y describen únicamente un encuentro de naturaleza incierta luego de una noche de fiesta:

Estoy aterrado. Lo que ocurrió la otra noche entre Emilio y yo (lo que le hice a Emilio el jueves por la noche, después de la fiesta), más que avergonzarme, me causa un miedo tan inmenso que me paraliza. Podría descargar mi culpabilidad en los cocteles, en la música cuyos efectos son todavía más perniciosos que los del licor; sin embargo, sé que esto habría ocurrido de cualquier manera, con o sin estímulos (81).

Considerando al narrador como vampiro, el pasaje resalta la doble naturaleza del motivo como victimario y víctima identificada por Brittnacher: por un lado, este parece aceptar una cierta responsabilidad por lo ocurrido, refiriéndose al hecho como «lo que le hice a Emilio» e incluso hablando explícitamente de su «culpabilidad». Por otro lado, sin embargo, esta percepción se ve mitigada por el énfasis en la vulnerabilidad emocional del protagonista: el pasaje está dominado por las alusiones a su sufrimiento ante la llegada de algo que ya consideraba inminente, algo que lo llena de temor e incluso vergüenza.

Tanto el énfasis del vampiro-víctima como su posicionamiento como narrador y protagonista de la historia consisten, de acuerdo con los citados estudios de

Brittnacher para el vampiro europeo y de Borgia en el contexto hispanoamericano reciente, en elementos que suscitan empatía hacia el motivo vampírico por parte del lector. Sin embargo, es necesario recordar que este aún no sabe que está tratando con el monólogo de un vampiro: estos elementos son utilizados, por lo tanto, para generar empatía hacia un personaje con un conflicto interno diferente. Las primeras frases, en efecto, dan paso a la construcción sistemática de un nivel de interpretación homoerótica que continuará desarrollándose a lo largo del relato: el pasaje citado reporta así un contacto entre dos hombres provocado por un ambiente festivo y el consumo de alcohol, aludiendo a sentimientos de miedo, vergüenza y culpabilidad que sugieren la ruptura de un tabú. Además, al reconocer la inminencia de sus acciones, el protagonista alude a una conciencia previa sobre su orientación sexual.

Esta interpretación se hace cada vez más explícita a lo largo del monólogo. El vampiro procede a explicar que Emilio no fue su primera víctima, recordando a un joven a quien solía frecuentar de adolescente. Sin embargo, sus recuerdos de esta relación están marcados por un lenguaje explícitamente erótico e incluso sentimental que parece confirmar lo que se había comenzado a sugerir en las frases introductorias:

[...] la experiencia no era nueva para mí: fue solo una repetición de la que tuve durante la pubertad, con ese chico que se llamaba... Daniel, creo. O Isaac. No sé: lo trascendente fue la explosión orgásmica que me invadió cuando lo poseí hasta saciarme —una vez y otra, a intervalos de eternidad. Una y otra vez que me parecían la misma: la primera, inquietante y nueva. Dejamos de frecuentarnos al llegar la preparatoria: él viajó a Guadalajara con su familia (fue como desprenderme de un brazo o de una pierna: a tal punto ese muchacho ya era parte de mi ser). [...] Con él —no me pesa decirlo— perdí lo que se podría llamar virginidad (81).

Además, en las instancias en las que el narrador hace referencias sutiles a la condición vampírica, reflexionando sobre el dilema de consumir sangre para sobrevivir, estas se encuentran intercaladas entre alusiones eróticas, por lo que fungen a la vez como metáforas del deseo sexual prohibido:

Después de todo, Isaac (¿Daniel) fue... no diré que el primero, pues supuse que mi relación con él [...] había sido única, irrepitable, que correspondía a la ebullición de la adolescencia, cuando los muchachos incurrimos en toda suerte de desenfrenos, pero sí quien me hizo descubrir la fuerza de la sangre [...]. Pero una cosa es la adolescencia y sus locuras, y otra, muy distinta, que un adulto pierda el control de sí, nada más porque la sangre se levanta y el deseo apremia y no se tiene más alternativa que consumir lo que se ansía o consumirse uno mismo sintiendo esa especie de fuego en el plexo solar, ese hormigueo en los miembros, esa resequedad en la garganta (81).

A pesar de que las asociaciones con el deseo sexual prohibido son un aspecto recurrente en la literatura vampírica desde sus orígenes¹⁰, el hecho de que en este caso se hagan alusiones evidentes a un subtexto homoerótico en un contexto contemporáneo confirma una vez más la capacidad del motivo vampírico a adaptarse a diferentes contextos temporales y socioculturales. Este proceso de adaptación y actualización se puede verificar especialmente en la alusión más directa a la condición vampírica en los recuerdos del narrador: los rasgos físicos de su víctima («su extrema palidez, la transparencia de su cuello, el descoloramiento de sus labios»), son tildados directamente como los síntomas de «una enfermedad sin remedio» (81) que en el futuro causaría su muerte, lo cual, con el contexto proporcionado anteriormente, podría llegar a entenderse como una referencia al VIH, cuyo impacto en la estigmatización de la homosexualidad había ya sido tematizado por Rábago Palafox en su cuento «Pandemia» de 1988¹¹.

La interpretación homoerótica parece prevalecer cuando el narrador retorna de este episodio analéptico y describe más detalladamente el encuentro con Emilio, en el cual, a pesar de su carácter predatorio, se alude también al placer de este último: «Emilio, le dije al oído [...], no te vuelvas. Quédate así. Escúchame. Te necesito'. Caí sobre él como un águila, sin darle tiempo de reaccionar. La sorpresa (y el placer, porque gozó con mi ímpetu) habitó sus ojos hasta el final. ¡Pobre Emilio! Nunca pudo sospechar nada acerca de mi oscura inclinación» (82). Esta última frase, además, posibilita un proceso de exteriorización de la perspectiva de la narración que se extenderá por los siguientes párrafos, en el cual las reflexiones del protagonista se centran en lo que parecen ser los prejuicios comunes y discursos culturales y científicos alrededor de la homosexualidad:

Es puro mito lo que la gente dice: esto no sale a la cara, ni se advierte en los ademanes. [...] Las apariencias engañan. Lo sé. [...] yo quería encontrar en mi caso las señales inconfundibles de... ¿cómo debería decir? No es una enfermedad. De acuerdo. Ni física, ni mental. Lo ha constatado, me parece, una Sociedad Clínica de No Se Qué en Inglaterra. ¿Es un comportamiento de ciertas minorías, entonces? [...] Yo quería saberme fiel al arquetipo que difunde la literatura cuando se ocupa de este rasgo singular, terrible y, acaso (ahora lo intuyo), mucho más frecuente de lo que cree la ingenuidad de las masas. Pienso que en cada familia hay por lo menos un ejemplar (82).

Esta mención de la literatura da paso a la exposición de autoridades literarias a través de las cuales el narrador adquiere conciencia de su compleja posición sociocultural: las pocas referencias que logra encontrar a su «oscura inclinación» se reducen a algunos escritores europeos, entre los que resalta «aquel irlandés» (82). Estos,

10. Se trata, en efecto, de un objeto de estudio recurrente en los casos estudiados por Twitchell. Véase también Brittnacher, *Ästhetik des Horrors* (141-147) y Fall (212-213)

11. La función de los motivos vampíricos en el contexto del virus VIH ha sido igualmente explorada por la crítica, más célebremente en el estudio de Skal sobre el horror en el cine (333-352).

desafortunadamente, la utilizan como «elemento inquietante» y parecen abordar el tema con «desconfianza, repugnancia, censura, escepticismo en el mejor de los casos» (82). Sabiendo que se está hablando de vampirismo, los comentarios se revelan como una referencia a la tradición vampírica en la literatura europea, con su ápice, Bram Stoker, asumiendo el papel del irlandés mencionado. El pasaje adquiere, de esta forma, un significado adicional como comentario metaliterario del desarrollo de los motivos vampíricos mencionado en la primera parte de este estudio, contrastando las representaciones góticas y europeas del vampiro como figura maligna que debe ser destruida y los vampiros más recientes, como el narrador mismo, cuya complejidad y humanidad le proporcionan dimensiones adicionales, más allá de un discurso moral. Sin embargo, si se interpreta como referencia a la homosexualidad, esta sección resalta también su tabuización en la literatura, «aquel irlandés» se convertiría en Oscar Wilde, y la aseveración de que el fenómeno en cuestión es descrito como «una chanza que es sumamente dañina por cuanto indica la incompreensión que el ser humano es capaz de tener a sus congéneres» (82) se convertiría en una denuncia de la estigmatización social del homosexual.

Esta misma dinámica resulta aun más clara en los textos científicos que el narrador presenta y comenta para comprender su situación, en los cuales se reflejan una vez más las tendencias demonizantes y discriminantes del discurso conservador hegemónico respecto a los homosexuales como grupo marginalizado:

«Nadie sabe por qué», fue el primer postulado [...] que obtuve en mis lecturas. (Debe tratarse de un género distinto a los reconocidos –me esperancé–, pero tan válido como ellos.) «Las personas afectadas, sometidas a examen por expertos en medicina y psicología, no acusan ninguna anormalidad orgánica ni mental;» (hasta aquí, excelente) «sin embargo, no caben dudas de que son individuos neuróticos, mal sociabilizados, con un alto índice de angustia en su conducta, propensos al crimen y/o al suicidio [...]. Detestados por su asquerosa perversión, tales sujetos fingen ser lo que no son [...]. Pasan por gente de buena índole, así ganan la confianza de los demás y se atraen la voluntad de niños y jóvenes que, en su candidez, sucumben cuando los infames revelan sus tendencias. El disimulo con que actúan para no ser castigados, en ocasiones, dificulta que se les detecte a tiempo, y es así como diezman, raza inmunda...» (82-83).

El protagonista no puede evitar reaccionar constantemente a dichas observaciones. Sus diversos comentarios, intercalados a lo largo de la cita, se convierten así en una crítica casi directa de la homofobia: a veces, estos cuestionan las tesis de la comunidad científica («¿[p]ero estas características serían inherentes a todos los tipos como yo, o serían (así lo creo) producto lógico de la hostilidad con que son tratados?») (82); otras veces, revelan su emotividad y frustración ante los ataques contra la «asquerosa perversión» de su «raza inmunda» («[t]erminé el párrafo con lágrimas en los ojos. Soy un hombre benigno, afecto a los seres bellos, a las cosas hermosas; sensible y capaz de dar mi sangre por quien represente mi amor máspreciado») (83); además, el narrador afirma explícitamente no tener la culpa de sus inclinaciones, lo cual

resuena con el concepto de la inocencia del vampiro introducido por Brittnacher, atribuyendo su sentimiento de culpabilidad más bien a la estigmatización discursiva de las mismas («¿[a] quién se da oportunidad de elegir los atributos de su carácter? En definitiva, yo no soy culpable de haber nacido bajo el signo de lo que, según los lineamientos sociales, constituye una aberración [...]») (82).

De igual manera, sus comentarios sugieren también un proceso de aceptación de las circunstancias al admitir haberse engañado hasta el encuentro con Emilio: «es verdad que contenía el impulso, que era lo que se llama un reprimido, pero, en fin, la inclinación latía en mis venas con rotunda claridad, y yo no pude seguir ignorándola» (82). Esta aceptación es enfatizada a medida que la narración se acerca a su fin. El protagonista niega rotundamente los estereotipos demonizantes previamente presentados, mostrando incluso un sentido de pertenencia a su grupo marginalizado, lo cual aun coincidiría con una denuncia contra la homofobia. Sin embargo, es también acá donde culmina la paulatina revelación de su naturaleza vampírica:

En fin, yo no correspondía al retrato que de nosotros (sí, ya puedo afirmarlo son temblor en la voz: asumo lo que soy) hace la literatura. Nadie que me viera me sospecharía. [...] Después de Emilio vendrán otros. Otros cuyos nombres ignoro y olvidaré pasado cierto tiempo. Solo el recuerdo de mis labios en su piel tendrá vigencia eterna. [...] Lo que importa es que su sangre esté fresca, apta para cuciarme el instinto y arrancarme quejidos de gozo anticipado. Llegarán otras. Cualquiera que cumpla el requisito de alagar mi lengua con el gusto metálico, tibio, de una sangre lozana, espesa como vino singular (83).

Curiosamente, la revelación está acompañada por una descripción más detallada de aquello que lo distingue de estos estereotipos, revelando a un vampiro notablemente diferente al de la tradición gótica europea. En esta sección, que funge como una especie de manifiesto del vampiro moderno, el narrador deconstruye y reinterpreta conscientemente las características clásicas del vampirismo, manteniendo, sin embargo, sus propiedades inmanentemente transgresoras y eróticas:

Caerán sin saberlo, porque, ya lo he dicho, lo que se cuenta sobre nuestras características externas, es mito puro, superchería: yo, por ejemplo, ando los parques a la luz del sol; me acicalo frente al espejo; llevo sobre el pecho un crucifijo de plata; si fuera piadoso, entraría a los templos libre de toda inquietud; no me atemorizan el agua ni las llamas; ni el ajo o el acónito. Rompo cualquier canon establecido y desconcierto al especialista más versado en el asunto. [...] A veces [...] una fuerza brutal me atenaza las entrañas, hace que mi cuerpo se empape en sudor frío, ¡me aterroriza! [...] Mis colmillos crecen como crece el sexo. Mi lengua palpita levemente (como el sexo) (83-84).

Sin embargo, es necesario resaltar que la frase final del relato parece retornar a la ambigüedad inicial de la narración, a través de lo cual se unifican ambos niveles interpretativos ahora manifiestos en la historia. Las últimas palabras del narrador, que se dirigen directamente a sus potenciales lectores, revelan una mezcla de

resignación y sentido de pertenencia aplicable tanto al motivo vampírico como al homosexual marginalizado: «conjeturo que muchos de ustedes, como yo, pertenecen a la hermandad de lo oscuro, y que saben, por conocimiento infundido, que alguien nos ha sentenciado a cadena perpetua» (84).

3.2 *Vampirismo y violencia de género en «Criaturas de la noche»*

Las figuras vampíricas representadas en «Criaturas de la noche» no podrían ser más diferentes que el protagonista de «A cadena perpetua»: lejos de describir la experiencia vampírica desde la perspectiva del protagonista, los vampiros de este segundo relato son mostrados como una fuerza extraña y maligna que amenaza una comunidad, acercándose, al menos en este sentido, a las primeras representaciones más bestiales y monstruosas del canon vampírico europeo en el siglo XVIII, antes de su transformación en *dandy* del Romanticismo (Bohn 24). Sin embargo, el vampiro principal del relato tampoco se asemeja a sus antecedentes literarios: el desértico pueblo de Momoxpan es acechado, en efecto, por un niño local llamado Pablito, quien, luego de su muerte prematura, es venerado por sus habitantes como un santo ante ciertas irregularidades en el proceso de descomposición de su cadáver: «Era milagro que Pablito, fallecido en visible consunción, deshidratado, encogido como una ciruela pasa, tuviera entonces esa turgencia en los labios; ese rubor natural que empezaba a abrirse paso entre los rosetones de maquillaje; ese aleteo de las pestañas que ensombrecían bellamente los ojos entreabiertos» (Rábago Palafox 44). Las creencias de la comunidad solo son reforzadas por la subsiguiente desaparición del cadáver, que es interpretada como la resurrección y ascensión de «Pablito, protosanto de Momoxpan» (46). No obstante, poco después, los habitantes comienzan a ser atacados por un ser no descrito, cuya mordedura provoca no sólo síntomas de una enfermedad desconocida, sino también las sospechas de que la resurrección de Pablito no fue producto de la voluntad de Dios, como revela la madre de Fermín, el campanero del pueblo, que en diversas instancias funge como narradora del relato polifónico y vocera de la comunidad:

¿Tú crees de verdad que estas son mordidas de alacrán, por muchos que haya y se les oiga por ahí [sic] en la noche? Para mí que se trata de otro asunto. Nadie me quita la cabeza que es Pablito, el hijo de Gaudelia [...]. Por ahí andará el muertito con los ojos pelones y las chapas de carmín que le pintaron las devotas para ahuyentar la palidez de ampolla que le trajo la muerte. Así me lo imagino, por más que haya quien diga que el niño voló al cielo en cuerpo y alma. [...] A partir de entonces fue que empezaron los mordiscos. [...] Mordiscos afilados, como de rata. Pero de ratas que nadie ve y que nomás por la noche, silenciosas, dejan su agujero. Luego esta debilidad. El dolor de huesos, el zumbido metido en el cerebro como si tuvieras una de esas fiebres enconadas. ¿Quién me quita a mí que es cosa del maligno? (43).

Los ataques se hacen más frecuentes en el pueblo, y el primer clímax del relato llega con una expedición de búsqueda en el monte y una confrontación con el niño vampiro, «encaramado en la rama de un árbol» con «su rostro cenizo, extrañamente sombreado por un vello castaño; las orejas puntiagudas y delgadas, transparentes; la mirada feroz; los colmillos largos y finos como agujas; el pelo enmarañado» (49). El vampiro es ahuyentado mediante un ritual de exorcismo poblado de referencias ocultistas por parte del cura local, luego del cual «vieron los vecinos, paralizados de miedo, como Pablito desplegabá sus alas translúcidas, puntiagudas, semejantes al armazón de un paraguas, y echaba a volar sobre el claro del bosque, igual que vuelan los ángeles y los demonios» (49). A pesar de que esta narración principal contiene diversos elementos que merecerían un estudio detallado, como la carnalización de la iconografía cristiana durante la procesión fúnebre de Pablito, las referencias directas a textos ocultistas o la representación crítica de la Iglesia como institución, el presente estudio se concentrará sobre todo en las peculiaridades del niño como motivo vampírico y vehículo de tematización de la sexualidad marginalizada.

La muerte prematura de Pablito refuerza la inocencia característica del vampirismo, fusionándola con la inocencia de la infancia. Sin embargo, el punto más llamativo es que el relato presenta una ruptura clara de la tendencia evidenciada por Brittnacher de representar al vampirismo como una condición *ex nihilo*: es más, a través de digresiones e hilos narrativos paralelos, el texto expondrá que las causas del vampirismo están estrechamente ligadas a la violencia de género, que se denuncia de manera sutil pero contundente.

El método más notorio para elaborar esta denuncia son los monólogos de Gaudelia, madre del infante vampiro, que aparecen intercalados entre la narración principal y proporcionan detalles sobre los antecedentes de los sucesos narrados. A través de estos monólogos el lector se entera, por ejemplo, de que la condición vampírica de Pablito era evidente desde antes de su muerte y resurrección. Es más, el vampirismo es representado como una condición congénita:

No gritó al nacer. Se deslizó fácilmente entre aquel fluir de sangre que se le quedó untado en la piel y en los labios; en la lengua. Porque boqueaba hambriento, a derecha e izquierda, y todavía con la sangre entre las piernas, me lo dieron para ponerlo a pecho. Yo sí me quejaba, por aquel dolor que me encendía las tripas y las piernas, por las muchas roturas de mi cuerpo y el largo trabajo de empujar fuera a ese niño. Y ahí nada más, al filo del desmayo que me jalaba a su blandura, sentí la boca que se cerraba sobre el pezón, sentí el firme mordisco de los dientes, y un dolor nuevo –dolor de clavos chicos que se metían por la punta de mi pecho (46).

Ya desde esta primera revelación por parte de la madre, es posible identificar una transgresión social: la representación grotesca del parto y el cuerpo femenino adolorido, junto a la unión del vampirismo y la lactación en un único proceso generan una percepción negativa de la maternidad que a primera vista podría recordar a los procesos poetológicos de feminidad grotesca descritos por Barbara Creed en

The Monstrous Feminine (219). Sin embargo, en las secciones siguientes del relato se procederá a monstrificar no a la figura materna, si no a su hijo. Esta noción es fortalecida explícitamente por la madre, al afirmar que «[m]e costó trabajo querer a este niño (a pesar de su cara bonita y lo dado que estaba) porque me dolió tanto al nacer y darle de mamar fue siempre una agonía» (46). El cuestionamiento, e incluso rechazo, del amor materno, que representa de por sí la ruptura de un tabú, se ve reforzado por la asociación narrativa entre el infante y una naturaleza maligna, que provee, además, un primer atisbo de causalidad de la condición vampírica de Pablito: «Pocas criaturas nacen con dientes. Allá se las verán sus madres con la angustia ahora [sic] de darles de mamar. Dicen que es señal de infortunio o de que el niño fue hecho de mala manera. Y no siempre se les caen. Hay que ver cómo los enseñan cuando se ríen y cómo andan ellas con los pechos llenos de moretes» (46).

La relación causal entre las particularidades biológicas del niño y la transgresión alrededor de su concepción es esclarecida directamente en las siguientes intervenciones monológicas de la madre, que exponen el momento decisivo para el presente análisis. Tanto el nacimiento de Pablito como su condición vampírica son productos de un encuentro sexual traumático, cuya descripción fusiona elementos de un ataque vampírico y de una escena de violación:

Me costó trabajo querer a este niño [...]. También porque viéndolo no podía dejar de pensar en cuando lo hicimos: Yo no tuve placer; no más dolor y angustia en esa unión que nunca terminaba. Largo ayuno traía el hombre: lo sentía moverse adentro y besarme el pescuezo con un mordisco ansioso que me ponía zumbidos en las orejas. [...] Para cuando gozó yo estaba ya rendida, empapada en sudor y con la impresión de ir cayendo en un pozo largo y estrecho –como los ojos de aquél. [...] El camino a casa se me hizo largo –camino de penitencia, pues– y difícil. Las piernas se me habían vuelto de trapo y mi cuerpo ya no era mío. [...] Me encaminé para la casa llena de tristeza, de pura soledad. Sin ánimos de contarle nada a nadie, ni siquiera al padre Ildefonso. Eso, si hubiera gozado, si hubiese visto estrellitas como las que el cura mandó bordar en el vestido de la Virgen. Pero todo fue puro dolor y repugnancia. Quedé hecha un hilacho (46-47).

Para complementar esta narrativa, el relato procede a mostrar la perspectiva de la comunidad ante el embarazo de Gaudelia, desde la cual se refleja la estigmatización de las víctimas de abuso, interpretando el episodio como una relación extramarital y condenando a la mujer por su pecado:

Yo la vi mañaneando cerca de la carretera luego que el fuereño ése, vendedor de medias para mujer, la acompañó al cerro. Se me hace, pues, que su niño lo tuvo arteramente con ese hombre. [...] si el padre Ildefonso supiera que Pablito fue hijo de malas andanzas, puede que no diera pie a tanta fiesta de santificación... pero Gaudelia no ha vuelto a confesarse desde entonces y tiene el secreto bien amarrado adentro (47).

Pablito, como motivo vampírico, se convierte así en una representación metafórica de las vicisitudes de una víctima de abuso sexual, desde el daño corporal hasta las

consecuencias psicológicas de un embarazo no deseado, así como la marginalización de la víctima por parte de una sociedad prevalentemente católica y conservadora. En este sentido, el relato de Rábago Palafox replantea un elemento más de las tradiciones literarias que rodean al horror literario: la prominente tradición del nacimiento monstruoso como consecuencia de desviaciones morales, especialmente en torno a la sexualidad (Weinstock 6), se convierte ahora en una denuncia contra la violencia de género, desplazando la culpabilidad del padre/abusador y resaltando la victimización de la madre.

Para reforzar este argumento se hace necesario recordar que Pablito no es el único vampiro mencionado en el relato. La escena de violación de Gaudelia atribuye características vampíricas también al perpetrador del abuso, al padre mismo. Aparte del ya citado «mordisco ansioso» en el cuello de su víctima, la madre de Fermín describe al misterioso hombre mencionando «su color de ampolla y los ojos como padeciendo ardor, la boca grande y oscura, unas manos que deberían estar heladas» (47). Es más, el final del relato revela que el hombre no está solo: luego de ahuyentar al niño-vampiro, el padre Idelfonso, Fermín y su madre retornan a la iglesia, donde, como describe la última, son atacados por una horda de seres vampíricos:

El cura levantó la frente. Algo debió sentir: la rareza de una substancia jamás prevista [...] Ahi [sic] están [...] Arrimados al barroco, como querubines; con la boca abierta y las ganas entre los dientes. Miradas que brillan en la oscuridad. [...] No se miran entre ellos pa ponerse de acuerdo. A un tiempo empiezan a moverse y da mareo ver el altar que va y viene con tanta algarabía. Se hablan, creo. Tiran el vuelo hasta la cúpula desde ahí obligan al cura a seguirles con los ojos botados de puro pánico. Ya mudo como si difunto fuera. Juegan con él un ratito. Luego se van todos en picada y caen sobre el hombre en vuelo veloz y ruidoso. Se lo beben con harta sed, sorbiendo fuerte (51).

A pesar de consistir una representación más bien deshumanizada del vampiro como una especie de depredador nocturno, el ataque que concluye el relato provee, si se tienen en cuenta las perspectivas hasta ahora exploradas, una dimensión adicional a la tematización de la violencia de género. En efecto, directamente antes del ataque, el relato crea una conexión entre todos los vampiros de la narración, presentando al atacante de Gaudelia, a Pablito y los seres bestiales de la iglesia como solo un ejemplo de una problemática más amplia: «[l]os viajantes agarran su ruta y van picando pueblos. Picando mujeres también: escupiendo semilla para muchos niños. Pablo tiene sus hermanitos. Iguales que él. Más chicos o más grandes, pero igualmente animales del mal que don Ildefonso no les puede» (51). Todos los vampiros del relato forman parte, por lo tanto, de una especie de epidemia vampírica que no solo acecha Momoxpan, sino también otras comunidades. El hecho de que estos vampiros logren imponerse sobre el poder de la Iglesia como institución, señala que estos representan un problema que, a diferencia de las representaciones vampíricas clásicas, no puede ser más reprimido o destruido por el *statu quo*. El triunfo de las

«criaturas de la noche» se convierte, de esta manera, en una denuncia contra una violencia de género sistémica que una hegemonía patriarcal no puede combatir.

Conclusiones

Los ejemplos estudiados hasta ahora son prueba contundente de la naturaleza dinámica y transgresora del vampiro como motivo literario. A pesar de presentar varias manifestaciones completamente diferentes del vampiro, la narrativa de Gabriela Rábago Palafox logra replantear las características esenciales de este monstruo, separándose de la tradición vampírica europea y utilizándolas como un método para tomar una posición crítica, al tematizar tabúes sexuales en la sociedad mexicana del siglo xx y sacar a la luz actitudes discriminatorias sustentadas por dogmas religiosos y discursos conservadores. En «A cadena perpetua», la noción de que el vampiro es no solo un monstruo depredador, sino también una víctima de un destino fuera de su control, es acentuada para criticar la estigmatización social de la homosexualidad como perversión o incluso enfermedad. Desde la perspectiva de la voz marginalizada, suscitando la empatía del lector, la autora crea, más que una simple analogía entre el vampirismo y la homosexualidad, dos niveles interpretativos prácticamente indistinguibles, interdependientes e inseparables, a través de los cuales es posible denunciar la homofobia como prejuicio injustificado. En «Criaturas de la noche», por otro lado, los vampiros mantienen su carácter predatorio para tematizar las diferentes facetas de la violencia de género sistémica, desde el abuso sexual hasta las actitudes difamatorias de una sociedad frente a las víctimas del mismo. En este caso, el vampirismo no se limita a ser una condición *ex nihilo*, sino que se transforma en el producto de una transgresión violenta, atribuyéndole una causa concreta. De esta manera, el texto refleja un problema real que también tiene causas concretas y denuncia la indiferencia social e institucional ante la falta de soluciones. Los dos relatos presentados demuestran, por ende, que las funciones transgresivas del horror literario también pueden ser un mecanismo para exponer posiciones exteriores a un discurso hegemónico, convirtiéndose en potenciales herramientas valiosas para dar voz a grupos marginalizados.

Referencias bibliográficas

- BEGEMAN, Christian, HERRMANN, Britta y NEUMEYER, Harald. «Diskursive Entgrenzung. Der Vampir im Schnittpunkt kultureller Wissensbestände». Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (eds.). *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Freiburg; Rombach, 2008: 9-32.
- BOHN, Thomas. *Der Vampir. Ein europäischer Mythos*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2016.
- BORGIA, Danielle. «Vampiros Mexicanos: Nonnormative Sexualities In Contemporary Vampire Novels Of Mexico». Dorothea Fischer-Hornung, Monika Mueller (eds.). *Vampires And Zombies. Transcultural Migrations And Transcultural Interpretations*.

- Jackson: University Press of Mississippi, 2016: 110-129. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496804747.003.0006>.
- BRITTNACHER, Hans Richard. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
- BRITTNACHER, Hans Richard. «Der Vampir als Außenseiter. Soziologischen Konturen einer literarischen Chimäre». Christian Begemann, Britta Herrmann, Harald Neumeyer (eds.). *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Freiburg: Rombach, 2008: 371-386.
- CREED, Barbara. «Horror and the Monstrous-Feminine». Jeffrey Andrew Weinstock (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020: 211-225.
- DEVIRGILIS, Megan. *Blood Disorders: A Transatlantic Study Of The Vampire As An Expression Of Ideological, Political, And Economic Tensions In Late 19th And Early 20th Century Hispanic Short Fiction*. PhD dissertation. Temple University. 2018. https://scholarshare.temple.edu/bitstream/handle/20.500.12613/1087/DeVirgilis_temple_0225E_13496.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consultado el 26 Feb 2021.
- FALL, Wendy. «Vampires: Reflections in a Dark Mirror». Kevin Costorphine, Laura Kremmel (eds.). *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018: 205-218.
- FISCHER-HORNUNG, Dorothea / MUELLER, Monika. «Introduction». Dorothea Fischer-Hornung, Monika Mueller (eds.). *Vampires And Zombies. Transcultural Migrations And Transcultural Interpretations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2016: 3-18. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496804747.001.0001>.
- FRENSCHKOWSKI, Marco. «Von der interkulturellen Vergleichbarkeit mythologischer Konzepte: das Beispiel des Vampirs». Julia Bertschik, Christa Agnes Tuczay (eds.). *Poetische Wiedergänger. Deutschsprachige Vampirismus-Diskurse vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2005: 43-59.
- GORDILLO, Adriana. «Transformaciones del vampiro en la literatura hispanoamericana: aproximaciones al 'género' en Darío, Agustini y Cortázar». *Polifonía*, 2, (2016): 88-101.
- GROOM, Nick. *The Vampire: A New History*. New Haven/London: Yale University Press, 2018.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Alicia Nila. «Cortázar, Fuentes y Molina en los confines de lo humano: tres cuentos de vampiros». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45 (2016): 429-448.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis. «¿Vampiros mexicanos o vampiros en México?». *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 4 (2012): 1-10. https://edit.elte.hu/xmlui/static/pdfs/web/viewer.html?file=https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33585/73-222-2-PB_.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consultado el 26 Feb 2021.
- PFEIFFER, Erna. «No pienso que haya que hacer literatura decorativa. Gabriela Rábago Palafox». Erna Pfeiffer. *Entrevistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt: Vervuert, 1992: 139-150. <https://doi.org/10.31819/9783964564405-010>.
- RÁBAGO PALAFOX, Gabriela. *La voz de la sangre*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1990.
- RODRÍGUEZ, Adriana Azucena. *Coincidencias para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres*. Atizapán de Zaragoza / Chiapas: Afinita Editorial /Universidad Autónoma de Chiapas, 2014.
- RUTHNER, Clemens. «Vampir». Hans Richard Brittnacher, Markus May (eds.). *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013: 493-500.

- SKAL, David. *The Monster Show. A Cultural History of Horror. Revised Edition*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2001.
- TWITCHELL, James B. *The Living Dead: A Study Of The Vampire In Romantic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981.
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew: «Introduction. A Genealogy of Monster Theory». Jeffrey Andrew Weinstock (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020: 1-36.

Citación bibliográfica: RAGGIO, Salvador Luis. «Perturbación y feminicidio: El terror de lo masculino-monstruoso en «Rara avis» de Rocío Silva Santisteban». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 51-65. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.03>

Perturbación y feminicidio: El terror de lo masculino-monstruoso en «Rara avis» de Rocío Silva Santisteban

Disturbance and femicide: The terror of the masculine-monstrous in «Rara avis» by Rocío Silva Santisteban

SALVADOR LUIS RAGGIO

Oxford College of Emory University, EE.UU

salvador.luis.raggio@emory.edu

 <https://orcid.org/0000-0003-3681-4922>

Fecha de recepción: 19/02/2021

Fecha de aceptación: 30/03/2021

Resumen

Este artículo analiza la representación de la violencia de género, a través de estetización posmodernista de lo «masculino-monstruoso», en el relato breve «*Rara avis*» (1994) de Rocío Silva Santisteban. En tanto que figura nociva y aberrante, el monstruo tradicional proyecta un sujeto deshumanizado, y en ese sentido suele suscitar espanto y desgracia. En la narración de corte extraño de Silva Santisteban, la masculinidad hegemónica, representada por un minero violento y misógino, cumple claramente esta función; sin embargo, la autora establece una oposición entre dicho cuerpo «normal» y un organismo femenino feérico (la «*rara avis*» de la historia), con el que el protagonista mantiene una inusual relación de pareja. Al examinar la manera en que la monstruosidad es reformulada gradualmente en el texto, creando organismos en divergencia, reflexionaremos sobre las intenciones feministas del relato y sus facultades subversivas para criticar los aspectos más indecibles del mundo concreto: especialmente los impulsos atávicos de la violencia sistémica hacia las mujeres en las sociedades patriarcales.

© 2022 Salvador Luis Raggio



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Palabras clave: feminicidio; monstruosidad; masculinidad; identidad; Rocío Silva Santisteban; terror; monstruo.

Abstract

This article analyzes the representation of gender violence, through the postmodernist aestheticization of the «masculine-monstrous», in the short story «Rara avis» (1994) by Rocío Silva Santisteban. As a noxious and aberrant figure, the traditional monster projects a dehumanized subject, and in that sense it tends to arouse fright and disgrace. In Silva Santisteban's strange-cut narrative, hegemonic masculinity, represented by a violent and misogynistic miner, clearly fulfills this function; however, the author establishes an opposition between said «normal» body and a fey female organism (the «rare bird» of the story), with which the protagonist maintains an unusual relationship as a couple. As we examine the way the monstrosity is gradually reformulated in the text, creating divergent organisms, we will reflect on the feminist intentions of the story and its subversive powers to criticize the most unspeakable aspects of the concrete world: especially the atavistic impulses of systemic violence towards women in patriarchal societies.

Keywords: femicide; monstrosity; masculinity; identity; Rocío Silva Santisteban; terror; Monster.

Después de la maravilla y la duda, Karl Jasper considera que las situaciones límite del ser humano son la fuente más profunda de la filosofía (20), pues se trata de experiencias ineludibles que confirman rupturas o trascendencias, al igual que sentimientos de fractura en el sujeto. La pérdida, la soledad y la muerte, por citar solo algunas, son ejemplos de situaciones límite que comprometen la valía individual, y nos hablan, a la vez, de las pruebas que configuran la ruta de la existencia concreta. En ese sentido, la necesidad de formular representaciones acordes a estas experiencias ayuda a narrar lo «real» de distintos modos, a metaforizar y experimentar en el campo de lo no mimético, relatando no solo una historia sino también desmantelando la Historia¹.

En el año 1994, la poeta y narradora peruana Rocío Silva Santisteban (1963) publicó la colección de relatos *Me perturbas*, un volumen de cuentos preocupado por retratar una escenografía social en la cual la mujer deja de ser solamente un personaje pasivo u ornamental, evitando, principalmente, las imágenes estereotípicas en torno a la falta de frontalidad femenina y la lógica del deseo sexual reprimido.

1. La Historia, con H mayúscula, de acuerdo con Hartog, ha sido vista en el mundo occidental no solo como una ordenación de sucesos (pasado, presente, futuro), sino también como un «tribunal máximo» (86), cargado de sabiduría absoluta y decisiva. En la posmodernidad, sin embargo, desmonumentalizar esta visión de mundo implica releer sus categorías constitutivas (pasado, presente, futuro) de tal modo de que ninguna ejerza completa dominación sobre la otra.

Para su fecha de publicación, y siguiendo la línea renovadora de narradoras peruanas de fines del siglo xx como Pilar Dughi (1956-2006) y Patricia de Souza (1964-2019), *Me perturbas* es un libro sumamente atrevido y de tendencia disruptiva; además, debido a su lenguaje y fijaciones temáticas, es también un texto abiertamente terrorífico (a pesar de que nunca se asocia programáticamente al centro de gravedad del género gótico). Lo cierto es que en *Me perturbas* las vidas y las relaciones de pareja son articuladas a partir de la explotación simbólica de un malestar brumoso, el descontento y las reacciones afectivas extremas. Se trata de una prosa de mucha intensidad y lobreguez, dominada «por la fascinación que ejerce la muerte», como destaca Carlos Garayar, pero «no la muerte en su dimensión trascendental [...] sino en su crudeza física» (153). Así, adjetivos como «renegrido», «entumecido» o «fantasmal» pueblan las narraciones del conjunto, estimulando una poderosa atmósfera de incomodidad y desconcierto en el lector.

Al igual que Garayar, Sumalavia considera que los relatos de *Me perturbas* abrigan un «aura of solitude and lyricism that spring from putrefaction» («Letter from Peru»). La soledad y la putrefacción de la vida, en todo caso, son revalorizadas en la prosa de Silva Santisteban debido a su experiencia paralela de poeta, y es ineludible no apreciar la forma en que el substrato poético de su lenguaje, ese lirismo oscuro del que habla Sumalavia, influye en la ambientación del universo ficcional de *Me perturbas*, abriendo posibilidades simbólicas que por momentos mezclan finamente naturalezas ilusorias con materialidades más definidas.

Una de las piezas literarias que destaca en este volumen es el relato «*Rara avis*», un producto cultural de corte feminista que, mediante la representación de experiencias extremas en el ámbito doméstico, construye un discurso de denuncia y reprobación del feminicidio a partir de circunstancias inusuales². En concreto, un minero abusador que reprime su capacidad afectiva para salvaguardar la identidad machista que lo regula convive de forma antagónica con una humanoide semejante a las hadas, causándole la muerte luego de una serie de ofensas y maltratos psicológicos. Podemos decir que la presencia de un elemento fantástico en el cuento (una criatura «perturbadora» y feérica), hibridada con la atmósfera descarnada del relato de un narrador masculino en primera persona, busca llamar la atención acerca de la vida precaria de algunas mujeres a través de la representación de un acto causado por hábitos monológicos y falocentristas que tienden a revalidar una ideología sociosexual.

2. Es importante señalar que «*Rara avis*», junto con el relato «La sustituta», es una de las pocas narraciones de corte insólito del volumen, ya que la autora suele preferir las convenciones estéticas del realismo. En este caso, seguimos la tipología de Abraham, en la que literatura de lo insólito se refiere a obras con «elementos y situaciones inexistentes en el mundo real, o tan inusuales que su condición de realidad puede, sin excesivo esfuerzo, ser puesta en duda [...] Los géneros pertenecientes a [esta] categoría son la literatura fantástica, la ciencia ficción, la literatura maravillosa y la literatura de lo extraño» (283).

Visto de este modo, la tendencia disruptiva de un volumen como *Me perturbas* –y la proyección inmediata de esa disrupción en un cuento breve como «*Rara avis*»– explota las situaciones límite y los sucesos inusuales para desplegar un fuerte discurso feminista y una crítica a la misoginia sistémica de la cultura local y global³. Precisamente, siguiendo a Leonardo Loayza, vemos en este universo «una narrativa subversiva y contrahegemónica, que intenta servir como una especie de modelo para lograr desarticular/desmantelar el sistema de poder que sojuzga a las mujeres en favor de los hombres» (79).

Las convicciones posmodernistas son sumamente tangibles en «*Rara avis*» cuando prestamos atención a la manera en que Silva Santisteban intenta desnudar y desconstruir la historia vista como mito (en especial, los hábitos que fortalecen su versión patriarcal y falocentrista en Occidente). De este modo, la autora crea una insólita narrativa del yo que se distingue por la manera en que modifica el capital simbólico del cuerpo anómalo tradicional para condenar los abusos y los atropellos de la masculinidad hegemónica.

En «*Rara avis*», el ser humano opresor, y no el organismo anómalo, es el verdadero monstruo; no obstante, esta monstruosidad no se presenta literalmente, sino de forma simbólica. Cuando el protagonista, sujeto a fuertes alegatos identitarios que lo legitiman, se deja «perturbar» por lo femenino-feérico, reafirma sus creencias sociosexuales y su tipo de masculinidad, dirigiendo sus sentimientos y acciones hacia la repugnancia y el feminicidio: haciéndose, progresivamente, un monstruo humano que no soporta a su «otro» porque ese «otro» acabará con su visión de la hombría⁴.

El cuento, ciertamente, subraya la crisis afectiva de cierto tipo de masculinidad y presenta a la vez una situación límite que se enfoca en la vida concreta, invirtiendo simbólicamente el paradigma de la corporeidad anómala para poner el acento en la monstruosidad intrínseca del feminicida (lo masculino-monstruoso) y no en la rareza somática del personaje feérico de la historia. Al hacer esto, el relato va formulando una «defensa» del pensamiento del protagonista que se opone a la ideología del narrador implícito, y traza así un camino de contrastes que finalmente quiere cuestionar las costumbres de ciertos hombres en la sociedad contemporánea.

Concretamente, «*Rara avis*» es un texto de breve extensión que se desarrolla en un pueblo atemporal y sin nombre, donde un minero explotador e invasor de la naturaleza, tosco en sus formas, se distancia diariamente de la lógica empático-amorosa porque entiende que su masculinidad está en juego cada vez que se aproxima

3. Recordándonos, en consonancia con Nelly Richard, que «el pensamiento feminista más radical –sea a nivel de la crítica literaria, de la producción artística o de la teoría social– concentra su atención en las técnicas discursivas y soportes institucionales de fabricación y circulación del sentido, en cuanto son ellos los que materialmente vehiculan las ideologías, permiten las manipulaciones de poder y toleran los abusos de autoridad» (65).

4. Aquí nos apoyamos en el concepto de monstruo humano foucaultiano, principalmente cuando los hombres son vistos como criminales y modelos de desviación (56).

al afecto o la vivencia erótica. La tentación y el fastidio latentes, en este caso, están representados por una criatura de características extrañas, la «*rara avis*» feérica con la que cohabita, y que además «perturba» su intimidad y momentos de ocio.

A primera vista, este cuerpo femenino nos parece el verdadero centro de lo anómalo, sin embargo, mientras avanzamos en la lectura descubrimos que el relato del narrador es tendencioso, que lo que se va haciendo anormal y perturbador no es ella, sino el propio protagonista; y que esta anormalidad, guiada por el miedo a sucumbir identitariamente, determina después un monstruo humano simbólico, un criminal feminicida que alega y habla imaginariamente a sus pares: hombres que comparten sus temores y debilidades en torno a lo femenino.

Teniendo en cuenta que en el archivo de la ficción occidental la condición somática-monstruosa «literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy» (Cohen 4), consolidando la otredad de la anomalía, podemos decir que en «*Rara avis*» dicha personificación del miedo y la angustia se moviliza y de algún modo se transfiere, cruzando el campo de la criatura extraordinaria (la «rara ave» del relato) hasta llegar a las regiones corporales del ser humano «descifrable», específicamente a la zona de influencia del feminicida que gobierna la historia. Este gesto estético de ideología feminista implica no solo una dislocación de las imágenes estereotípicas en torno a las presencias anómalas (desjerarquizando el patrón corporal dominante de lo «antinatural»), sino también una crítica frontal a la misoginia y a la mentalidad colectiva que reconoce al hombre como poseedor absoluto del prestigio y el poder en la sociedad (ya sea en espacios abiertos o íntimos).

Al igual que en el relato «Las islas nuevas» (1939), de María Luisa Bombal, «*Rara avis*» nos habla de una naturaleza frágil y misteriosa, un ser alado femenino que no es necesariamente una mujer-ave, sino una especie de hada enigmática que el protagonista del cuento mantiene reclusa (aunque luego se nos da a entender, muy superficialmente, que existe una suerte de pacto implícito entre ambos). El gran enigma alrededor de esta criatura se debe fundamentalmente a la forma en que Silva Santisteban describe e integra dicho cuerpo extraño a la economía del texto, apoyándose en una expresividad inusitada, un ejercicio de desfamiliarización que juega reiteradamente con las expectativas del lector en tanto evita el automatismo de la percepción habitual.

El narrador protagonista del relato, un minero parco y machista que tan solo expresa sus disgustos y está acostumbrado, debido a su oficio, a estrujar la naturaleza, no ahonda en explicaciones, dándonos pocas pistas acerca del origen del ser con el que comparte la casa. A los lectores, sin embargo, nos queda claro lo siguiente: su compañera-prisionera es a todas luces un ser humanoide y alado, proviene de una localidad extranjera, se comunica solamente con graznidos y quejidos y no con una lengua identificable, y tiene también «orejillas puntiagudas», manos «pequeñas y transparentes», «párpados grises» y una «nariz amarillenta» (Silva Santisteban 78-79).

En comparación con el personaje principal, la *rara avis*, al igual que los socavones de la mina, es una corporeidad obscura, «un laberinto» (79), como señala el protagonista en alusión a su enigma morfológico, y en ese sentido la técnica de extrañamiento empleada por Silva Santisteban ayuda a ensombrecerla aún más. A pesar de ello, la suavidad de sus formas femeninas y las pocas referencias anatómicas que parecen tener cierta solidez (orejas puntiagudas, apéndices para volar, extremidades transparentes) nos hacen vincularla a los seres feéricos de la mitología europea, sobre todo al hada de la tradición preshakespeareana, aquella que entabla relaciones amorosas con los mortales y tiene un tamaño similar al de las mujeres (el hada medieval no miniaturizada)⁵.

Aunque esta propuesta no deja de ser especulativa, existen suficientes indicios para creer que la *rara avis* tiene un origen cercano al de dichas criaturas mitológicas, sobre todo si también pensamos en el juego de contradicciones que la autora explota en el relato. Por lo general, los seres feéricos evitan la compañía del ser humano porque «saben que el hombre es capaz de matar a sangre fría a hermosas criaturas» (Callejo 31). La criatura representada en la historia, sin embargo, toma en algún momento la decisión de vivir en pareja con el minero y quebrar su conexión con la naturaleza primitiva. Esta «audacia», aquel «pacto» del que no tenemos muchos detalles, conduce finalmente a la situación límite que causará un acto de violencia y revelará a la misma vez la perversidad de lo masculino-monstruoso, su «antinaturalidad». Esta contradicción, obviamente, es parte del juego posmodernista, y Silva Santisteban aprovecha la circunstancia doméstica de sus personajes tanto para rearticular lo feérico en la narrativa contemporánea (creando una pequeña mutación del mito de las hadas que se relacionan con los mortales) como para metaforizar («monstruificar») al sujeto misógino por medio de un contraste entre la fantasía y la realidad objetiva.

Como mencionamos anteriormente, la personificación del miedo y la angustia se movilizan de manera poco común en «*Rara avis*», creando pulsiones eróticas y tanáticas conectadas a lo corporal y una retroalimentación entre sus personajes que sugiere sentimientos de terror relacionados al abuso, el deseo y el afecto. Partimos de la suposición de que el organismo femenino-feérico es el cuerpo «extraño» en este relato; no obstante, la anormalidad y la «biopolítica negativa» fabricada por el narrador pierden relevancia simbólica conforme se acrecienta la fractura del sujeto masculino, que a través de sus inseguridades y ritos de dominación hace prevalecer un tipo de masculinidad misógina que justifica sus acciones por medio de la humillación del otro y el feminicidio. Dicho descomedimiento, lógicamente, implica una tendencia clara hacia la monstruosidad y se refiere en específico a la manifestación de lo masculino-monstruoso en el texto de Silva Santisteban.

5. Hadas del ciclo artúrico como Melusina y su madre Presina, por ejemplo, ambas casadas con seres humanos.

En «*Rara avis*», la monstruosidad en torno a lo masculino se erige de forma paulatina, inaugurándose con simples gestos de distanciamiento por parte del narrador, «perturbaciones» marcadas por la presencia de la criatura mientras el protagonista lee o descansa: «Seguí leyendo, hundiéndome en la cama, evitando seguir pasmado en su contemplación» (78), y avanza poco a poco (con reproches, con gruñidos de aborrecimiento) a la vez que crece el miedo a perder la hombría y ser calificado destructivamente por el sistema identitario que lo sostiene: «Yo la detestaba» (78).

Cuando no está trabajando, el yo protagonista evita e ignora claramente a su compañera-prisionera, quien vive temerosa en la casa, arrinconada como un animal repulsivo. En un principio el rechazo y la violencia psicológica parecen solo enfocarse en la extraña corporeidad de la *rara avis*, no obstante, los lectores caemos lentamente en la cuenta de que el verdadero objeto del odio del minero es la feminidad y el lazo sentimental derivado de la inusual relación que mantiene: «Detestaba el sonido tambaleante de sus pies [...] Detestaba aquellas alas verdes, los ojos achinados, los geranios que escondía en los rincones y detestaba su pelo azul, su boca de niña» (Silva Santisteban 78). Es interesante observar, en todo caso, cómo Silva Santisteban extiende el objeto del odio a lo largo del relato, que pasa, como ya dijimos, de enfocarse solamente en lo corporal y en las expresiones de afecto a dirigirse enfáticamente a la existencia de todo lo que sea considerado parte de lo femenino (visto, claro, desde una perspectiva heteronormativa). Al dirigir el odio directamente hacia las mujeres nos acercamos también a la conocida definición de feminicidio de Russel: «the killing of females by males because they are female» (3).

Lo femenino, sin duda, perturba el orden de la masculinidad representada en «*Rara avis*», afecta la ideología identitaria del narrador debido al vínculo estrecho que existe entre él y la criatura feérica, que en este relato es un vínculo tanto erótico como emocional: «Me miró de reojo y quebró sus alas hacia adelante ¡cuánto detestaba el roce de esas alas sobre mis piernas» (Silva Santisteban 77). A la misma vez, el sentimiento de odio que se va forjando en el protagonista condiciona su comportamiento, señala y juzga a su compañera-prisionera, y se convierte en parte fundamental de la que será su condición monstruosa posterior (que a la vez depende de la afirmación de una ideología patriarcal y misógina). Esta codependencia trágica es hija directa, como apunta Garayar, de los temores afectivos y tanáticos: «[todos los relatos de *Me perturbas*] desembocan en una muerte o en su equivalente, y por eso también los personajes tienen miedo de sus sentimientos, de la ausencia de ellos o de su descontrol» (153).

Es obvio que el contraste entre la rareza y el encanto (el laberinto simbólico que encarna la criatura feérica) trastornan la identidad del minero. La corporeidad y la presencia de la *rara avis* dislocan el modelo unívoco que lo define, brindándole una fragilidad psicológica, social y afectiva que no puede sobrellevar; la decisión de despreciar los modos sentimentales de la vida doméstica parte justamente de esta

coyuntura, ya que la supervivencia identitaria del yo narrador se ampara en un plan de evasión inamovible y en un modelo de orden con disposición al conflicto y el odio hacia las mujeres. De abocarse al amor y al afecto, el ejercicio de la masculinidad hegemónica del protagonista se diluiría de forma precipitada, trastornándose también la afirmación de sus estructuras. Esta clase de alegatos y afirmaciones en torno a una masculinidad en crisis, como anota Biron, no son otra cosa que una posición social extendida «first in relation to women and second in the stratified system of relations among men» (11).

Lo cierto es que en la táctica de evasión como defensa de la identidad: «Traté de ignorarla» (77), y en la imagen del macho omnipotente y controlador: «Cerré el libro con un movimiento exagerado. En el silencio el ruido se escuchó fuerte y seco. Ella entendió. Siempre entendía» (Silva Santisteban 78-79), el protagonista de «*Rara avis*» encuentra una inmovilidad afectiva que le permite resguardar los mitos y las prácticas en torno a la masculinidad que favorece. Por esta razón, cada vez que las circunstancias lo aproximan a la condición de pareja, deserta conscientemente del cariño e incluso de los placeres carnales a los que ha sucumbido en el pasado: «Su piel blanca, las marcas en el cuello: todo me hacía recordar. Pero yo no podía ceder, no podía» (Silva Santisteban 78).

Dejar de lado la empatía y la espontaneidad de los placeres eróticos, y a la vez crear a través de la narrativa del yo un régimen corporal negativo en torno al organismo de su compañera, deforma paralelamente al narrador del relato, transformándolo poco a poco en una entidad monstruosa (aun cuando en el texto dicha monstruosidad masculina sea tan solo de carácter criminal, similar a la que plantea el ideario biopolítico de Foucault). Lo que resulta peculiar de esta transformación simbólica, no obstante, es que la monstruosidad humana aplicada al protagonista es también el punto que lo hace más frágil, psicológica e identitariamente hablando.

Tal y como indica Barbara Creed, «the male monster points to the fact that masculinity, as defined by the symbolic economy, is a fragile concept, one that is rarely, if ever, fulfilled» (xvi). Este dilema de aptitud enfatiza sobre todo la inestabilidad del concepto de masculinidad hegemónica en el relato del minero, ya que a través de la instalación de lo masculino monstruoso se advierte una crisis del capital simbólico del macho agresivo y distante, un sujeto que en «*Rara avis*» trata de «honrar» su estructura identitaria y afirmar su versión de la hombría renunciando a la expresividad amorosa y a la ternura, porque así, supone basado en su crianza y formación, podrá defenderse ante sus pares, otros hombres misóginos que comparan sus predisposiciones ideológicas⁶.

6. Rigo de Alonso, comentando otro de los relatos de este mismo volumen, ha mencionado cómo Silva Santisteban se concentra en retratar la extrema violencia hacia las mujeres y cómo las conductas de sus personajes masculinos, distinguidas por un exceso de ira, «están guiadas por un código de valores centrados en el honor y la honestidad» (70). Es importante resaltar sobre

De acuerdo con Connel, «la hegemonía no significa dominio cultural total, eliminación de alternativas. Significa el poder alcanzado dentro de un equilibrio de fuerzas, es decir, un estado de situación» (184). La masculinidad hegemónica, indudablemente, tiene múltiples rostros, positivos y negativos dependiendo de la sociedad y la época, pero nunca deja de plantearse a partir de un estado de situación. En «*Rara avis*», este estado envuelve un personaje femenino falto de agencia y asertividad y un patrón de masculinidad machista y misógina (personificado por el minero) que se centra en el uso de la fuerza y el terror para imponer su dominación sistémica y coercitiva.

El conflicto interior que invade al protagonista (donde se entrecruzan identidad, empatía y sentimientos eróticos y románticos) lo lleva a enunciarse repetidamente en oposición al ser femenino y a cualquier esencia parecida, anulando de inmediato la opción de igualdad de género y el principio de no discriminación entre él y la criatura. Tal operación, en la ideología del autor implícito, que se contrapone a la de la voz narrativa, envuelve un proceso de «monstruificación» metafórica y a la vez una persistencia, pues los patrones de masculinidad que el minero emplea para justificar su visión de mundo van haciéndolo más extraño en comparación con la *rara avis*; lo convierten en la auténtica entidad anómala y aberrante del texto, un monstruo humano que disloca la naturalidad del afecto y el código de la armonía: «Hasta este momento», resalta el narrador mientras piensa en ella y mide sus fuerzas, «ni un solo segundo me había permitido una debilidad. Sabía –intuía– que una caricia o palabra de ternura la encadenarían a mi vida» (Silva Santisteban 78).

De acuerdo con Ruiz-Bravo, «la masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo. Se trata más bien de la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un sistema dado de relaciones de género, una posición siempre disputable. Tal vez sea precisamente este carácter siempre disputable lo que explique la necesidad permanente de probar y reforzar la masculinidad» (247).

Es obvio que el protagonista de la narración, un minero mayor y malhumorado, amenazador y posesivo, hace todo lo necesario para reforzar su versión unívoca de la masculinidad y ocultar el temor a ser señalado como un hombre «débil». En el entorno sociocultural de la trama, la debilidad implica no solo insistir en los mecanismos y las demostraciones de afecto en el marco de lo cotidiano, sino también sucumbir a cualquier tipo de «feminización» o alteración de los conceptos identitarios clave del yo (que en este caso son estructuralmente misóginos y machistas)⁷. Así, el narrador de «*Rara avis*» destaca su homofobia al indicar que detesta «los

todo la palabra «honor», ya que el nivel de hombría y la dignidad del protagonista de «*Rara avis*» dependen siempre de la «decencia» que su masculinidad alcanza frente a lo femenino.

7. Como hace notar Norma Fuller para el caso del machismo en nuestras sociedades: «toda versión de la masculinidad que no corresponda a la dominante sería equivalente a una manera

gestos maricas» (80), y reitera su oposición constante a los sentimentalismos y los roces eróticos subrayando que «un *hombre* no deber permitirse una debilidad» (80; la bastardilla es mía).

Para el minero, la lógica empático-amorosa es un instrumento afilado que castra el orden simbólico que lo sostiene. En esta versión de la masculinidad, la hombría debe permanecer autónoma y distante de la narrativa amorosa heterosexual que se plantea implícitamente a través de la actitud de la criatura feérica. El narrador en primera persona, aferrado a su concepto de masculinidad, cree que para ser hombre no debe estar encadenado ni al erotismo ni al sentimiento espontáneos (y mucho menos al control y la agencia de lo femenino). En el universo ficcional de «*Rara avis*», sentir es en el fondo emascularse y perder hegemonía, dislocar una existencia unitaria y negarse a la celebración de lo «no Uno». En otras palabras, el narrador de la historia huye y se contiene porque para defender a toda costa su interioridad (su identidad) debe temerle activamente a la exterioridad que representa su compañera (el otro identitario).

De acuerdo con Braidotti, lo «no Uno» forma un «modelo sustentable de sujeto afectivo, despersonalizado y muy receptivo», que hace posible «encuentros con el exterior» (202-203). Lo cierto es que el afecto hacia la mujer (o hacia la criatura feérica del relato) incomoda y desmantela la «hombría» instalada en el sujeto y el dispositivo de autorrepresentación del minero. Se trata de un personaje que se opone conscientemente al «exterior» de lo «no Uno» y prefiere la dureza para sustentar su identidad sociosexual; un actante monstruoso que opta por el terror psicológico y físico hacia su compañera, ya que, bajo su sistema ideológico y visión de mundo, no están permitidos los mecanismos empáticos ni la soltura de los afectos: «Cogí un cuchillo, se lo enseñé, ella entendió. Me temía» (Silva Santisteban 79).

La agresividad, como señala Cevasco, nace en algunas parejas «ante el temor del varón de perder su posición de poder y dominio [...] lo que lo lleva a ejercer la violencia para no perder su condición masculina» (49). En este caso, el narrador se halla en un tipo de situación límite equivalente, posicionándose de manera simbólica en el campo de lo monstruoso, confirmando su ruptura afectiva con lo femenino, renunciando a la trascendencia existencial y al principio de lo no Uno. Es importante, de la misma forma, que el minero no desee «encadenarse» amorosamente a la *rara avis* y sin embargo sea un individuo tan posesivo. Resulta obvio que este tipo de masculinidad requiere del sometimiento del otro, pero la autora juega con dicha contradicción para reforzar el efecto de crisis interna en el yo narrador. La rutina diaria de ambos personajes supone así validaciones del confinamiento de la criatura y tácticas de terror sistematizado: «Volteé en un movimiento brusco para asustarla. Y lo hice» (Silva Santisteban 78), y también una constante coexistencia

precaria de ser varón, que ocupa una posición subordinada frente a quienes ostentan la calidad de hombres plenos» (118).

peligrosa, siendo la casa que comparten un *locus terribilis* lleno de reprobaciones y torturas para ambos⁸.

Si pensamos en la empatía y en las demostraciones de cariño como despliegues afectivos naturales, y al mismo tiempo entendemos la negación de estos despliegues como un procedimiento que disloca la naturaleza del ser humano, podemos concordar con Creed en que «the identity of the monster, male and female, is inseparable from questions of sex, gender, power and politics» (viii). En «*Rara avis*», coincidentemente, todos estos elementos concurren y se problematizan, haciendo de lo masculino monstruoso una metáfora del hombre dominante y misógino que busca la inalterabilidad de su entidad unitaria, oponiéndose de este modo a la ideología feminista del autor implícito.

Tal y como advierte Shildrick, «monsters can signify both the binary opposition between the natural and the non-natural [...] In other words, they speak to both the radical otherness that constitutes an outside and to the difference that inhabits identity itself» (11). La clave del relato de Silva Santisteban, siguiendo esta línea de pensamiento, está en la manera en que se aprovecha la dicotomía entre la criatura feérica y el minero, tanto para reprobar la violencia doméstica y el homicidio en razón del género como para criticar el ejercicio de la masculinidad hegemónica en el mundo concreto. Específicamente, lo masculino monstruoso en «*Rara avis*» se niega al «afuera» (lo femenino) porque se ve afectado y atacado por sus cualidades, emergiendo simbólicamente como un salvador del sustentáculo social e ideológico de la hombría descrita en la historia. Lo que le importa al minero-monstruo, aunque tarde o temprano deba recurrir al feminicidio, es solamente la valía individual de sus patrones sociosexuales y el control absoluto sobre su compañera-prisionera⁹.

Vale la pena apuntar, junto con Isabel Balza, que «el monstruo es lo no-humano, aquello que podría haber sido (o fue) humano, pero (ya) no lo es» (30). Si bien físicamente el minero no sufre una metamorfosis corporal ni una macromutación localizada, es innegable que a lo largo del texto la *rara avis* va siendo destituida simbólicamente de su rareza, y que su condición de «anomalía somática» es transferida al hombre que la lastima y la perturba. Podríamos decir, entonces, que en este tipo de narración hay una «desrealización de lo humano» (Balza 35; la bastardilla es mía), un proceso en el cual el minero deja de ser un sujeto «descifrable» y pierde virtudes fundamentales gracias a la lógica del odio y la intolerancia hacia la mujer, para pasar luego, como ya hemos mencionado, a la zona de influencia de la monstruosidad.

8. Según la voz narradora, la *rara avis* «solo una vez intentó volar» (79). En ese pasaje, el protagonista describe su vuelta a casa y ver las alas abatiéndose contra las paredes, algo «realmente desquiciante» (79).

9. Precisamente, como mencionan Danis y Bhandari: «At the societal level, norms granting men control over female behavior, acceptance of violence as a way to resolve conflict, the idea that masculinity is linked to dominance, honor, or aggression and rigid gender roles [...] all contribute to perpetuating an environment that allows for the violence against women» (38).

Ciertamente, la visión de mundo feminista, como menciona Nelly Richard, plantea «proposiciones que tienden a desequilibrar el modelo de autorrepresentación masculino –desde lo femenino como pivote simbólico– y en hacer vacilar el culto de sus emblemas de poder y autoridad» (64). Este punto de apoyo resulta decisivo en «*Rara avis*», un texto posmodernista en el que se cuestiona la masculinidad hegemónica más problemática y a la vez se trazan nuevas coordenadas éticas y morales. Al desequilibrar públicamente la hombría misógina (lo masculino-monstruoso representado por el minero) y dismantelar al mismo tiempo la Historia patriarcal/falocentrista, Silva Santisteban demanda un lector deliberante y no uno subordinado, y también un nuevo pacto social que invalide tanto el feminicidio sistémico como las identidades masculinas que únicamente pretenden la obediencia de sus criterios, intereses y temores.

Buscando alcanzar esta meta, el mayor conflicto interpersonal del relato, la escena de feminicidio que la autora introduce hacia el final de «*Rara avis*», comprende una seria interpelación al sujeto masculino hegemónico y al dispositivo de odio que se enfrenta al principio de lo «no Uno». Claramente, en este pasaje se aborda la crítica social a través de la representación de la ruptura brusca de la vivencia cotidiana, la «desrealización» del ser humano y la plasmación de un monstruo masculino metafórico, que en este universo ficcional es el cultor y fomentador del abuso doméstico¹⁰.

«Abordar las masculinidades», como menciona Cevasco, «implica interpelar el poder» (48), y eso es justamente lo que Silva Santisteban traza por medio de la ficción. La mencionada escena de feminicidio nos presenta al narrador protagonista en su entorno hogareño, después de dejar de leer un libro y levantarse para preparar un café. Aunque en este pasaje de la historia los reproches hacia su compañera no han cesado, la idea del café distrae al narrador hasta el punto de hacerlo tropezar y dejar caer accidentalmente agua hervida sobre el pie descalzo de la *rara avis*. Este percance, coincidentemente, provoca un síndrome agudo de estrés, pero arremete sobre todo contra los aspectos constitutivos de la masculinidad hegemónica que el protagonista protege debido a la necesidad inmediata de tener que expresarse dentro de los rangos empáticos de la afectividad.

Al igual que en el resto de la narración, el minero muestra todavía un fuerte desagrado ante las necesidades emocionales de su compañera feérica y elige esquivar cualquier manifestación de cariño. Bajo los parámetros identitarios que lo

10. Respecto a la vivencia cotidiana en la coyuntura del texto de Silva Santisteban, Garayar sugiere que en varios de los relatos de *Me perturbas* el mensaje parece ser: «Quien acepta formar pareja acaba inevitablemente devorado por la destrucción» (153). Si bien esta inferencia es cierta, sobre todo en cuentos como «Vete de mí» y «Dulce amor mío», habría que resaltar también que la posición de la autora en «*Rara avis*» no parece ser solamente la opinión de una fatalista, sino la de una artista cuestionadora, que fundamentalmente busca denunciar la violencia contra las mujeres y representar la variabilidad del deseo y la crisis afectiva.

constituyen, no rehusarse al desapego implicaría una infracción grave a su tipo de hombría (la emasculación indiscutible de su monolito sociocultural e ideológico), y por ello, mientras escucha los quejidos y aleteos dolientes de la *rara avis*, concentra de inmediato sus mecanismos de dominación en el caos provocado por el accidente, desentendiéndose así del proceso de la empatía afectiva:

Le grité, la amenacé. Pero parecía no escucharme y seguía en esa orgía de chillidos y graznidos.

Volví a gritarle, le ordené callarse.

No escuchó, siguió.

Le volví a gritar, le ordené de nuevo bajar y terminar esa escena. Pero no me hizo caso. Fue lamentable: el cuchillo cayó certero en medio de su pecho, un flujo verde saltó sobre su vestido empapando el suelo. Mis años de experiencia cazando aves furtivas por los alrededores de las minas no habían pasado en balde (81).

En este pasaje, el acto feminicida nos habla de la desobediencia y de la polaridad rechazo/acercamiento, pero también de la cosificación del cuerpo feérico-femenino, en vista de que para el narrador —y esto aparenta ser incluso más significativo que su propia identidad monolítica— la *rara avis* es un objeto dominable, un «cuerpo» abyecto y quejumbroso que puede regular, maltratar o destruir. Es interesante, asimismo, ver cómo el pasaje final hace énfasis en la «caída» del cuchillo y no en el «lanzamiento» del mismo, subrayando la falta de responsabilidad y la distancia emocional que el yo narrador siente (o debe sentir) para no quebrar su ideología identitaria y sociosexual.

Jung ha destacado que la relación entre el sujeto y la objetividad de las cosas implica un circuito de sentimientos y de funciones de orientación: «Entre la cosa y yo, o entre mí mismo y la cosa, hay relaciones, lazos; de una u otra forma yo soy afectado por todos los objetos, agradables o desagradables, interesantes o repugnantes, deseados u odiados por mí: esta es la esfera del sentimiento. El sentimiento me dicta el valor que un objeto tiene para mí» (102).

Para el narrador protagonista de Silva Santisteban, el sentimiento primario en el texto es el de desagrado; un desagrado que surge a partir de la instalación de emociones de valencia negativa y que se canaliza tendenciosamente hacia la *rara avis* para destacar de modo vejatorio una condición imputada, mas no propia: *Ella* es el objeto femenino y perturbador, parece decirse el actante. *Ella* es la exterioridad y la debilidad. Dicha táctica de contención y sobrevivencia hace que el minero decline la opción de la lógica empático-amorosa y oriente sus sentimientos hacia la repugnancia y el feminicidio, insistiendo en la sostenibilidad de su sistema de categorías y en la estigmatización de la criatura feérica que amenaza su monolito identitario de masculinidad.

«La hombría», de acuerdo con Fuller, «se concibe como un producto cultural, como una cualidad que debe ser lograda» (125). Claramente, la profesión, el miedo a sus pares y el sistema ideológico y simbólico del minero hacen de este logro

una conquista obligatoria, recurriendo a las relaciones de poder asimétricas y a la subordinación de la mujer para perpetuar las prácticas monológicas y terroríficas que definen socioculturalmente al falo como un elemento creador y ordenador, y también como una referencia decisiva de todas las políticas y pulsiones. Si bien en el último párrafo del cuento, con la criatura ya agonizando, el narrador acaricia a su víctima, este gesto es descrito nuevamente como un «momento de debilidad» (Silva Santisteban 81), ratificando así el discurso constante que el yo protagonista ha privilegiado a lo largo de la historia.

Es evidente, en vista de los alegatos de supervivencia del minero, que en su circuito de sentimientos la empatía afectiva es relegada en favor de un modelo de orden con disposición al conflicto y la misoginia patriarcal. La pluma feminista de Silva Santisteban reflexiona y se opone a este tipo de pensamiento unívoco y estructura identitaria, metaforizando y experimentando en el campo de lo no mimético para insistir en la grave situación de algunas mujeres, relatando no solo una historia, sino también desmantelando la Historia que tolera los abusos y los homicidios en razón del género. «*Rara avis*», en ese sentido, tiene por objetivo cuestionar el principio falocentrista de «lo Uno», la «desrealización» de lo humano y el terror de lo masculino-monstruoso, invirtiendo el paradigma de la corporeidad anómala en busca de un nuevo orden y contexto.

Referencias bibliográficas

- ABRAHAM, Carlos. «Las literaturas de lo insólito. Una tipología». *Revista Iberoamericana*, 259-260, (2017): 283-304. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2017.7501>.
- BALZA, Isabel. «Tras los monstruos de la biopolítica». *Dilemata*, 12, (2013): 27-46.
- BIRON, Rebecca. *Murder and Masculinity: Violent Fictions of Twentieth Century Latin America*. Nashville: Vanderbilt UP, 2000.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- CALLEJO, Jesús. *Hadas. Guía de los seres mágicos de España*. Madrid: Edaf, 2002.
- COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. <https://doi.org/10.5749/j.cttsq4d>.
- CONNEL, Robert. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford: Stanford UP, 1987.
- CEVASCO, Gaby. «Masculinidad/es y violencia». *Chacarera*, 34, (2007): 47-50.
- CREED, Barbara. *Phallic Panic. Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton: Melbourne UP, 2005.
- DANIS, Fran S. y BHANDARI, Shreya. «Understanding Domestic Violence: A Primer». Lettie L. Lockhart y Fran S. Danis (eds.). *Domestic Violence: Intersectionality and Culturally Competent Practice*. Nueva York: Columbia UP, 2010: 29-66.
- FOUCAULT, Michel. *Abnormal. Lectures at the College de France*. Nueva York: Picador Press, 2004.
- FULLER, Norma. «Repensando el machismo latinoamericano». *Masculinities and Social Change*, 1:2, (2012): 114-133.

- GARAYAR, Carlos. «Temas y tendencias de la narrativa peruana última escrita por mujeres». Roland Forgues (ed.). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999: 143-154.
- HARTOG, François. «El nombre y los conceptos de historia». *Historia Crítica*, 54, (2014): 75-87. <https://doi.org/10.7440/histcrit54.2014.04>.
- JASPER, Karl. *Way to Wisdom. An Introduction to Philosophy*. New Haven: Yale UP, 2003.
- JUNG, Carl Gustav. *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- LEONARDO LOYZA, Richard. «'Aura' de Rocío Silva Santisteban: La muerte del otro masculino o cuando el patriarcado no lo es todo en la vida de las mujeres». *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, 9, (2016): 77-96.
- RIGO DE ALONSO, Viviana. «De la sierra a la ciudad. Violencia de género y feminicidio en 'El limpiador' de Rocío Silva-Santisteban». *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 31, (2017): 58-72.
- RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.
- RUIZ-BRAVO, Patricia. «Desde el margen. Representaciones de la masculinidad en la narrativa joven en el Perú». *La ventana*, 12, (2000): 244-271.
- RUSSEL, Diana E. H., *Femicide in Global Perspective*. Nueva York: Teachers College Press, 2001.
- SHILDRICK, Margrit. *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2002.
- SILVA SANTISTEBAN, Rocío. *Me perturbas*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1994.
- SUMALAVIA, Ricardo. «Letter from Peru: Pathways of the New Peruvian Narrative». *Context*, 16. n.d. <http://www.dalkeyarchive.com/letter-from-peru-pathways-of-the-new-peruvian-narrative>. Consultado el 12 Ene 2021.

Citación bibliográfica: MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Juan Tomás. «El monstruo y la lógica del mundo: acerca de la unidad y la multiplicidad en *Un único desierto* de Enrique Prochazka». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 66-79. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.04>

El monstruo y la lógica del mundo: acerca de la unidad y la multiplicidad en *Un único desierto* de Enrique Prochazka


The monster and the world's logic: about the unity and the multiplicity in *Un único desierto* of Enrique Prochazka

Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbeko escribe en ruso.

Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Y, para ello, encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.

Gilles Deleuze / Félix Guattari
Kafka. Por una literatura menor

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Guadalajara, México

juan.martinez1453@academicos.udg.mx
 <https://orcid.org/0000-0003-1009-0081>

Fecha de recepción: 08/03/2021

Fecha de aceptación: 30/03/2021

Resumen

Este trabajo constituye una aproximación a *Un único desierto* (1997) a través de la figura del monstruo y la categoría de lo monstruoso, elementos que aparecen nombrados de forma explícita en varias historias. Se trata de dos nociones complejas, no equivalentes, pero íntimamente relacionadas, que han evolucionado históricamente y cuyos significados están ligados a contextos específicos. El monstruo se comprende como un ser deformado según

© 2022 Juan Tomás Martínez Gutiérrez



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

el orden natural. Lo monstruoso, por su parte, se relaciona con una determinada conducta o acción que introduce una ruptura con el orden de las cosas consideradas normales o naturales y, en el caso de Prochazka, con un orden lógico, y particular dificultad sobre la (im)posibilidad de acercarnos al conocimiento de cosas o seres.

Palabras clave: Prochazka; fantástico; *lógica*; monstruo; monstruoso.

Abstract

This paper constitutes an approach to *Un único desierto* (1997) through the monster's figure and the monstrous category, elements that appear named in an explicit form in several stories. It is about two complex notions, not equivalent but closely related than have historically evolved and whose meanings are bind to specific contexts. The monster is comprehended as a deformed being according to the natural order. The monstrous, for its part, is related to a definite behavior or action that introduces a rupture with the order of the considered normal or natural things and, in Prochazka case, with a logical order, and particular difficulty about the (im)possibility of approaching us to the knowledge of things or beings.

Keywords: Prochazka; fantastic; logic; monster; monstrous.

Un único desierto de Enrique Prochazka (Lima, Perú, 1960) es considerada una de las obras en código no realista más importantes escritas en Perú en las últimas décadas¹. Algunos de los relatos que la integran se citan como piezas representativas del género fantástico² o de la ciencia ficción³. En el 2014, por ejemplo, la revista

-
1. *Un único desierto* ha tenido tres ediciones: la primera en 1997, por la desaparecida editorial Australis, asentada en Lima, Perú. La segunda, en 2007, esta vez bajo el sello de Matalamanga. Hacia el año 2017, en su trigésimo aniversario, ve la luz una tercera edición en Seix Barral. Cada una de ellas ha introducido agregados en forma de anexos, cuyas implicaciones en la lectura merecen ser revisadas en otro espacio con mayor detenimiento. Para el presente artículo nos hemos basado en la más reciente edición y todas las citas se extraen de ésta.
 2. Retomo la definición de género fantástico que ofrece David Roas en su artículo «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación»: «Lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador» (31).
 3. Pedro Capanna, en *El sentido de la ciencia ficción*, propone esta diferencia entre literatura fantástica y otras vertientes del realismo y la ciencia ficción: «lo que caracteriza la s-f [*science fiction*] es cierta actitud metódica y cierta lógica consecuente, de corte científico, para tratar aun las hipótesis más descabelladas o agotar las posibilidades implícitas en una situación dada. En esto se diferencia la s-f de la literatura fantástica tradicional: no en la científicidad de sus temas (pues la alfombra voladora o el fantasma pueden ser 'científicos' en una circunstancia histórica peculiar), sino en el modo en que son tratados. Se puede hacer s-f sin tratar temas

peruana *Buensalvaje* publicó los resultados de una encuesta, realizada entre críticos y especialistas, sobre los mejores libros de los años noventa y dos mil; en la casilla dedicada a 1997 aparece como mejor libro el volumen que hoy nos convoca⁴. Recientemente, en el 2020, en el marco del X Congreso de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, se llevó a cabo una mesa redonda titulada «Tributo a Excmo. e Ilmo. Sr. D. Enrique Prochazka»⁵, además, en el programa se pueden identificar varias ponencias dedicadas a la obra de este autor⁶. Si un lector del siglo XXI se acerca a la obra en cuestión, puede resultar comprensible el interés de la crítica y la academia, pero no siempre ha sido así, su tránsito ha sido desigual y lento, pleno de silencios y malos entendidos. La recepción de la obra de Prochazka ejemplifica muy bien la complejidad y la relación multifactorial entre obra, campo literario, mercado, política, lectores, entre otros, que daría lugar a un trabajo aparte.

Un único desierto es un conjunto de narraciones breves caracterizado por una densidad ambigua, esto es, algunas comportan una simpleza que gradualmente muestra diversas capas o giros argumentales que rozan el delirio; o bien, son tan complejas que no podemos descartar que se trate de una escena trivial contemplada por un ser ajeno a este mundo o a nuestra temporalidad. En ellas tiene cabida el mito, la referencia clásica o antigua, la cultura popular o de masas; recrea escenarios del Perú, de imperios de Europa Central, del Cáucaso o de regiones reales o imaginarias con reminiscencias escandinavas o del sureste asiático. Sus personajes son libresco, históricos o anónimos extraídos de la cotidianidad, que siempre resultan

científicos, sino simples relaciones humanas, y aun tratar los temas fantásticos tradicionales con lógica y consecuencia, tal como lo hace, por ejemplo, Richard Matheson en su novela *Soy leyenda*, cuyo tema principal son los vampiros, pero de los cuales da una explicación que no por ser irreal deja de ser menos plausible y lógica.

Volvemos pues a la definición de J. Merrill: 'Literatura de la imaginación disciplinada'. En esto se diferencia también la s-f del superrealismo: los temas más inimaginables que el superrealismo o la literatura grotesca tradicional tratan según la lógica onírica, donde el principio de realidad no cuenta, son pacientemente descompuestos y desvuelto por la s-f con rigor lógico, de modo de hacerse plausibles al hombre del s. xx. Lo que hay aquí de científico no es pues el contenido, pues ello significaría cercenar enormes campos de lo imaginario, sino la actitud, fundada en el método científico, que exige imaginación y el empleo de una cierta lógica» (21-22).

4. Rabí do Carmo, Alonso. «Canon que va, canon que viene. Encuesta: las novelas y libros de relatos peruanos más importantes del periodo 1990-2010». *Buensalvaje*, n.º 10, marzo-abril de 2014. <https://buensalvaje.com/wp-content/uploads/2020/11/buensalvaje-10.pdf>
5. La mesa redonda se puede consultar en la página oficial de Facebook de la Casa de la Literatura Peruana en el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/138365716223002/videos/2543228269331657>
6. El programa se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2020/01/Programa-X-Congreso-de-Literatura-Fantastica-y-Ciencia-Ficcion.pdf>

entrañables. El volumen puede ser descrito como un grupo de palimpsestos o un solo palimpsesto dividido en insólitos segmentos.

Este trabajo propone un acercamiento a *Un único desierto* por medio de la figura del monstruo y de la categoría de lo monstruoso, elementos que aparecen nombrados de forma explícita en varios relatos. Se trata de dos nociones sumamente complejas no equivalentes que han evolucionado históricamente, vinculadas a contextos específicos. Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, se refiere al monstruo como una *crisis del alfabeto del mundo*. Según Foucault, el monstruo evoca al fósil: es un elemento que permanece en la historia de la humanidad, una huella de las transformaciones del mundo: «A partir del poder del continuo que posee la naturaleza, el monstruo hace aparecer la diferencia: ésta, que aún carece de ley, no tiene una estructura bien definida; el monstruo es la cepa de la especificación...» (157). Lo monstruoso, por su parte, se relaciona con determinada conducta o acción que introduce una ruptura con el orden de las cosas consideradas normales o naturales y, en el caso de Prochazka, con un orden lógico, y cierta problemática sobre la (im) posibilidad para conocer de manera confiable las cosas o los seres. La crítica se ha centrado en la figura del doble en la literatura de Prochazka, un componente que aparece constantemente transmutado y multiplicado. Por nuestra parte, queremos mantener «suspendida» esa problemática pues consideramos que es la manifestación de una más abarcadora: el monstruo y lo monstruoso.

Nos enfocaremos en el cuento «Los dos monstruos». No obstante, para comprender dichas problemáticas resulta necesario desplazarnos por el resto del volumen, seguir las huellas de su construcción y vislumbrar los posibles sentidos que adquiere. Con tal propósito resulta indispensable analizar otras narraciones y la composición del libro en su conjunto, pues la configuración paratextual resulta determinante debido a las múltiples instancias que en ella confluyen. El monstruo y lo monstruoso deben entenderse dentro de una historicidad particular cuyas marcas son rastreables en la textualidad.

Por un lado, *Un único desierto* irrumpe en el panorama editorial de Perú de los años noventa, y puede ser visto como una anomalía. Por otro, el monstruo y lo monstruoso se inscriben en tradiciones literarias y culturales de larga data. Es patente su relación con la obra de Jorge Luis Borges y con los clásicos griegos y latinos. Proponemos que, más que una relación directa existe un diálogo con una manera de leer a ciertos autores y sus fuentes, reales o aparentes. En este sentido, las narraciones de Prochazka son deudoras de la parodia posmoderna, aquella que por medio de «un doble proceso de instalación e ironización [...] señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia» (Hutcheon 187). No parece, sin embargo, que mantenga la intención política de subvertir las representaciones del pasado que Linda Hutcheon atribuye a la parodia posmoderna. Desde nuestra perspectiva, estaríamos ante una política en un plano distinto, menos

ligada a versiones de un pasado oficial y más orientadas a un cuestionamiento de modos de lectura, mediante la apropiación de citas y referentes; una crítica a la recepción de imaginarios literarios y filosóficos, a los usos y alcances de la ficción como mecanismo para pensar e imaginar las relaciones del hombre y el mundo, la formulación abstracta y el despliegue concreto de problemas.

Queremos hacer notar que en la configuración del monstruo y lo monstruoso se percibe una manera particular de concebir la literatura: Enrique Prochazka coloca al monstruo en un código no realista, y simultáneamente lo proyecta a los más recónditos rincones del leguaje y a las reflexiones simples; señala lo inexplicable, incluso en las fórmulas lógicas que denuncian falacias. Se trata de fenómenos que trastocan el mundo narrado y la capacidad de la palabra para nombrar su impacto. El monstruo y lo monstruoso resultan trastocados en ese trance; en su ambivalencia resultan ser dolorosas saetas que atraviesan un cuerpo solo en apariencia conocido.

Un único e indefinido desierto

El título de la obra es uno de los muchos enigmas que desfilan por el volumen de relatos de Prochazka: alude a la aridez abarcadora y parece construir un sentido al conjuntarse con el epígrafe del volumen. Este último es un fragmento de *Zapatos hondos*, obra inexistente (que desliza la paradoja como idea central), atribuida a un supuesto Daniel Smisek. Específicamente se toma de un fragmento titulado «Orbis tertius», en clara referencia al texto de Jorge Luis Borges:

Orbis tertius

Primero fuimos africanos, pero algo nos hacía caminar hacia el horizonte. Algunos avanzaron al encuentro de los hielos, y se volvieron ateridos. Otros esperamos que fueran los hielos los que se derritieran. Una y otra vez, en farallones y cavernas, nos hemos reconocido como pasajeros de la deriva continental. Después hemos sido aqueos, fenicios, vikingos. Unos establecieron sus ciudades y murieron defendiéndolas. Otros las atacábamos y nos hacíamos griegos en España y rusos en Bizancio: siempre en los confines, siempre asombrosos y vitales bárbaros que volvíamos sobre la civilización para civilizarla [...] Seguimos escribiendo nuestra historia en las paredes de la caverna, pero algo en nuestro pecho clama por el horizonte. Somos ya una tormenta de un millón de años. Y estamos de paso, como los hielos. Nos iremos algún día. (¿Cómo pintaremos las paredes del espacio infinito?) (11-12, en cursivas en el original).

Se puede interpretar que el *único desierto* es el mundo a través del cual deambula una tribu nómada, dividida y enfrentada a sí misma por las vicisitudes de la historia, una historia, a su vez, impulsada por una trashumancia atávica. Tenemos, entonces, la idea de un origen en común, de un mismo impulso que moviliza a la humanidad. Pero el título se relaciona, asimismo, con el subtexto borgiano sobre las literaturas de Uqbar y aquel territorio imaginario denominado Tlön, cuya historia se plasma en cuarenta tomos que minuciosamente describen/prefiguran geografía, filosofía, teología, geometría, y una larga sucesión de disciplinas y minucias: «Esa

revisión de un mundo ilusorio» nos recuerda el Borges narrador personaje «se llama provisoriamente Orbis Tertius» (Borges 441). El texto que funciona como epígrafe podría implicar un desplazamiento al no referir a un territorio imaginario, sino a la humanidad por medio de las referencias históricas. Sin embargo, como trataremos de proponer, no necesariamente se puede sostener una disyunción del tipo «la historia de Tlön o la historia de la humanidad», porque en la narrativa de Prochazka se manifiesta constantemente una *lógica de la conjunción* y la simultaneidad: por un lado, podría implicar que la humanidad es (ya) Tlön y, por otro, que Tlön no existe y el mundo ilusorio es la humanidad misma como la conocemos.

En el cuento de Borges existe otro pasaje que adquiere relevancia en nuestra aproximación, aquella nota sobre la literatura de Uqbar: «En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de *un sujeto único*. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo» (439, el énfasis es nuestro). El «Orbis tertius» de Smisek es, al mismo tiempo, un tributo a Borges y una clave de la poética del volumen: el préstamo, la cita, el plagio, la parodia, el juego intertextual, la figura del autor colectivo.

De manera adyacente surge, desde nuestro punto de vista, una problemática en torno a la unidad. Líneas arriba sosteníamos que la idea de desierto se relaciona con el territorio, el escenario de la humanidad. Otra posibilidad, que no excluye a la anterior, consiste en que la idea de desierto se refiere también al sujeto que realiza la acción. Hemos iniciado este trabajo con un epígrafe de Deleuze y Guattari, tomado de un pasaje en el que formulan la necesidad de construir una poética desde una búsqueda personal en la que lenguaje, escritura y mundo interno confluyen en la idea de un espacio irrepetible: «encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto» (30). Kafka, por cierto, no es ajeno al universo de Prochazka: otro de los textos que integran *Un único desierto* lleva por título «La mano de Kazka» y el protagonista es Joseph Kazka, habitante de Praga. La idea de desierto resulta mucho más abarcadora y entraña la misma potencia expansiva de otras figuras ominosas en la obra del autor peruano.

«Los dos monstruos». El problema de la identidad y el misterio como desafío a la racionalidad

«Los dos monstruos», con una extensión que no rebasa las cinco páginas, se presenta dividido en tres secciones: «Tablilla Alfa», «Tablilla Beta» y «Tablilla Gamma (Fragmento)». El texto remite al tópico de la figura del editor ficcional, alguien que encuentra un escrito y lo trasmite, en este caso, sin agregados ni notas aclaratorias. El asunto de la narración se coloca en un marco histórico de una antigüedad indeterminada, ya sea fuente alterna de la historia, versión apócrifa o paralela.

El texto reelabora el mito de Teseo y retoma dos momentos de su trayectoria: el enfrentamiento con Minotauro y el pasaje de la barca que se debe sustituir

gradualmente pieza por pieza. En la «Tablilla Alfa» se cuentan, primero, tres visiones en torno al hijo de Pasifae:

Su primera visión del Minotauro, engañosa, fugaz como un nocturno pez, que resultó no ser más que su propia y tremenda imagen, barbuda y angosta, reproducida por un falsario espejo de bronce, en el fondo de un corredor traicionero; la segunda, más angustiante, en la que no podía ya distinguir si aquello era su propio reflejo, o el monstruo, o el reflejo del monstruo, o él mismo, transmutado en monstruo o reflejo por la confusión, el hambre y el miedo... Finalmente su encuentro frente a frente con el engendro, que los aedas cantaran vistiéndolo del circunstancial heroísmo que contamina todo de falsedad... (37, el énfasis es nuestro).

En el pasaje el término «visión» es absolutamente ambiguo: puede referirse tanto a la primera imagen que Teseo se formó, en un tiempo indeterminado y por referencias indirectas, y a aquella que surge de la experiencia frente al monstruo. Pero también puede remitirse a un pasaje concreto, a Teseo caminando por los pasillos del laberinto en busca de su adversario —puesto que lo denomina únicamente «corredor»—, y a la sucesión de imágenes formadas en su mente antes del encuentro. En todo caso, ambas prefiguran el verdadero terror de encontrarse con Minotauro.

A propósito, Zakiya Hanafi, en la Introducción a *The Monster in the Machine: Magic, Medicine, and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution* nos hacía notar que el monstruo carece de límites, o apenas los tiene, por lo cual sirve para demarcar los límites de lo humano. Tiene además un carácter híbrido: «Los monstruos crean confusión y horror porque ellos parecen combinar elementos animales con humanos; sugieren la posibilidad de orígenes animales o bestiales o cierta cópula perversa» (2, la traducción es nuestra). Teseo, en efecto, lo mira con tal claridad que no puede entender y lo describe con una serie de enunciados que vagamente permiten atisbar la dimensión del monstruo:

Era un hombre muriendo y un toro muriendo compenetrados en un único agonizante cuerpo. Algo había detenido al hombre en el toro y al toro en el hombre, y no podían tolerarse el uno en el otro y no podían convertirse ninguno en el otro, y el Destino mandaba al desdichado las Parcas, y las Parcas, iniciada su tarea hacia siglos, no se atrevían a terminarla... (38, el énfasis es nuestro).

Visión posee dos acepciones importantes en este contexto: primero, «En sentido propiamente filosófico, lo mismo que intuición»; en segundo lugar, «Alucinaciones, sueños, imágenes, creídas reales, de fantasmas o de espíritus desencarnados (Abbagnano, 1192). La primera acepción posee una muy larga trayectoria en la historia de la Filosofía y se refiere, de manera muy general a «la relación directa (o sea sin intermediarios) con un objeto cualquiera» (Abbagnano 699). Sin embargo, la idea de relación directa ha sido muy cuestionada, de tal manera que, en la actualidad, se prefiere el uso de «percepción»: «interpretación provisional e imperfecta, hecha a partir de datos o señales» (Abbagnano 907). Considerando estas breves notas, es

posible entender que las dos primeras visiones se refieren a imágenes creídas reales, sujetas a un breve juicio sobre su naturaleza. La tercera, en cambio, describe el momento en que Teseo percibe con los sentidos a Minotauro.

Si regresamos a los pasajes, observaremos, además, dos maneras distintas de describir las visiones. La primera intenta dar cuenta de imágenes, las describe en términos de una causalidad y una lógica de la disyunción: es una cosa o es otra; son colocadas en perspectiva y se intenta descartar entre dos o más posibilidades. La tercera visión es la experiencia sensorial, la percepción física del monstruo. Nótese el desplazamiento hacia lo que Rafael Olea Franco denomina «lógica de la conjunción»⁷, la marca textual que señala la ruptura del principio de no-contradicción que rige el «mundo real representado»: Minotauro es un ser que vive y muere, en eterno paso de lo humano a lo animal y de lo animal a lo humano, mortal e inmortal hasta la llegada de Teseo. Su muerte, no obstante, no elimina su presencia de nuestro mundo. Minotauro, como símbolo, ha conquistado un lugar en los imaginarios, prefigura, anuncia, la ruptura de límites.

La «Tablilla Alfa», hacia el final, anuncia: «Solo otra cosa sabemos de Teseo y no la cantan los hábiles aedas, ya que a ellos solo competen los hechos de los hombres y no las confusas ideas que solo perturban al demo [...] su hallazgo de otra terrible cosa metamorfoseada» (83-84). La «Tablilla Beta» aborda otro pasaje conocido del mito de Teseo, el mandato de cambiar gradualmente los maderos de la nave que lo lleva de regreso a Atenas. Aunque las razones de tal sustitución varían según la fuente, Plutarco, en las *Vidas paralelas*, sostiene que de ahí parte un antiguo debate: dicha nave «la conservaron los Atenienses hasta la edad de Demetrio Falereo, quitando la madera gastada y poniendo y entretejiendo madera nueva; de manera que esto dio materia a los filósofos para el argumento que llaman aumentativo, y que sirve para los dos extremos, tomando por ejemplo esta nave, y probando unos que era la misma y otros que no lo era» (19). Por su parte, el narrador de «Los dos monstruos» señala la *metamorfosis* como clave que une la anécdota de ambas tablillas.

Teseo ordena a un grupo de esclavos cumplir con la tarea: «Mes a mes perduraba el barco de Teseo, pues el cambio de una pajilla no convertía a la canasta en algo distinto: anclado sobre el mar transparente, era siempre el barco de rey, y siguió siéndolo durante dieciséis años y un mes, en que la última pieza vieja fue remplazada» (40). Sin embargo, Ariadna, molesta por los contantes abandonos de

7. Rafael Olea Franco lo explica de la siguiente manera: una lógica de la disyunción sostiene que «las categorías fundamentales de materia, tiempo y espacio (entre ellas el «yo») son comprensibles y manipulables mediante dicotomías disyuntivas que impiden, por ejemplo, que un mismo ser sea dos seres distintos, que alguien esté simultáneamente en dos lugares diferentes, que se interrumpa la secuencia cronológica, etcétera. Así para esta *lógica de la disyunción* compartida por el texto y por nuestra realidad de lectores, se puede estar vivo o muerto, pero no vivo y muerto a la vez como sucede en un texto fantástico cuando se impone la *lógica de la conjunción*» (62-63, en cursivas en el original).

su marido, decide, en secreto, reconstruir la nave con las piezas descartadas. Una cuadrilla de esclavos a su servicio concreta la venganza. Ella conduce a Teseo al recinto en donde es resguardada:

Algo debió presentir el rey cuando su ladina esposa lo atrajo hacia la cabina que albergaba a este segundo monstruo. Teseo hubo de decirse al verlo: *algo aberrante debe haber en un objeto que existe dos veces en el mundo*. Palideció Teseo, recordó su piel antiguos temblores: no podía saber si este bajel era el suyo, o el reflejo especular del suyo, o el suyo trasmutado en un reflejo cuya factura no requería del bruñido bronce, sino de la humana conjunción del tiempo y la imprudencia (40, en cursivas en el original).

Persisten ecos de «Tlön Uqbar Orbis Tertius» en los espejos al final de los pasillos, en la aberrante reproducción. Mas, en este pasaje, la transgresión de lo natural o humano reside en la existencia doble de lo mismo. Teseo vuelve a pensar en términos disyuntivos, intenta definir por medio de la exclusión, pero el siguiente apartado consigna la imposibilidad de llevar a cabo esa tarea. En la «Tablilla Gamma (fragmento)», leemos: «...una de las naves ha sido destruida, y cada una de sus partes, minuciosamente reducida a astillas. No vive nadie que sepa cuál de las dos es la que perdura, pero (lo sé ahora) la eliminación del segundo monstruo ha sido inútil» (41).

Es evidente el recurso de una estructura lógica preposicional en la manera de construir razonamientos, P y Q ($P \wedge Q$) o bien P o Q ($P \vee Q$). En otros momentos: P entonces Q ($P \rightarrow Q$), P si y solo si ($P \leftrightarrow Q$), no P ($\neg P$), etcétera. La misma configuración del relato en tablillas que aparentan una serie proposicional reafirma esta idea (α , β , Γ). En la configuración del monstruo se presenta una reiteración de cierta lógica disruptiva que aparece en otros relatos, aparentemente para tratar de asir la realidad. Se trata de formulaciones que, por el contrario, dan lugar al extrañamiento. Por ejemplo, en el relato «2984», reelaboración de 1984 de George Orwell, leemos el siguiente pasaje:

Pero Vanh y los suyos habían derrocado al Partido y eso lo confundía y lo desquiciaba. Jamás revolucionario tuvo, como él la había tenido, la certeza del fracaso. No una coronada: una convicción científica, basada y demostrada con todo el rigor de la lógica matemática. *Todo lo que ocurría en la historia era obra del Partido. El presente, contenido en la historia, no contenía ya al Partido. El Partido ya no existía: el Partido, por lo tanto, había detentado en sí mismo el germen de su propia destrucción*. Absurdo. [Vanh] Recordó las dificultades que había tenido para expresar la famosa –y secreta– Proposición Gamma en lenguaje formal (90, en cursivas en el original).

En esta narración, que oscila entre lo fantástico y la ciencia ficción, lo absurdo radica en la amenaza y el rasgo monstruoso del Partido, su destrucción, la identidad del Gran Hermano y el verdugo del régimen, todo al mismo tiempo porque, como sabremos más adelante, todo es *uno* y lo *mismo*, conformando una idea aterradora del totalitarismo en tanto representación de un dios implacable que todo lo abarca. Advirtamos que, si leemos los relatos solo desde los juegos de lógica, podríamos

caer en un engaño parecido al de buscar las referencias bibliográficas citadas por Borges. Las formulaciones lógicas no están en *Un único desierto* para revelar una manera particular de resolver aporías célebres en la historia de la Filosofía; constituyen, más bien, modos de crear deslumbrantes paradojas lógicas materializadas en pasajes memorables.

Acerca de las formulaciones de modelo aporético y de las paradojas lógicas, retomemos las reflexiones de Josef Seifert a propósito de estos razonamientos. Entre los rasgos de la aporía, el autor señala:

- 1.^a Una aporía en sentido estricto presupone el conocimiento claro –al menos, en apariencia– de dos realidades o de dos notas de un ente, por ejemplo, la libertad del hombre y su simultánea contingencia y su estar causado.
- 2.^a En la medida en que los dos datos que están en la base de la aporía se conocen realmente con evidencia, se aprehende también el hecho de que de alguna manera las dos realidades tienen que coexistir (103).

La historia de la filosofía registra una enorme variedad de aporías (a veces consideradas antinomias) y diversas maneras en las que han intentado resolverse, las aporías cuerpo y alma, lo finito y lo infinito, entre otras. La aporía se aborda como problema filosófico, si bien, algunas han dejado de serlo cuando los paradigmas científicos se modifican. Por otra parte, una paradoja lógica, a pesar sus posibles similitudes, se resuelve en otro plano: no parte de datos reales ni naturales: «Las paradojas lógicas se basan en definiciones o suposiciones teóricas arbitrarias y que un análisis más detenido muestra que son contradictorias en sí mismas [...] En las paradojas lógicas en nuestro sentido estricto se trata de pruebas de tesis contradictorias basadas en suposiciones artificiosas y [sic] intrínsecamente contradictorias» (102). Este breve paréntesis nos ayuda a comprender un tipo de formulaciones frecuentes en la obra de Prochazka, aunque no siempre son tan claras como en los ejemplos citados. En algunos casos se adivina una paradoja en la manera de construir la narración de sucesos, en otros casos, pareciera que la narración es una glosa o un circunloquio a una aporía o antinomia que se «traduce» o «degrada» a paradoja lógica, si tales expresiones pueden ser válidas.

Nuestro interés en estas formulaciones se relaciona con el resultado dentro de la ficción y su relación con el monstruo y lo monstruoso. La lógica anómala da lugar el hecho inexplicable, propio del género fantástico: la irrupción se verifica, mas no se explica por medio de la razón. David Roas, sostiene que estamos ante el rasgo distintivo del relato fantástico:

Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector. Porque la narrativa fantástica –conviene insistir en ello– mantiene desde sus orígenes un

constante debate con lo real extratextual: su objetivo primordial ha sido y es reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla (*Tras los límites de lo real* 48 de 397).

De manera paralela, nos acercamos a lo que nos parece el centro de la problemática del monstruo y lo monstruoso en esta narrativa. Josef Seifert observa una particularidad de las aporías, de las formas en las que se han intentado resolver y qué muestran dichos intentos:

El sentido objetivo de las aporías no es nunca puramente objetivo en el sentido de que los «misterios» o relaciones impenetrables y aparentemente contradictorias lo sean en sí mismos. Más bien, hay una referencia al sujeto por parte de una relación aporética objetiva. La relación objetiva es impenetrable y aparentemente incompatible respecto de nuestra razón finita y humana (104).

El autor denomina «misterio» a ese aspecto impenetrable que ofrece un fenómeno o una relación conceptual, en este caso, el territorio de la ficción de Prochazka en donde la razón no ilumina o lo hace parcialmente. Ese misterio, según Seifert, no tiene una connotación religiosa, si bien, en los relatos de Prochazka no se excluye tal sentido. Hemos enfatizado el subtexto paradójico o aporético de sus construcciones. Pero en otros relatos no necesariamente aparece este rasgo. También encontramos pasajes en los que el desafío reside en la dimensión o el propósito de un proyecto, ya sea un prodigio técnico, por ejemplo, en «Cáucaso», donde se denomina *monstruo* a un transformador eléctrico improvisado y clandestino; desafío a la autoridad y ostentación de soberbia y técnica, un moderno monstruo de Frankenstein. En otros relatos se refiere a artilugios cuya existencia no puede ser entendida mediante la causalidad y una lógica disyuntiva.

Revisemos brevemente, a propósito de esta última posibilidad, el ejemplo de «El breve mar». El relato comienza con las siguientes palabras y una advertencia de terremoto: «Los planos anteceden a los edificios, pero la Geografía ha de ser previa a los mapas. Esta convicción desaparecía de la mente del ingeniero Cristóbal Johan (junto con muchas otras cosas) al anochecer del cuatro de abril de 2016» (77). La premisa mantiene una lógica que, se anticipa, será devastada en cierto momento. El protagonista trabaja en un enorme cuerpo de agua en medio del desierto peruano en el que se ha construido una «presa de salida», un embalse que se debe aprovechar para generar electricidad. Sin embargo, debe convencer a los medios de comunicación y a los inversores de que las modificaciones que se han hecho a lo largo de los años no fueron nada más una idea de él y, además, son indispensables: «a sus espaldas, la cóncava monstruosidad de la presa de salida negaba a cien millones de toneladas de agua el retorno al océano Pacífico» (78). Quiere encontrar, entre viejos planos, alguno de Jean-Luc Possedom, quien concibió el proyecto, para tener una

imagen más precisa de cuál era la idea original. Encuentra, de esta manera, el que probablemente sea el plano más antiguo:

No era como los planos cuidadosos y bien membretados que él había usado durante la etapa tardía del proyecto. Era un rompecabezas, un raído collage armado con viejas hojas de la Carta Nacional, pegadas entre sí, y garabateado por la mismísima mano de Jean-Luc Possedom. Viéndolo, supo que tenía entre sus manos una joya documental. No le costó imaginar, sesenta o setenta años atrás, al viejo gnomo armando esta carta de proporciones inmanejables, para oponer al desierto su prodigiosa imaginación y su genio visionario (79).

Ahí descubre que la presa no estaba en los planes de Possedom, su idea era mucho más ambiciosa. Así, el protagonista recuerda una conferencia con el anciano Possedom en la que sostiene: «Para modificar la Geografía a tan vasta escala –había concluido oscuramente el viejo– ha de hacerse ceder la textura ontológica en algún punto. Por eso mi proyecto no debe sufrir variaciones» (80). Cristóbal Johan descubre que en aquel mapa no había pueblos sobrevivientes, y que él mismo no era parte del plan. Cuando Johan accede a esta última revelación, turbado, anuncia, o podríamos decir, confirma: «*Abissus vallabit me*» (81), el abismo me ha envuelto. No era un proyecto de ingeniería, sino un reto a la ontología, que el mar fuera desierto, y el desierto mar. La advertencia de que el proyecto no debería ser modificado era una amenaza latente. Sin embargo, la región se encuentra anegada y no anegada mientras nadie lee sus palabras. Johan descubre esto muy tarde. El sismo que se anunciaba desde las primeras líneas aniquila los diques.

Si consideramos lo hasta ahora dicho, se puede comprender por qué no nos hemos centrado en la figura del doble, tan aludida cuando se habla de Prochazka. El tópico surge de manera constante; mas, desde nuestra lectura, se encuentra superpuesta a una problemática mayor, la de una ruptura lógica. Se cuestiona la idea de unidad y unicidad, todo es y no es al mismo tiempo. En la presentación del volumen editado por Seix Barral, Víctor Ruiz Velazco señala:

Se ha hablado mucho de los *doppelgänger* y los *otros* en la obra de e incluso en la vida social de Enrique Prochazka [¿Daniel Smisek?], yo creo que más que un doble y *otro* autónomo pero profundamente ligado al individuo, la experiencia Prochazka se trata de la manifestación de lo que en el folclor escandinavo se conoce con el nombre de *vardøger*: un espíritu predecesor del Enrique Prochazka que hoy conocemos por primera vez, quien dejó, dos veces, ese *oopart* llamado *Un único desierto...* (6-7).

Por nuestra cuenta, sostenemos que la pregunta no es si Prochazka intenta llevar a la ficción el *doppelgänger* o el *vardøger*, sino por qué se escapan a la definición, qué ocurre en esa incertidumbre en que no es uno ni otro y son (están siendo) ambos a la vez; qué nos dice este juego cuando en la obra de Prochazka se emparenta con el monstruo o lo monstruoso; juego, además, entendido como actividad lúdica pero también como movimiento, desplazamiento, oscilación entre piezas que se articulan,

como los goznes de lo real y lo irreal, la vida y la muerte, la vigilia y la ensoñación. Como hemos podido ver, todo se relaciona con la negación de la unidad, última frontera fantasmagórica asediada por el monstruo y lo monstruoso.

Podríamos agregar, por último, que existe una evidente provocación en el epígrafe del libro y su referencia a Borges. Por un lado, es el tributo explícito y cierta adscripción a tradiciones concretas, a maneras de entender la ficción y la narración, la Historia y la escritura. Pero es también una invitación a leer o releer a Borges. En esta segunda opción, regresar a la obra del argentino sirve para entender las particularidades de la obra de Prochazka, y la manera tan personal de concebir la creación literaria en la que el lector atento podrá entrever los ecos de Borges y quizá, entonces, sea posible ver que la noción de copia e imitación que algunos atribuyen a estas narraciones, se asienta, sobre todo, en lugares comunes frecuentados por la crítica, en una falsa memoria o en lecturas de segunda mano. Lecturas que, si creemos a Prochazka, no pueden ser desacreditadas, más bien dan lugar a terceras creaciones, como sucede con las proposiciones imposibles que construyen las narraciones de Prochazka. Dichas formulaciones lógicas no tienen la función de aclarar un misterio de la humanidad, no son piezas de un rompecabezas que algún día será concluido permitiendo ver una imagen clara. *Un único desierto* ha sido urdido para apreciar cada pieza, para descubrir otras nuevas; la imagen final no es posible, sí lo son las infinitas posibilidades de cambiarlas de lugar y encontrar combinaciones monstruosas pero creativas, que nos hablan de la posibilidad de la ficción para encontrar un conocimiento no estable ni reconfortante pero potencialmente liberador.

Referencias bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas. T. I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- CAPANNA, Pedro. *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Columba, 1966.
- DELEUZE Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Jorge Aguilar Mora. Tr. México: ERA, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2001.
- HANAFI, Zakiya. *The Monster in the Machine. Magic, Medicine and the Marvelous in the Time of the Scientific Revolution*, London: Duke University Press, 2002.
- HUTCHEON, Linda. «La política de la parodia posmoderna». *Criterios*. La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203.
- OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcenas, Fuentes y Pacheco*. México: COLMEX/CONARTE Nuevo León: 2004.
- PLUTARCO. *Las vidas paralelas. Traducidas del griego al castellano por Antonio Ranz Romanillos*. Madrid: Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz: 1879. <https://archive.org/details/lasvidasparalel03plutgoog/mode/2up>. Consultado el 11 Ene 2020.
- PROCHAZKA, Enrique. *Un único desierto*. Lima: Planeta-Seix Barral, 2017.

- ROAS, David. «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista de Literatura*, LXXXI:161, (2019): 29-56. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>
- ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. [Ebook, 2016].
- SEIFERT, Josef. ¿Qué es una aporía? Su distinción de antinomias aparentes y paradojas lógicas como un problema fundamental de la filosofía. *Aporía. Revista Internacional de Investigaciones Filosóficas*, 1, (2011): 98-114. <http://ojs.uc.cl/index.php/aporia/issue/view/21>. Consultado el 15 Ene 2021.

Citación bibliográfica: PAOLINI VINCENTI, Claudio Alfonso. «Recuerdos de futuras *Promesas naturales*, o cómo vivir bajo los condicionamientos de una resiliencia deshumanizante». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 80-95. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.05>

Recuerdos de futuras *Promesas naturales*, o cómo vivir bajo los condicionamientos de una resiliencia deshumanizante

Memories of future *Promesas naturales*, or how to live under the conditions of a dehumanizing resilience

CLAUDIO ALFONSO PAOLINI VINCENTI

Consejo de Formación en Educación

Administración Nacional de Educación Pública, Uruguay

caa.paolini@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-1603-9677>

Fecha de recepción: 22/02/2021

Fecha de aceptación: 01/04/2021

Resumen

El artículo pone foco en la novela distópica *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho y en el modo en que la protagonista encausa su proceso de resiliencia (Evans y Reid), entre otros factores, articulado por un estado totalitario y deshumanizante; también, en la forma en que el sistema produce seres monstruosos. Si bien el relato no hace referencia explícita a espacios identificables, algunas marcas socioculturales y lingüísticas dan lugar a que se pueda interpretar como una alegoría de cómo hubiese sido el presente y futuro de algunos países de la región sur de América Latina (Argentina, Chile y Uruguay) si los procesos dictatoriales (durante los años 70 y 80 del siglo pasado) se hubieran prolongado por generaciones.

Palabras clave: distopía; dictadura; resiliencia; poder; monstruosidad.



Abstract

The article focuses on the dystopian novel *Promesas naturales* (2006), by Oliverio Coelho, and how the protagonist channels her resilience process (Evans and Reid), which is articulated by a totalitarian and dehumanizing state, as well as in the way the system produces monstrous beings. Although the story does not make explicit reference to identifiable spaces, there are some sociocultural and linguistic marks that can be interpreted as an allegory of how the present and future of some South American countries (such as Argentina, Chile and Uruguay) would have been like, if the dictatorial processes during the 70s and 80s of the last century had lasted for generations.

Keywords: dystopia; dictatorship; resilience; power; monstrosity.

Muchos relatos auténticos y ficcionales revelan, independientemente de su carácter comunicativo, un modelo de mundo que interpela y puede poner en crisis determinadas coyunturas socioculturales y políticas. Gran parte de la obra de Oliverio Coelho (Buenos Aires, 1977) se inscribe en esta línea, destacándose la trilogía de novelas distópicas *Los invertebrables* (2003), *Borneo* (2004) y *Promesas naturales* (2006), en que un muestrario de personajes aparentemente «normales» y otros monstruosos recorre zonas internas y adyacentes de los llamados «territorios paralelos» de una ciudad.

Estas obras de Coelho se encuentran insertas en el marco de una producción regional –conexa con lo fantástico (Barrenechea, Campora, Jackson) y la ciencia ficción (Capanna, Moreno, Suvin), y vinculada al discurso distópico resultante de la dimensión política– integrada por algunos relatos publicados en las últimas décadas de Marcelo Cohen, Pedro Mairal, Rafael Pinedo, Francisco Rivas, Renzo Rossello, Ana Solari y Hernán Vanoli, entre muchos otros. Un repertorio que ha sido estudiado a través de diversas perspectivas, entre las que se destacan: los cruces entre lo marginal y lo canónico desde los precursores del romanticismo hasta la posmodernidad (Cano); las articulaciones entre lo imaginario y lo apocalíptico, poniendo foco, entre otros asuntos, en la radicalización de la conciencia de catástrofe desencadenada a partir de la intervención de las últimas dictaduras militares en América Latina (Fabry et al.); la reelaboración de traumas históricos y la representación de ciudades en el contexto de escenarios postapocalípticos derivados de las acciones del neoliberalismo y momentos de crisis institucionales (Mercier, Oeyen, Reati); y las confluencias entre lo biotecnológico y lo mercantil, a través de las acciones de una biopolítica que problematiza la idea de lo humano (Paolini, Quintana). La mayoría poniendo énfasis en el modo en que los espacios, las acciones y los cuerpos configuran una estética de la monstruosidad.

Las narraciones de la trilogía de Coelho no presentan referencias explícitas a espacios identificables; de todos modos, algunas marcas socioculturales y lingüísticas dan lugar a que se puedan interpretar como alegorías de la historia reciente de

algunos países de la región sur de América Latina (Argentina, Chile y Uruguay) si los procesos dictatoriales (durante los años 70 y 80 del siglo pasado) se hubiesen prolongado por generaciones¹.

En este trabajo, me concentraré en la última novela de la trilogía y en la forma en que, principalmente, la protagonista encausa su proceso de resiliencia (Evans y Reid), entre otros factores, pautado por un Estado totalitario y deshumanizante. En concomitancia, el modo en que el sistema organiza mecanismos que promueven seres monstruosos.

Promesas naturales se vincula con la literatura distópica, aquella que se inscribe en un ««futuro máximo», y que en ocasiones se conoce también como novela de «si esto sigue igual»» (Jameson 273); en el enfoque presentado aquí: si los regímenes dictatoriales del cono sur americano se hubieran dilatado por mucho tiempo todo sería aún más terrible.

La monstruosidad de muchos de sus personajes se exterioriza a través de constituyentes como la decadencia –caracterizada por la pobreza y el embrutecimiento–, la deformación –representada por la desproporción o la patología–, y lo fronterizo –trazado en la combinación de humano y animal, humano y máquina–. Además, a sus apariencias anómalas, se les suman algunas prácticas salvajes, como la antropofagia, el asesinato y la violación. Todo esto deriva en la representación de seres distanciados de lo comúnmente calificado como humanos, como la encarnación de entidades deshumanizadas.

Gran parte de la novela manifiesta la presencia de un Estado todopoderoso y distante –en un ámbito en que se combinan elementos de la sociedad disciplinaria (Foucault, *Vigilar y castigar*) y la de control (Deleuze)–. El sistema ha dividido a la población en guetos y los ciudadanos, dependiendo de su condición y status, están confinados en zonas centrales o en áreas periféricas –esto se encuentra descrito, también, en un plano presentado en el inicio del libro–. Desde que nacen, los sujetos son separados de sus progenitores y entregados a miembros de castas supuestamente superiores o consignados en ministerios o centros de clausura. Los espacios están regidos por la disciplina interna y el control de las calles por funcionarios –o clones de humanos– del Servicio de inteligencia del Estado.

El relato describe el recorrido de una joven de apariencia humana que se encuentra huyendo de la casa en que se encontraba cautiva por sus «dos soberanos» (13), y que se le había asignado de adolescente, lanzada a la búsqueda de su hogar de nacimiento. Bernina

1. Como se ha referido en algunos artículos acerca de la trilogía de Coelho (Reati, Semilla Durán), también se puede extender el período a los años de crisis económica y social del año 2001 y siguientes. No obstante, y teniendo en cuenta que dicha crisis se padeció de forma diferente en el sur de Latinoamérica, prefiero poner un mayor foco en la época dictatorial por tratarse de un momento más crítico en todos los órdenes institucionales de la región.

había sido separada y alojada en una dependencia sanitaria del Ministerio, y había perdido de vista a sus progenitores. Allí hombres de cortesías y sonrisas inhumanas le habían practicado una operación de «reaseguro». A los pocos días, el Departamento de Adopción la había enviado para siempre a los territorios paralelos con una misteriosa marca y un nombre que se superponía y borraba el anterior (57-58).

La separación forzada de niños de sus padres y su adopción por otras personas –con el consiguiente cambio de identidad–, así como la reclusión y vigilancia injustificadas, fue una práctica reiterada durante el período de dictaduras (Medalla et al.). De este modo, la novela va mostrando cómo un sistema de dominación y poder, a través de los funcionarios que acatan sus consignas, transmite su monstruosidad; y cómo esta repercute de diversos modos en sus disidentes o excluidos. El testimonio de una deshumanización signada por una profunda crisis de valores reflejada en la ausencia de reconocimiento de la dignidad y la falta de respeto por la intimidad y el cuerpo del prójimo; en definitiva, el proceso por el cual las personas son despojadas de su condición humana.

La joven se embarcará en una aventura que la hará atravesar distintas zonas de la ciudad; encontrarse con seres enfermos, deformes e híbridos; y sobrellevar varias capturas y encierros. Su primer encuentro es con una diversidad de «ilotas» (14 *et passim*) grotescos y semidesnudos que reptan, corren, cuelgan de árboles y profieren chillidos². El temor ante la presencia de los ilotas y el riesgo de un ataque provocan en Bernina una mudanza de las voces exteriores:

el que chillaba de esa manera, como desplazando el grito hacia la vorágine del parto, no podía ser sino Odiseo. En su vientre se desperezaba y desayunaba el horror de la especie. ¡Maldito embarazo! [...] De hecho, según teorías médicas de procedencia indefinida, se había extendido el mito popular de que a partir de los nueve meses de gestación el embarazo era regresivo, y la turgencia del vientre se reabsorbía hacia la plagada particularidad del espécimen y alcanzaba un punto de indiferencia material cuyo ciclo, en el ámbito microscópico, ya no podía predecirse... Todo esto Bernina lo había sufrido

2. Recordemos que «ilota», según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, significa: «Esclavo de los lacedemonios. Persona que se halla o se considera desposeída de los derechos de ciudadano». Por otra parte, en la novela, los «ilotas» están designados por apelativos que les atribuyen una determinada categorización: lotarcios –«linyeras sacerdotes» (17)–, grasitas, pizpiretos –«niños disminuidos» (17)– y ñatitos –niños viejos dirigidos por un gurú, «el último estrato en la tipificación estatal» (17)–; y avanzada la historia, bambilamborghinas y su subespecie hipocentaurinas –mujeres zoomorfos–. Por otra parte, los apelativos son un guiño, principalmente, para los rioplatenses. Como señala Annelies Oeyen (2011), «grasitas» tiene connotaciones peronistas, Evita Perón llamaba con cariño así a sus proletarios; pizpireta es un término proveniente del tango, que alude a jovencitas atrevidas que hablan en exceso y se ríen de forma exagerada; y bambilamborghinas representa un homenaje al escritor Osvaldo Lamborghini y su obra, esta última referencia también es mencionada por María A. Semilla Durán (2014).

a medias. En realidad su embarazo había sido siempre un embarazo al revés: a pesar de alojar una criatura movediza, su vientre nunca había proyectado una turgencia de cinco, seis o nueve meses (19, 25).

No obstante, ese «embarazo» posee una contraparte: Bernina, durante su cautiverio, había confeccionado un muñeco bautizado con el nombre de Ungi, provisto de un sistema de articulaciones a la manera de una marioneta. Ungi la acompaña escondido dentro de una valijita.

Odiseo es el símbolo de un pasado en confinamiento que la persigue a cada paso a través de la prolongación del embarazo. La representación de una carga persistente y semihumana que, junto a los ilotas, le recuerdan a Bernina que la existencia está abarrotada de peligros que están más allá de su dominio. Por otra parte, Ungi es «el vástago perfecto» (26); el títere forjado por ella que, por un lado, es la proyección de su propia persona tutelada por otros, y, al mismo tiempo, el que le habilita el poder de «hacerlo caminar, bailar, saludar, hablar» (50), aquel que le otorga la posibilidad real de la creación en un mundo invertido. Odiseo y Ungi representan los diversos medios por los que Bernina intenta llevar del mejor modo posible sus rémoras; ser un sujeto en resiliencia a través del empleo de mecanismos que le permitan absorber y superar los acontecimientos traumáticos por medio de acciones adaptativas.

Brad Evans y Julian Reid estudian y muestran una arista problemática de la resiliencia en el contexto de los discursos liberales y neoliberales: expresan que el sujeto en resiliencia

no es, por definición, un sujeto seguro sino uno adaptable; adaptable en la medida en que es capaz de hacer ajustes a sí mismo que le permitan sobrevivir a los peligros que encuentra en su exposición en el mundo. En este sentido, el sujeto en resiliencia es un sujeto que debe luchar de modo permanente por acomodarse al mundo. No es un sujeto político que conciba cambiar el mundo, su estructura y sus condiciones de posibilidad con el fin de asegurarse de él, sino un sujeto que acepta el carácter desastroso del mundo en que vive como una condición para tomar parte en él (113).

Resulta evidente que el proceso planteado por Evans y Reid va más allá de los ámbitos de los Estados totalitarios; no obstante, estos sistemas ahondan mucho más su accionar sobre los sujetos en resiliencia debido al despliegue del abuso de su poder.

Si bien Bernina logra escapar de la casa de sus captores, las decisiones y acciones que asume no le permiten optimizar demasiado su situación —a pesar de que la fuga había sido planificada, por ejemplo, «había olvidado un detalle ordinario: los víveres» (27)—. En efecto, ese exterior, que tácitamente implicaba libertad, queda reducido en su mayor parte a diversos espacios interiores de encierro —dos ministerios, una casa, un refugio—, similares o peores que el primigenio, que la enfrentan con peligros, convirtiéndola en un ser en permanente adaptación a las circunstancias.

Al aproximarse la noche, y rodeada de seres que pertenecían a una segunda o tercera generación de ilotas, la joven discurrió la perspectiva de introducirse

subrepticamente en un hogar y encontrarse con algún sujeto extraditado a los territorios paralelos en plena madurez, por haber fracasado en uno de los controles sanitarios impuesto por el Estado, y así lograr acceder a alguna pista que pudiera indicarle el modo de acceder al «otro lado» (28). Similares referencias se dan en las otras novelas de la saga; por ejemplo, en *Borneo*, Ornello Balestro habita en un distrito en que debe someterse a exámenes físicos y psicológicos de modo periódico para no ser excluido de su medio: «Había una correa infernal que cada diez años se ponía en marcha hasta borrar de un hombre, en un período de veinte o treinta años, las reservas de humanidad» (*Borneo* 15). De este modo, el universo de Coelho va trasluciendo una sociedad en que el biopoder (Foucault, *Defender la sociedad*), a través de un Estado omnipotente y celador, establece, por un lado, normas a los ciudadanos que implican la instauración de diversos guetos y castas sociales; y, por otro, desarrolla lógicas y racionalidades diversas que desarticulan los criterios sobre las formas de vivir y de matar. Como observa Antonio Negri: «Más que el Leviatán, monstruosas serán la plebe o la multitud, la anarquía y el desorden que expresan: por encima de ellas, contra ellas, el monstruo construye el poder central soberano; acontecimiento intempestivo de una epifanía necesaria» (96). Así, el Estado supuestamente benefactor determina la clasificación de los ciudadanos en función de su conveniencia, excluyendo a los no aptos –los que no cumplen con las normas establecidas–; desde esta perspectiva, el sistema establece un indulto para sí mismo acerca de su monstruosidad y, conjuntamente, decreta la aberración de los enfermos, los desobedientes, los impuros. Del mismo modo que aconteció durante las dictaduras de Latinoamérica con los que pensaban diferente a los regímenes totalitarios.

Antes que Bernina pudiera tomar una decisión, es arrestada por dos guardias del Servicio de inteligencia del Estado y llevada al Ministerio de Planificación. Allí, la joven es abandonada en un hall a la espera de un funcionario. Mientras, conversa con una mujer llamada Letita que, entre otras cosas, le expresa que «una vez que se entra no se sale, se necesita un permiso especial, [...] de todas maneras, era imposible salir, la administración de constancias, por sobre peso de expedientes, había sido trasladada a otro edificio. [...] El permiso, desde luego, era inalcanzable» (37). Y más tarde se encuentra con la señora Curone –alguien que había vivido gran parte de su existencia en el Ministerio– que, a pesar de las sentencias de Letita, le confía el modo de poder escapar del recinto a través de «una colosal cañería de ventilación que había en la terraza superior» (43); hecho que se concreta después de extensos recorridos por escaleras y pasillos, y un casi interminable descenso por la tubería. Un episodio regido por lo paradójico y laberíntico; asimismo, presenta puntos de contacto con el asilo de la novela *París*, de Mario Levrero (1998), del que tampoco se podía salir por la puerta principal custodiada por carabineros, pero sí por la azotea.

El retorcido aparato burocrático es el resultado de los diversos mecanismos de dominación desplegados por el Estado –como una especie de monstruo kafkiano– que desnaturaliza a los ciudadanos. Jacques Derrida señala que el Estado

es «como una prótesis gigantesca destinada a amplificar, objetivándolo fuera del hombre natural, el poder del ser vivo, del hombre vivo al que protege, sirve, pero como una máquina muerta, incluso una máquina de muerte, una máquina que no es sino la máscara del ser vivo, como una máquina de muerte puede servir al ser vivo» (49). En este sentido, los instrumentos de autoridad, tal como se despliegan durante períodos de crisis, muestran dos facetas: por un lado, imponen sus dictados de modo que los ciudadanos subalternizados acepten una suerte de subsistencia obediente y manejable; y, por otro, se ocupan de gestionar los aparatos de seguridad y de libertad necesarios para proteger a los habitantes de los peligros que el propio sistema genera. De esta forma, los sujetos en resiliencia deben aceptar el sentido de la vida «como un proceso permanente de adaptación continua a las amenazas y los peligros que parecen estar fuera de control» (Evans y Reid, 101). A decir del personaje-narrador de *Los invertebrables*, el primer relato de la trilogía: «Tolerábamos nuestras respectivas tragedias gracias a la superstición incauta de que habíamos sido víctimas de un exceso, de una catástrofe natural» (75). Lo que deriva en una resiliencia que problematiza el carácter de lo humano, que lo subvierte y deshumaniza.

El final del tubo desemboca en una calle fuera de los territorios paralelos. Aunque las personas presentan una apariencia normal, la joven se detiene en observar a unos niños que iban tomados de la mano de sus madres:

Las criaturas en general iban con el torso descubierto, y Bernina, en la confusión, se deleitó apreciando cómo en los más jóvenes los senos alcanzaban cierto volumen y desprendían en el balanceo pizcas de una leche clara. Había visto pechos enclenques en fíatitos, malformaciones únicas tanto en los pizpiretos –manquedad, hidrocefalia, elefantiasis, además de la clásica renguera–, como en los grasitas –anquilostomiasis, párkinson, beriberi, poliomeilitis–, pero nunca una rareza tan pudibunda (61).

La diferencia entre un territorio y otro se manifiesta de inmediato de manera monstruosa. Por un lado, niños rozagantes cuyas «libaciones eran una señal de buena salud» (61); y, por otro, seres enfermos, abandonados por el sistema o productos de experimentos de eugenesia fallidos. En *Promesas naturales* no se explican de modo explícito las causas de la monstruosidad de muchos de sus personajes. Una de las respuestas posibles –siguiendo con la tesis de que los gobiernos dictatoriales se hubieran lanzado hacia un futuro extenso y distópico–, está relacionada con los discursos neoliberales actuales que se basan en la hipótesis de que los humanos son vulnerables –incompletos o degradados– frente a múltiples amenazas. Esto ha derivado en el establecimiento y ejecución de diversos programas enfocados en el desarrollo y la expansión de lo humano en la medida que estos requerirían de una restauración y optimización. El problema surge cuando los caminos que transitan la ciencia y la tecnología hacia esa búsqueda de un supuesto perfeccionamiento derivan, por ejemplo, en malformaciones genéticas o en «experimentos de la industria farmacéutica y de la biotecnología que fallaron y produjeron resultados anómalos o que se quedaron en alguna fase previa a la esperada» (Paolini 164), engendrando

«humanos posdegradados» (Paolini). Un índice más de cómo el monstruo es el resultante de las acciones de un sistema monstruoso.

Aunque la joven haya logrado fugarse del Ministerio y acceder al otro lado³, uno de los tantos lastres de su vida anterior la acomete desde lo profundo: su vientre comenzó a contorsionarse de modo extraño, como si Odiseo «se columpiara e hiciera piruetas agarrado a las trompas de Falopio. Se desmoronó y en un estado de hiperconciencia vio su propio cuerpo tendido contra una pared» (62). Ese sino «odioso» –como refiere la literatura clásica sobre Odiseo– de su pasado que frena y aprieta su presente.

Solo uno de los hombres que presenciaron la caída de Bernina se interesa por ella, aunque con intenciones perversas. Un humano que, se presenta con el nombre de Chatran, la carga sobre sus hombros y traslada a su casa. Otra vez la joven es víctima de un nuevo encierro, en esta oportunidad para ser violada siguiendo las indicaciones del «Manual de la buena cabriola» –suplemento cultural de la agotada «Enciclopedia Real de usos terrestres»– (67), la misma enciclopedia que también es leída por los personajes de *Los invertebrables*. Bernina es sujeta fuertemente con correas sobre una camilla, pero «no experimentó malestar; ese extraño procedimiento de seguridad le resultaba de lo más común» (68). Sobresale en esta escena el testimonio de que la joven estaba «acostumbrada» a ese tratamiento brutal por parte de sus antiguos celadores; asimismo, la evidencia de que determinadas prácticas perversas, amparadas por el sistema a través de las instrucciones de la Enciclopedia, eran llevadas a cabo tanto en los territorios paralelos como en el otro lado. Procedimientos frecuentes que también se realizaron durante el período dictatorial bajo condiciones de tortura y con el objetivo de conseguir una confesión o acceder a información relevante (Medalla et al.). Bernina, una vez más, se adapta a los estatutos que parece ordenar el sistema «sin cuestionar aquello que está en juego políticamente en la vulnerabilidad. Al hacerlo, cualquier ímpetu revolucionario que pudiera existir se contrarresta con una forma sofisticada de letalidad que el sujeto tiene la tarea de dirigir hacia sí mismo» (Evans y Reid 66); el sujeto en resiliencia que no solo se amolda a la coyuntura, sino que esa sumisión también le induce a autoagredirse física y moralmente, transformándose en un factor deshumanizante.

Chatran cavila la posibilidad de asesinar a la joven y visualiza «las partes trozadas y dispuestas en su primitiva heladera... ¿Sería la ingesta el desenlace real de la epopeya amorosa?» (73) –aquí se denota un canibalismo similar al que los ilotas practican en los territorios paralelos–; conjuntamente, esas partes estarían compartiendo el frío del refrigerador con «un pescado de raza incierta, y un bagre hidrocefálico con alitas en lugar de aletas y con unas pestañas que le daban a los ojos un flujo de vida inquietante» (73-74), evidencia de que esos vertebrados acuáticos habían

3. Si bien la narración registra la existencia de un lado y de otro, el pasaje entre estos no se encuentra diferenciado con precisión; como si toda la ciudad fuese una gran frontera.

sido el producto de mutaciones provocadas a través de experimentos genéticos en laboratorio. Pero, en una de las idas de Chatran a la cocina, Bernina logró escapar otra vez de su captor.

En el exterior, la joven se percató que, con la caída en la calle y el posterior rapto por parte de Chatran, Ungi había quedado abandonado. «El desmayo había sido el vehículo infame de ese olvido. Y su cuerpo, en última instancia, era responsable de esa disolución de la conciencia. El instigador de la traición, se le ocurría, no podía ser sino Odiseo» (78). De nuevo Odiseo como la herencia maldita de su vida anterior, como aquello que le condiciona en sus acciones; en definitiva, como el fiel representante de un sistema inserto —como una «promesa natural»— en los ámbitos más íntimos y primarios de las personas y que orienta, consciente e inconscientemente, cuando hay que temer y cuando obedecer. El miedo edifica uno de los más crueles demonios de todos los tiempos, más cuando está provocado por la inseguridad del ahora y la incertidumbre sobre el porvenir; la «inseguridad y la incertidumbre nacen, a su vez, de la sensación de impotencia: parece que hemos dejado de tener el control como individuos, como grupos y como colectivo» (Bauman 42). La misma impotencia que percibe el sujeto en resiliencia y maleable (Evans y Reid) ante las amenazas del exterior y que se impone como atributo para no ser excluido; como un modo de mantenerse en «consenso» (Rancière) con el medio circundante y «adaptarse a una situación dada sobre la cual no tiene influencia» (Rancière 70).

Acto continuo, aparecen dos guardias del Estado y, como destinataria de un legado sombrío, trasladan otra vez a Bernina a un Ministerio, en esta ocasión, distinto al que ya había estado. Al día siguiente, es conducida para una entrevista con el ministro. El relato del ministro, además de presentar un discurso, por momentos, caricaturesco, muestra un aparato represivo y totalitario del Estado en donde el Departamento de Planificación conoce todos los detalles de la vida de Bernina, dando cuenta de un sistema omnipresente. El objetivo central del encuentro radica en encomendar a la joven la misión de encontrar un refugio de los ilotas y diseñar un plano para una invasión exitosa; la recompensa sería otorgarle una venia «para vivir de este lado» (87).

Como en los refugios los clones enseguida son reconocidos y por una mala conformación identitaria casi nunca triunfan en las misiones de importancia, muchas veces conviene mandarlos al otro lado para que se entrenen y absorban la magia del ilotismo. [...] mujeres de su tipo, o sea, mujeres que a pesar de todo conservaron la facultad racional y se sobrepusieron al error del otro lado, son las encargadas de llevar adelante las tareas de extremo espionaje de este lado (87).

Los refugios son el «Paraíso de los resistentes», como significa María A. Semilla Durán, el lugar donde se reúnen y resguardan hombres que no habían superado los controles médicos, «mujeres falladas o mujeres que como ella se habían escapado de los territorios paralelos, y toda clase de criaturas autóctonas que provenían de

cruces inadecuados» (90-91). En definitiva, un grupo heterogéneo que pone «en peligro el plan de reproducción y perfeccionamiento de la especie. [...] Arruinan el sistema ideal» (91, 92). En una línea que recuerda al Centro de Incubación y Condicionamiento del clásico *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1984), y a la «nueva aristocracia que ha sustituido entre el 35 y 75 por ciento de su cuerpo por implantes biotecnológicos de variada especie» (138) en *Las furias* de Renzo Rossello (2012), el Estado se muestra como una organización todopoderosa que se toma las prerrogativas de decidir qué implica y quiénes merecen ese supuesto perfeccionamiento. Una autoridad lograda a través del poder de la biotecnología como un elemento distinguido de la articulación de la industrialización, integrada por los materiales, el poder, el progreso social y la construcción de la subjetividad (Braidotti, *Lo posthumano*). Los individuos no solo son seleccionados para su mejora por considerarlos imperfectos –o, en su defecto, para ser excluidos a los territorios paralelos–, sino también porque de esa forma resultan ciudadanos dóciles y acoplados a los requerimientos del sistema. En este escenario, la resiliencia es el resultado de «una estrategia central de la creación de regímenes contemporáneos de poder que marcan vastas desigualdades en todas las clasificaciones humanas» (Evans y Reid 60). De esta forma, el Estado se instituye como un «aparato de captura» (Deleuze y Guattari) que «tiene una *potencia de apropiación*; ahora bien esa potencia no solo consiste en que captura todo lo que puede, todo lo que es posible, en una materia definida como *filum*. El aparato de captura se apropia igualmente de la máquina de guerra, de los instrumentos de polarización, de los mecanismos de anticipación-conjuración» (Deleuze y Guattari 444)⁴.

Con el propósito de obtener la retribución pactada –la «promesa natural» de una astuta pieza del sistema– y así acceder a una vida supuestamente más digna y recuperar su verdadero nombre y apellido, Bernina se lanza a la búsqueda del refugio; en este sentido, Coelho, en una entrevista concedida a Maximiliano Crespi (2008), expresa que «lo que persigue a Bernina es el cuidado de la identidad. Mantenerse a resguardo de la alienación, porque percibe que para el Estado un cuerpo fallado es justamente un cuerpo que se resiste a la uniformidad y a la enajenación». De este modo, la joven continúa en su proceso de resiliencia como un sujeto que no muestra oposición y que opta por adaptarse para ser aceptada en ese nuevo mundo idealizado. Por consiguiente, las condiciones de existencia que persigue la joven revelan que los discursos de resiliencia conllevan «una tecnología de gobernanza» (Evans y Reid 126).

En medio de la ciudad y de noche, Bernina se incorpora a la marcha de un grupo integrado por lotarcios cantando y de harapos, niños descalzos arrastrando carretillas, mujeres entonando una especie de letanía y linyeras sacerdotes –una procesión similar a la descrita en *Borneo*–. El patetismo de la escena se completa

4. Cursivas en el original.

con una niña con labio leporino que se acerca a la joven y le toma de una mano diciéndole «¿Mamaj?» (102). Además, ese espíritu de «gobernanza», que se aludía antes, se encarna en la conciencia de Bernina: «consideró la idea de adoptar a la muchacha, adoctrinarla para transformarla en sierva y castigarla a piacere...» (103). Al amanecer, la procesión se fue dispersando al tiempo que sus miembros iban «desapareciendo por hoyos imperceptibles, saturaciones de realidad» (110). El episodio refleja el tránsito de una masa insurreccional y rizomática que, dominada por la pasión, contiene y ostenta su propia energía, su voz de pundonor; el saberse que cada uno forma parte de una pluralidad que transita por espacios irregulares que se desterritorializan y reterritorializan. En este sentido, se produce un devenir minoritario tendiente a lo creativo (Deleuze y Guattari).

Bernina desciende por uno de esos «hoyos imperceptibles» y descubre el refugio buscado. Allí atraviesa una serie de pasillos y se encuentra con un grupo de niños que llevan sacos con provisiones. Los infantes, de la casta de los pizpiretos de los territorios paralelos pero menos salvajes, presentan varias deformaciones:

Uno no dejaba de sonreír y dilatar las aletas de la nariz; otro, por culpa de los juanetes, rengueaba y llevaba vendados los mastodónticos pies; un tercero tenía brazos de simio y para hacer equilibrio remaba en el aire a riesgo de aporrear a alguien. Había un cuarto al que las orejas flácidas y aterciopeladas le bailoteaban y le apantallaban los pómulos, y había un quinto, tullido, que concentraba en los brazos una fuerza excepcional (116-117).

Cuerpos que denotan marginación, abandono y experimentación, productos de una violencia sistémica (Žižek) que produce monstruos que deben ser excluidos con el fin de preservar el supuesto orden que procura alcanzar el Estado. Asimismo, los rasgos de enfermedad y malformación se instituyen como una señal biopolítica que instaura un engranaje estético-ideológico que conlleva alienación y descontrol; como un mecanismo sustancial en el proceso de formación de identidades en la medida que actúa como su opuesto. De esta forma, el funcionamiento biocultural y biopolítico de la sociedad contemporánea constituido por la clásica tríada de política, vida y cuerpo es resignificada a través de los conceptos de política, vida y muerte (Valenzuela Arce) por medio de las operaciones de precarización de la vida formalizadas por el poder coactivo del Estado.

La joven es llevada en andas por los pizpiretos a través de varios corredores y salas hasta un salón más amplio y luminoso que los otros. Allí, la desnudaron y la sujetaron en una camilla para que quedara preparada ante un maestro hechicero con una sola pierna. Una escenografía casi idéntica a la que Bernina había padecido con Chatran. No obstante, la actividad consiste en el simulacro de una revisión médica por medio de la manipulación de instrumentos en el aire y frente a la silueta de la joven: «Los instrumentos y el tipo de espejuelo variaban, pero la mímica hechicera se mantenía. Evidentemente el público estaba habituado a ese fraude mímico y aprobaba cada movimiento con señales de excitación» (131). Los controles sanitarios,

como se expresó antes, es una práctica disciplinaria del régimen para evaluar, clasificar y sancionar; un biopoder que «engendra un sistema de vigilancia integrada que lo abarca todo y que postula enemigos potenciales, virtuales, en todas partes, también y especialmente dentro de los límites hoy desdeñados del sujeto» (Braidotti, *Transposiciones* 82-83). Por otra parte, el hecho de que en el refugio el control se limite a una simulación, a un acto ritual de impostura, se puede definir como una parodia de los exámenes sanitarios realizado por el Estado, una especie de ceremonia que intenta ridiculizar los actos de aquel sistema que segrega, persigue y castiga.

Al finalizar la sesión, Bernina es trasladada a una jaula que compartirá con unas «mujeres zoomorfas» (137):

Las patas de sus contertulias estaban forradas en una especie de muselina, un pelaje animal muy delicado. En el extremo, asomando de los cascos, unos deditos agarrotados y similares a dátiles. Recorrió con la mirada la extensión del pelaje; nacía en las patas, trepaba por el vientre, ascendía y en los hombros súbitamente se licuaba en una piel tensa, impoluta, que a la altura del cuello *serenaba* toda la seducción y la servidumbre de la juventud. Eran mitad mujeres, de eso estaba segura: facciones angulosas, melenitas un poco ralas pero bien peinadas, típicas orejas humanoides, boquitas aliteradas por la respiración caballuna⁵ (137-138).

Los cuerpos factiblemente producidos por experimentos genéticos otra vez acometen a la joven. En este caso, dos bambi-centaurinas –o bambilamborghinas– y una hipocentaurina, entre otras, que los lotarcios habían enclaustrado para ser usadas como objetos de placer. Seres que representan una imbricación de lo humano y lo animal similares a los presentados, por ejemplo, en una novela precursora como *La isla del doctor Moreau* de H. G. Wells. Conjuntamente, los machos habían sufrido una «eliminación sistemática [...] [que] provenía de experiencias previas, estudios certificados y conclusiones antropológicas del Consejo de Gobierno» (147) del refugio. Cuando no se los eliminaba al nacer, se los hacía cobrar peso para que sirvieran de alimento para festines de lotarcios sibaritas, o para que sus ojos fueran utilizados como «el accesorio ideal para el deporte de moda entre los burócratas del Estado: la pelota paleta a dos piolines» (147). Aquí se evidencia el modo en que las prácticas monstruosas se encuentran en los dos bandos, como si los métodos de un sector contaminaran al otro y viceversa. Así, el bárbaro y el civilizado, el enfermo y el sano, el nómada y el sedentario, el monstruoso y el armónico, cohabitan la misma ciudad. No obstante, cada uno por su lado despliega su propia máquina de guerra. Mientras la máquina nómada compone «una potencia de destrucción positiva que hace morir todo lo que impide la libre circulación de las multiplicidades» (Lapoujade 248), y su enemigo es el Estado y su sistema; la máquina de guerra manipulada por el Estado se dirige «contra los nómadas y todos los destructores del Estado» (Deleuze

5. Cursiva en el original.

y Guattari 418), y los vínculos entre la máquina y la guerra pueden derivar en una potencia de destrucción negativa.

Por otra parte, y como expresa Gabriel Giorgi, «animalidad y raza trazaron el perímetro maldito de una imaginación moderna que se definió y se legitimó en su misión civilizatoria, y que hizo de la reinención social, racial y cultural de cuerpos y de poblaciones la materia de sus sueños políticos y la racionalidad de sus violencias» (64). En este sentido, el animal, el diferente –en definitiva, el monstruo– es el que problematiza el sentido de lo humano; el que, en alguna medida, deja en evidencia que las ideas de lo humano y lo animal son constructos funcionales a determinados sistemas. De este modo, lo monstruoso se puede pensar como un «devenir, como pliegue, despliegue y repliegue de una identidad siempre en proceso de (de)construcción» (Moraña 217).

El refugio se instituye en un espacio ambiguo frente a determinados lineamientos del sistema: por un lado, se los replica; y, por otro, se los impugna e invierte. Un agenciamiento que no puede emerger de algo totalmente nuevo y debe «seguir las líneas de fuga de deseo y deshacerse de los equipamientos preestablecidos, de las redundancias dominantes, de las significaciones coaccionantes» (Guattari 83). Desde esta perspectiva, el refugio se presenta como una «zona de bifurcación» (Prigogine y Stengers) desplegada por los que pueden originar «la aparición, más allá de otra bifurcación, de otro régimen de funcionamiento» (Prigogine y Stengers 216).

El hechicero cojo libera a Bernina de su encierro y ambos salen al exterior del refugio. El último capítulo, titulado «–X. El regreso»⁶, describe un espacio afable, «tan normal, tan lógico» (158); aunque con marcas que dan cuenta que todavía persisten algunos intersticios del otro mundo. El relato concluye con Bernina y el mago montando un escenario en una plaza para una representación de títeres. La joven, con un muñeco calzado en cada mano –como un eco proveniente de cuando manipulaba a Ungi, su «hijo pródigo» (26)–, «desplegaba grageas cómicas y fábulas fraternales sobre monstruos subterráneos, cárceles sedadas en la inmensidad de palacios estatales, y por fin, en un presente continuo donde los tiempos simultáneos se reunían y desaparecían en la identidad de lo representado, sus personajes se esfumaban» (167). Un modo de escenificar los acontecimientos vividos en los días precedentes, como una reproducción apócrifa similar a la padecida durante la revisión médica en el refugio que provoca una *mise en abyme* que desdobra un relato dentro de otro y los sitúa en contacto con otros.

La joven ha devenido un ser errante que está permanentemente desterritorializando y reterritorializando espacios y memorias en busca de su identidad. Deleuze y Guattari señalan que el «recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización»

6. Se destaca que el número romano X está antecedido de un signo de menos, a diferencia del resto de los capítulos del libro. A decir del narrador: «Quizás la aventura, en vez de haber culminado, estaba llegando al fin de su inicio» (165).

(294). Si bien algunas actitudes y acciones de Bernina pueden interpretarse como un modo de resistencia, estas no implican rebeldía ni tienen la intención de generar cambios en el sistema; sino que son, simplemente, formas de adaptarse –social y físicamente– a un régimen totalitario y degradante que excluye económica y socialmente, que explota y deshumaniza generando relaciones de desigualdad entre cuerpos, razas y culturas en favor de una supuesta valorización positiva de la existencia y de los vínculos interpersonales. De esta forma, los condicionamientos del sistema le impiden ir más allá de un sujeto adaptable con el fin de desdoblarse en un agente de cambio. Como sostienen Evans y Reid, la justificación

del mundo imaginada y constituida por las agencias del desarrollo preocupadas con la creación de sujetos en resiliencia es una que presupone el carácter desastroso del mundo, e igualmente una que interpela a un sujeto al que se pide permanentemente que tolere el desastre: un sujeto para el que tolerar el desastre sea una práctica necesaria sin la que no puede crecer y prosperar en el mundo (105-106).

En suma. El universo distópico reflejado en la novela de Coelho, el que pudo acaecer si los procesos dictatoriales se hubiesen extendido en el tiempo, se revela como un mundo en que lo «natural» –como las promesas del título de la obra– resulta equivalente de monstruoso; también, como un orden en que los procesos de resiliencia se instituyen como elementos deshumanizantes. Es la representación de un relato que tiende nexos con momentos terribles de la historia reciente de la región sur de América Latina, y que exhorta a no olvidarlos; a que deberían permanecer en la memoria, como cicatrices luminosas, de todos los habitantes de los países que padecieron estos regímenes para no permitir que vuelvan a repetirse.

Referencias bibliográficas

- BARRENECHEA, Ana María. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana*, XXXVIII:80, (Jul-Set 1972): 391-403. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1972.2727>
- BAUMAN, Zygmunt. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Carmen Corral Santos (trad.). México: Tusquets, 2008.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Alcira Bixio (trad.). Barcelona: Gedisa, 2009.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano*. Juan Carlos Gentile Vitale (trad.). Barcelona: Gedisa, 2015.
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CANO, Luis C. *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- CAPANNA, Pablo. *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro, 2007.
- COELHO, Oliverio. *Los invertebrables*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- COELHO, Oliverio. *Promesas naturales*. Buenos Aires: Norma, 2006.

- COELHO, Oliverio. «Diálogo inconcluso: Oliverio Coelho». Entr. Maximiliano Crespi. *La Posición*, 10 Ene 2008. <http://laposicion.blogspot.com/2008/01/dilogo-inconcluso.html>. Consultado el 23 Set. 2020.
- COELHO, Oliverio. *Borneo*. 2004. Lima: Altazor, 2010.
- DELEUZE, Gilles. «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Conversaciones 1972-1990*. José Luis Pardo (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2014: 277-286.
- DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Valencia: Pre-Textos, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Seminario. La bestia y el soberano. Vol. 1. (2001-2002)*. Cristina De Peretti y Delmiro Rocha (trads.). Buenos Aires: Manantial, 2010.
- EVANS, Brad, y Julian REID. *Una vida en resiliencia. El arte de vivir en peligro*. Víctor Altamirano (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- FABRY, Geneviève, Ilse LOGIE y Pablo DECOCK, eds. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0300-1>
- FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Aurelio Garzón del Camino (trad.). México: Siglo Veintiuno, 2009.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GUATTARI, Félix. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Pablo Ariel Ires (trad.). Buenos Aires: Cactus, 2013.
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. 1932. Ramón Hernández (trad.). Buenos Aires: Orbis, 1984.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Cecilia Absatz (trad.). Buenos Aires: Catálogos, 1986.
- JAMESON, Fredric. «Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad». Nicolás Casullo (comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica, 2004: 269-277.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Pablo Ariel Ires (trad.). Buenos Aires: Cactus, 2016.
- LEVRERO, Mario. *París*. 1979. Montevideo: Arca, 1998.
- MEDALLA, Tania, et al (eds.). *Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Santiago de Chile: Böll Cono Sur, 2010.
- MERCIER, Claire. «Ficciones distópicas latinoamericanas: elaboraciones esquizo-utópicas». *Aisthesis*, 65, (2019): 115-133. <http://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/1851/1893>. Consultado el 2 Set 2020. <https://doi.org/10.7764/aisth.65.5>
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2017.
- MORENO, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de Ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria-Gasteiz: PortalEditions, 2010.
- NEGRI, Antonio. «El monstruo político. Vida desnuda y potencia». Javier Ferreira y Gabriel Giorgi (trads.). Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007: 93-139.

- OYEYEN, Annelies. «Ciudades posapocalípticas en la literatura prospectiva de la Argentina posdictatorial». *Ángulo Recto*, 3:2, (2011): 225-245. <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/varia07.htm>. Consultado el 2 Set 2020. https://doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n2.37589
- PAOLINI, Claudio. «Daños colaterales: lo humano posdegradado en la narrativa distópica». Claudio Paolini, Marcelo Damonte y Virginia Frade (eds.). *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana*. Montevideo / New York: Tenso Diagonal / Díaz Grey, 2020: 155-179.
- PRIGOGINE, Ilya, e Isabelle STENGERS. *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. María Cristina Martín Sanz (trad.). Madrid: Alianza, 2004.
- QUINTANA, Isabel. «Ficciones de lo (in)humano: biopolítica, ciencia-ficción y fantástico». *Revista Iberoamericana*, LXXVIII:238-239, (Ene-Jun 2012): 367-387. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2012.6905>
- RANCIÈRE, Jacques. «Las paradojas del arte político». *El espectador emancipado*. Ariel Dilon (trad.). Buenos Aires: Manantial, 2010: 53-84.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>
- REATI, Fernando. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- REATI, Fernando. «La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas». *Revista Iberoamericana*, LXXVIII:238-239, (Ene-Jun 2012): 111-126. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2012.6890>
- ROSSELLO, Renzo. *Las furias*. Montevideo: Estuario, 2012.
- SEMILLA DURÁN, María A. «Monstruos, mutantes y contragestación: *Promesas naturales*, de Oliverio Coelho». *Amerika*, 11 (2014). <https://journals.openedition.org/amerika/5214>; DOI:10.4000/amerika.5214. Consultado el 2 Set 2020. <https://doi.org/10.4000/amerika.5214>
- SUVIN, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Federico Patán López (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- VALENZUELA ARCE, José Manuel. «El cruising de la muerte. Biocultura: biopolíticas, biorresistencias y bioproxemias». Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.). *Heridas abiertas. Biopolítica y representación en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014: 165-182. <https://doi.org/10.31819/9783954872961-010>
- WELLS, Herbert George. *La isla del doctor Moreau*. 1896. Tomas Conde Vélez (trad.). Barcelona: Bruguera, 1979.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Antonio José Antón Fernández (trad.). Buenos Aires: Paidós, 2010.

Citación bibliográfica: DEL VALLE, Ana Fernández. «Exhibir los objetos del daño, festejar lo inhóspito del ser. Articulaciones de lo monstruoso en María Negroni». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 96-110. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.06>

Exhibir los objetos del daño, festejar lo inhóspito del ser. Articulaciones de lo monstruoso en María Negroni

Exhibiting the objects of harm, celebrating the inhospitable of being. Articulations of the monstrous in María Negroni

ANA FERNÁNDEZ DEL VALLE

Universidad Complutense de Madrid, España

anfern21@ucm.es

 <https://orcid.org/0000-0002-1033-128X>

Fecha de recepción: 07/03/2021

Fecha de aceptación: 11/05/2021

Resumen

La huella de *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Láinez en *La Boca del Infierno* (2009), de la poeta argentina María Negroni, delata un extraño ser. En este artículo, nos acercamos al componente monstruoso del poemario a partir del contrapunto entre la obra de Negroni y la historia del duque de Orsini. Desde la reelaboración de la mística en el encabezamiento, observamos cómo lo monstruoso se rearticula a partir de la compilación de acepciones. El análisis va revelando la confección alegórica del poemario y la presencia de un monstruo invisible, subversivo, asociado a la voz femenina.

Palabras clave: Monstruo; María Negroni; *La Boca del Infierno*; poesía argentina *Bomarzo*.

Abstract

The imprint of *Bomarzo* (1962) by Manuel Mujica Láinez in *La Boca del Infierno* (2009), by the Argentinian poet María Negroni, reveals a strange being. In this paper, we approach the monstrous component of the poetry book from the contrast between Negroni's work

© 2022 Ana Fernández del Valle



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

and the story of the Duke of Orsini. Beginning with the reworking of mysticism in the heading, we observe how the monstrous is rearticulated from the compilation of meanings. The analysis uncovers the allegorical confection of the collection of poems and the presence of an invisible, subversive monster associated with the female voice.

Keywords: Monster; María Negroni; *La Boca del Infierno*; Argentinian poetry; *Bomarzo*.

Sugiere William Rowe, al considerar los textos en el cuadro de las prácticas culturales, que la literatura moderna se entremezcla con las teorías que la acompañan, y que, al hacerlo, explota ese material a su disposición según las posibilidades que este encierra. Se trata, dice este autor, de un trasvase de ideas de los marcos teóricos al ejercicio creativo que abre la posibilidad de alquimias fructíferas, de transformaciones que emborronan las fronteras entre la literatura y la crítica (17). En efecto, en ocasiones, verter la teoría a la práctica de la escritura puede resultar revelador por la comparación de las constricciones con su desborde, aunque luego crítica y creación convivan en perfecta simbiosis, como afirma Octavio Paz (40). Una convivencia análoga cohesiona la propuesta poética de María Negroni, cuyos trasiegos expresan un particular interés por los aspectos materiales de las palabras. En su enfoque se puede detectar el aprovechamiento de la dialéctica del lenguaje, el caso más ejemplar, quizás, de procedimiento de composición polifónica. La poeta argentina ensambla voces tejiendo una jungla de palabras; leer a Negroni equivale a adentrarse en el terreno lingüístico de movimiento y espejismo donde habitan las identidades esquivas. Su conciencia del lenguaje se podría explicar por la cercanía de su poesía a múltiples lecturas, culturas e idiomas; los textos instalarían un suelo común, constante por debajo de la diversidad.

Sin embargo, esta no es la razón principal que lleva a la autora a volcarse sobre su lengua, sino el hecho de manejar una lengua materna expropiada, la paradoja de un don problemático. Negroni retoma la tarea de reconstrucción, iniciada por Alfonsina Storni en la década de los veinte y continuada por Alejandra Pizarnik en los setenta, de una casa del lenguaje reducida a cenizas por un productor masculino (Muschiatti 217). ¿Cómo hablar sobre la experiencia íntima si las palabras para hacerlo solo reflejan la mirada constrictora y generalizante de los otros? Por su resistencia a la fijación, la creación literaria es el dominio privilegiado para operar una abertura en el canon, ya que permite mostrar tanto el sentido afincado en el nivel discursivo, morfemático, como los otros elementos despojados de significación, las otras posibilidades que convoca la palabra poética (Benveniste 61). En el lugar de la escritura, Negroni encuentra un panorama aterrazado, heterotópico, donde un cuerpo lingüístico fósil se yuxtapone a la necesidad imperiosa de abandonarlo. La exploración de facetas hace de su obra una aventura radical e inquietante, con una intención analítica en el sentido que desarrolla Walter Benjamin: «(la crítica es)

mortificación de las obras: pero no por tanto –románticamente– un despertar de la consciencia en las aún vivas, sino un depositar el saber en ellas, en las muertas» (204).

Cuando Negroni comienza a publicar, en 1989, el paisaje literario rioplatense acaba de experimentar un renacimiento (Prieto 455). Sus primeros libros salen a la luz en un marco en que la riqueza que aporta la poesía escrita por mujeres es insoslayable y, por ello, en los circuitos literarios sopla el viento a su favor: incorporan la producción de escritoras hasta entonces invisibles y, aparentemente, el marbete de «poetisa», que marcaba la frontera entre la alteridad femenina y el dominio masculino del poema, se supera. Pero, ¿es esto posible? ¿la incorporación de la mujer al mercado editorial argentino implicó rebasar su condición de representante de un cuerpo dominado? Según Jorge Monteleone, lejos de esto, el carácter anómalo de la mujer que escribe continuó existiendo bajo una supuesta conquista del habla. La prueba del fracaso no tardó en revelarse en los estudios críticos, avalados por los testimonios de las poetisas, que apuntaron hacia una libertad de expresión recobrada en paralelo al descubrimiento de una voz utópica, una memoria en ruinas («La utopía» 22). El lenguaje no solo no había cambiado tras la dictadura, sino que continuaba cosido a la subjetividad del productor. Es más, si se tiene en cuenta que incluso este había perdido su consistencia después de las vanguardias históricas, como apunta Walter Mignolo, las poetisas tuvieron que subsistir con un discurso que, además de ilegítimo, se encontraba de por sí deshecho (131).

La diversidad de situaciones así engendradas estableció una nueva etapa en la cual las poetisas se debatieron contra la dispersión, así como con el intento de hacer suya una palabra que había quedado en el aire como una pura voz; inoperante para hablar de las preocupaciones que atenazaban y, al mismo tiempo, inexorable. La circunstancia de tener que ganarse el material poético alentó la búsqueda positiva de espacios de enunciación, pero, dejando la práctica de obras monumentales a la casta literaria, las operaciones de reapropiación se afincaron en la mudanza, los juegos de máscaras y la impredecibilidad. No era esta la resistencia de los escritores al recorte de la libertad de expresión de la dictadura, cuando el poder se había apropiado del lenguaje hasta borrar las subversiones del orden del idioma, sino, más bien, una ausencia convertida en eje, en espacio natural de articulación de las prácticas subversivas. Se trataba de la transmisión de una historia de dominación y otra de silencio imbricadas estrechamente. Como señala Alicia Genovese, la poesía se terminó ejerciendo como una enunciación doble, que, mientras cumplía las exigencias del *establishment* literario a través de la actividad escénica, piel de napa o máscara, dejaba asomar otra voz (16).

La actividad literaria pasó a consistir en un lugar cuya ambigüedad era la garantía de existir en el espacio del otro, como un territorio del que era necesario salir para una paradójica entrada. El testimonio de que, efectivamente, había vida detrás de la escritura, recogía el remanente de la desaparición del autor en la literatura (Barthes 65). Desde el estallido del lenguaje de *Un coup de dés*, escribir consistía en hablar

a través de la puesta en escena de los signos. Pero, en la producción de las mujeres poetas, la voz autorial sustituida por el artefacto lingüístico –y a su vez convertida en agente reconstructor– constituyó solo la aporía de partida. La ruptura entre la palabra manifiesta y aquello que silencia agudizó la tensión por enunciar el lugar en que el lenguaje muerto cantarí una lengua menor. Sin embargo, si no había sujeto sino solo armado lingüístico, ¿qué procedimiento desequilibró ese sujeto evanescente hasta imprimir los contornos del habla indecible? Anahí Mallol, con Delfina Muschietti (33), arriesga que pudo tratarse del cuadro-montaje de fragmentos, el texto como tejido de procedimientos que Peter Bürger equipara a la alegoría (137). Si la intertextualidad ofrece un cauce para la exploración de la identidad, en la medida en que involucra la deconstrucción de la misma al poner en juego la recepción, el método de inscribir nuevas lecturas en los textos sacó adelante la lucha por esa habla.

En el poemario de Negroni *La Boca del Infierno* (2009) se observa un procedimiento que comparte esta búsqueda, tal como ha apuntado Jorge Monteleone en el prólogo de la obra: «En su texto, el duque Orsini es el Yo poético que enuncia su historia lírica» («La gruta» 8). Efectivamente, el viaje se inicia desde la subjetividad del protagonista de *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Láinez, que pone el sustrato de los cuarenta y tres poemas en prosa, como si estos procurasen una continuación de las aventuras que narra el novelista argentino. Este es el lenguaje enquistado, espacio de transformación y deseo desde el cual Negroni inicia su personal deriva, y que Rayén Daiana Pozzi ha analizado, en un reciente estudio, con el concepto de «estética radicante» de Nicolas Bourriaud (319). Pues, desde el principio, el poemario pone de relieve la naturaleza pretextual, espuria, de tal enunciación; la boca que intitula los poemas es la abertura que desencadena la palabra y que acompaña la desubicación pronominal. Su presencia responde tanto al juego con el simbolismo que emana del Sacro Bosco, el jardín manierista de seres fabulosos, como postula una nueva condición monstruosa.

La diversidad de significados asociados a lo teratológico en *La Boca del Infierno* aún no ha sido suficientemente explorada. Constituye una zona en penumbra al igual que la gruta, esa boca de pesadilla que parece evocar la cualidad indiscernible de todo decir poético. En las siguientes páginas proponemos examinar el poemario con énfasis en esa multiplicidad, en que la articulación de muchas voces delimita el territorio de una lengua propia e «inhóspita». Con el enfoque en el contrapunto textual entre la novela de Mujica Láinez y su reelaboración en el espacio poético, observaremos cómo la mística aparece, a partir del encabezamiento, en tanto conducto hacia las diferentes significaciones de «monstruo» que conviven en el texto: la deformidad del duque de Bomarzo, la escultura de la boca, la figura satánica del inframundo medieval, la novela total de Mujica Láinez, la muerte del sujeto o el código social. Desde aquí, veremos cómo ninguna de estas acepciones sirve para

nombrar la tipología de monstruo de Negroni, figura que encarna, a través de la huella, la apertura a la otredad más radical.

I

La obra de Mujica Láinez se caracteriza por el deseo de trascendencia a través de la literatura del personaje principal, el duque Pier Francesco Orsini. El arte compensa su físico tullido y constituye el depositario de las esperanzas de una vida plena, por siempre recordada. El personaje materializa esta idea en la simbología más resistente que se le ocurre: las esculturas monstruosas del Sacro Bosco conferirían una biografía fantástica a su identidad precaria (851). El bosque estatuario, interpretado como lugar simbólico, nos acerca al corte estético y epistemológico que tiene lugar en el pensamiento europeo a finales del siglo XVIII. Dado que la realidad se convierte en simbólica con los románticos, cualquier forma artística tiene que entenderse «en completa indiferencia, de manera que lo general sea por entero lo particular» (Schelling ctd. en Gadamer 411). La alegoría queda relegada como un recurso artificial que muestra un lenguaje en ruinas, desprovisto del papel de intermediario con lo sagrado que había gozado hasta el clasicismo. *La Boca del Infierno* entremezcla estos territorios, oponiéndose, con un movimiento que escapa de la composición monolítica de *Bomarzo*, a la fijación arbitraria de los signos.

Pero, ¿cómo logra resistir la maquinaria perfecta, asimilativa, de la novela? El inicio de la inadaptación de la voz narradora se observa en un punto en concreto. Si en el corolario de *Bomarzo* leíamos el retiro ascético del protagonista a la estancia bajo la escultura en forma de boca, en Negroni la ubicación de ese retiro es una cita intertextual: «De noche estamos más cerca de Dios» (11). En un principio, la línea imaginaria parece ser esa cita, extraída de los momentos previos al ingreso en la gruta, que vincula el texto de la poeta argentina con el anhelo de autenticidad del duque. La disposición del fragmento a la cabecera enmarca, asimismo, una forma de entrar en el poemario en que la mística se impregna del lenguaje de *Bomarzo*. El aserto antecede en unas pocas páginas a la aparición en la novela del narrador omnisciente.

Sin embargo, el inicio propiamente dicho es una fotografía que Negroni introduce justo antes. La imagen pertenece a la serie «Alma» de la artista plástica Lucía Warck-Meister, que, dispersa a lo largo del poemario, muestra distintas partes de un cuerpo femenino sobre un fondo oscuro (6). Desde la interpretación de Monteleone, la fotografía presentaría una información que el lector puede asimilar sin ambigüedad, al primer golpe de vista («Una mirada» 215). Pero, lejos de este sentido restringido de la imagen, que podríamos intercambiar con el de símbolo, para Benjamín, la representación alegórico-emblemática insinúa un carácter de enigma que se aproxima más a las intenciones de la autora. El motivo se encuentra en la separación entre símbolo y alegoría que mencionamos, que denota la construcción de una idea completa asociada al símbolo –y, por ende, al ideal clásico de totalidad–, contra la reflexión a la que lleva la imagen como fragmento (181). Visto de este

modo, la fotografía revelaría que la unidad es solo aparente y, de ahí, establecería una tensión con la escritura, una dialéctica, como una partición que señala la presencia de un lenguaje cadavérico. La imagen dialéctica anunciaría, así pues, la naturaleza de la subjetividad del poemario, que las palabras del yo protagonista requerirán una interpretación más allá de lo visible.

El principio manifiesta la artificialidad del conjunto, que, como una suerte de cuadro-montaje (Bürger 137) como proponían Mallol y Muschietti, sugiere la indecibilidad del nuevo *topos*, la conjunción de luz y oscuridad compartidos por la imagen y el extracto. El acceso a la estancia subterránea implicaba el abandono de la visión de los ojos, lugar que dispone las connotaciones místicas de la cabecera como base de la exploración. El acercamiento a la otredad se plantea desde ese enclave común, enormemente paradójico al requerir una lectura atenta a la tradición pero al mismo tiempo desasida. La doblez rearticula la reflexión platónica sobre lo bello, ideal hacia el que es posible encaminarse a través del desprendimiento de los objetos sensibles (Bayer 148); las ideas herméticas de Jacob Boehme, quien establece la indeterminación de la tiniebla como fuente del movimiento de todas las cosas (Abrams 159); y coincide, naturalmente, con la noción de nocturno como fuerza viva que retoma el romanticismo. Pero la intrusión de la imagen también reproduce una separación, ya vigente en la mística tradicional, entre oralidad, imagen y escritura, que empuja a que ese arranque se vuelva tanto espejo de la petrificación como acicate del viaje íntimo. En Meister Eckhart, por ejemplo, y al igual que sus coetáneos Ramón Llull y Dante, mientras que el latín se reservaba a las obras para el público académico, la lengua vulgar era el lenguaje destinado a explicar las visiones interiores (Vega 15).

Así, el inicio prelude el tránsito que va a desplegarse en el poemario, un desplazamiento que, ligado y desligado a las nociones canónicas de la mística, va a poner sobre un mismo plano una voz absoluta y otra estrangulada, sin espacio propio para su enunciación; así como una multitud de significaciones asociadas a lo teratológico. Y de este rasgo heteróclito resulta, quizás, la primera recompensa del contrapunto entre la unidad simbólica y la imagen. En efecto, en *Bomarzo*, leíamos cómo las pretensiones ascéticas del personaje desembocan en un contacto fracasado, pues, lejos de suponer un intercambio con «lo heterogéneo en absoluto» (Otto 38) o evocar la leyenda mística del hombre andrógino, el proceso místico termina con la duplicación de la voz narradora: una vez en el interior de la boca, cuando el duque ingiere el elixir que debe conferirle la inmortalidad para saldar sus pecados, este descubre que el líquido ha sido emponzoñado por su esposa, Cleria Clementini. Tras su fallecimiento, otro yo, como escindido del mismo personaje, acaba la narración. Puesto que la revelación hace olvidar la necesidad de interpretación hermenéutica, la reflexión ante la opacidad se ausenta del episodio; todo, repentinamente, termina encajando en la organicidad de la obra (Bürger 131).

En *La Boca del Infierno*, el lenguaje de la cita aparece por ese motivo tironeado, incómodo en ese limen. Está afirmando una abertura a la otredad al mismo tiempo

que el eco de una falacia, la impostación de la experiencia mística de la novela. Si, hasta las vanguardias históricas, para restaurar la originalidad de una tradición solo bastaba con emplearla de nuevo, los gestos pasados que luego se rescataron para expresar el mundo perdieron toda su operatividad; se resemantizaron con propósitos utilitarios (Cella 11). Por ello, el éxtasis de *Bomarzo* no puede menos que diluirse al perder el efecto de choque de sus medios; o, dicho con otras palabras, es fruto de una corriente del tipo «neo» que institucionaliza y, por inferencia, niega, las intenciones místicas que retoma. De esta forma, a pesar de que el personaje de Mujica Láinez expira en un paraje donde todo está preparado para la unión mística, y que, además, evoca los seres fantásticos de la simbología gótica (Baltrusaitis 44), en el texto, la iconografía solo responde a los objetivos estético y autobiográfico (Quesada 327). La novela continúa fiel a su plan, consistente, en ese extracto, en capturar en la jaula de su subjetividad el empuje demoníaco del gastrocéfalo y el monstruo del Leviatán. Estas criaturas se convierten en metáforas para inmovilizar a Cleria Clementini desde un plano divino: la mujer se convierte en objeto fetichizado, maligno cuando no acata, como es el caso, los sentidos que circulan socialmente y la revalidan en el espacio público (Genovese 19).

Se podría afirmar, entonces, que la cabecera del poemario de Negroni compone una constelación de materiales textuales, que busca exponer un pasado monolítico: la perpetuación de la invisibilidad femenina. La mirada alegórica detecta, con su potencial especulativo, la falta de correspondencia entre significado y significante (Benjamin 183), y esto es lo que va a permitir la derivación, la torsión del lenguaje y su reescritura; la alegoría rescata, en suma, la unión con la otredad que el duque prefería evitar en la novela. ¿Qué ocurriría si, en lugar de adoptar el culto a la personalidad del creador demiúrgico, la obra acogiese otras acepciones de monstruosidad, otras posibilidades de nominación? El resultado derivará en visiones inesperadas, estallidos nunca ajenos a que el lenguaje es de otro, pero que se recogerán cuidadosamente para que la palabra poética actúe. En juego encontraremos, así pues, tanto la dominación como un vacío de sentido que une esa dominación a un monstruo inexplicable, subversivo.

II

El monstruo moderno es un ser abstracto que puede adoptar múltiples aspectos. Es proteiforme en la medida en que asimila temas alejados de su campo de operaciones tradicional, los mitos y las fábulas fantásticas; se le responsabiliza, por tanto, de un horror insospechado, que puede provenir de cualquier lugar. Por ejemplo, desde Hobbes, la idea de avidez por la codificación del espacio designa el monstruo moderno como metáfora de control estatal (Moraña 70). Sin embargo, al lado del terror disciplinario hay un tipo de monstruosidad que horada la norma con sus cualidades anómalas. En el famoso inicio de *Las palabras y las cosas*, Foucault define lo

monstruoso actual en estos términos, con la peculiar lógica de «El idioma analítico de John Wilkins» de Borges. ¿Qué es aquello que perturba de la enumeración de criaturas de la enciclopedia china? No las criaturas en sí; tampoco una refutación que las ponga directamente en duda. Lo aterrador es la blancura entre los signos de la lista, marca de la sustracción del espacio en que reposan las acepciones (17). Lo monstruoso es la modificación del orden, que la taxonomía se haya apropiado de los significados y que haga surgir, sobre un fondo inaudito, la multiplicidad y la descomposición. Este concepto de monstruo, poético y contestatario porque conjuga las desviaciones, supondrá una guía para abordar *La Boca del Infierno*. Implica la conciencia del hiato, la habilidad para mostrar que existe un orden pero también un resto inexplicable.

Al hablar de literatura argentina y monstruosidad, parece inevitable relacionar el monstruo moderno con la apropiación del lenguaje por la dictadura en los ochenta; recordar que, en aquel entonces, el pensamiento de la comunidad se resquebrajó, se ulceró. El habla cotidiana se encontraba tan enlodada en el exterminio o la desaparición de personas que remitía a ello casi por defecto. Las consecuencias en la literatura no tardaron; el obstáculo a superar era el peso muerto de ese discurso deformante y voraz (Monteleone, «Una mirada» 209). Los poemas escritos a partir de esta época constituyen la prueba de una enunciación paradójica que, en lugar de restaurar una palabra paradisiaca, testimonian un mundo difícil para la vida. Invocar el trauma aun sin quererlo y tener que bordear la censura laceraba aún más el estado de por sí ruinoso de la lengua. Por ello, en este contexto, el enunciado poético establece una significación en el campo visual y otra escondida, que echa sus raíces en lo no lingüístico. El vaso comunicante entre esas propuestas poéticas es el intento de devaluar, con estrategias como la imagen, los juegos rítmicos y la oralidad, los mecanismos de dominación. La atracción por el vacío en los textos encarna la herida que hace manar la escritura e igualmente funda un baluarte de resistencia, el deseo de encontrar una expresión, de devolver a la escritura su cuerpo sustraído.

La adscripción de *La Boca del Infierno* a lo monstruoso, así como la reactivación de la mística, podrían interpretarse como un eco de ese estado de cosas, ya que la poeta hace alusión directa al Leviatán. No obstante, la publicación del poemario más de veinte años después del Proceso hace sobre todo pensar en la lucha paralela a la que nos referimos. ¿No tuvieron las poetas que seguir inventando estrategias para expresarse una vez acabada la dictadura? ¿No habían sido sus voces ya diezmadas antes, como manifiesta la ausencia de la voz femenina en *Bomarzo*? La monstruosidad de *La Boca del Infierno* se juega, por ello, en otro plano de ideas; apunta a un objetivo, si cabe, más ambicioso. El poemario comienza constreñido por la pregunta de cómo hablar de la inmensidad del infierno cuando se trata de un infierno particular. Después de la descripción canónica de Dante, resulta complicado sustraerse de las claves con que el italiano intitula sus primeros cantos (3): al yo poético no le queda otra opción que retomar sus palabras para la descripción del espacio, «una

selva oscura» (13) en que, además, resuena la voz declamatoria y monocorde del personaje de Mujica Láinez, un muerto viviente. El soliloquio recrea un ámbito despojado de su significado –como sugería el encabezamiento– que se abre hacia un agujero abismal como el pozo a la nueva patria de la Alicia de Carroll (Muschiatti 219). La caída en este orificio tiñe el lenguaje de ambigüedad; ese árido lugar, «donde acaba lo que no acaba» (13), al mismo tiempo «franqueable e infranqueable», no es otro enclave que la escultura del Sacro Bosco. La paradoja reafirma su sentido alegórico, así como la particular heterogeneidad de la enunciación. Literalmente, el paraje al que desemboca ese Leviatán de piedra es un infierno lingüístico, lugar de todo tipo de encuentros y osadías.

El arte alegórico, que en muchos aspectos equivale al coleccionismo, plantea un sondeo que se posa sobre lo que no pudo prosperar. Como afirma Pozzi, los objetos desaparecen del poemario (305), pero los materiales se siguen compilando como restos o retales lingüísticos. Por ello, tal como leemos en los primeros versos, se entremezcla la conciencia de que el texto es un cementerio de palabras –solo queda «exhibir los objetos del daño» (14)– con la alegría de que esa voz compiladora es «inhóspita», y, por consiguiente, ajena a todo menoscabo. Pero, ¿qué es lo que se exhibe exactamente y por qué? El poema quinto arroja a este respecto una primera clave. Si traspasar ese túnel se identifica primero con la locura que supone escribir –«la letra confusa de mi vida contiene el signo de mi propia muerte» (17)–, el horror también parece provenir de una presencia demoníaca, sobrenatural: «de lejos, me pareció un templo, una hirviente humareda donde unas hienas miraban todo con fervor lascivo». La yuxtaposición entre un foco de horror secularizado y un monstruo tradicional registra un epicentro en la obra, así como una clara disimetría con relación a *Bomarzo*. Recordemos que, en la novela, Mujica Láinez trataba de configurar un modelo de conocimiento total a través del poder del arte, y que este contribuía a equilibrar su deformidad física. En el poemario de Negroni solo conocemos la ambigüedad de la escritura y, luego, la extraña productividad que acarrea la atención en el anacronismo. La voz nos sumerge en una suerte de opacidad, una noche subterránea que revuelve los sentidos de las cosas y los desliza hacia la abstracción.

En el poema quinto, podemos observar cómo la conciencia del sujeto desvanecido aparece junto a la referencia al monstruo del Levítico, identificado desde el Libro de Job con la puerta del infierno (Moraña 70). La elaboración tiene en cuenta la representación del gótico tardío, periodo a partir del que la criatura empezó a aparecer no como umbral del inframundo sino como recuerdo de sus llamas infernales. La alusión, que parece colorear el fondo del texto, tal como se advierte en las obras pictóricas y evocan las palabras de Job –«...de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; salen de sus narices humo» (Baltrusaitis 77)–, resulta un punto crucial en el desarrollo del poemario. El viejo motivo es asumido bajo un signo que contrasta con ese yo problemático, superado por las palabras, y parece connotar el libre albedrío del ejercicio poético. Enlazando con el plano de la caída, Negroni

repite la sublevación demoníaca a través de la huella, que ahora supone una rebelión ante el código social y los usos mayores de la lengua. Por ello, la narración del viaje por las catacumbas disuelve, en una inexactitud inquietante, las estructuras sintácticas sin tolerar elementos concretos; implica, ya totalmente evidente, el surgimiento de la interpretación (Hammer 212). La intención informativa y estética del yo poético imanta, de esta manera, el poder omnipotente del duque fantasmal para hablar del pasado ausente, así como lo moviliza por medio de la conjunción de rúbricas. El «recto sentido» de lo monstruoso, aquel instalado por el paradigma clasificatorio de la novela, resulta ahora inoperante: «ciertas visiones posibles que podrían captar el grito humano» (18). Aquello que emerge es el puro límite; un orden complementario alegórico, hecho con la «excrecencia de algo que olvidamos».

La disolución del sentido y la actualización del monstruo llameante acongojan al yo poético que, por momentos, parece contagiado de la experiencia de pérdida. La voz pierde su fuerza; termina sus intervenciones en un hilo de voz, como agotada a la hora de hablar de su intimidad paradójica. Se podría pensar que este estado de afasia traslada al texto la impresión que provoca la heterogeneidad del Sacro Bosco (Hocke 166). Sin embargo, la pluralidad de monstruos que ahora hace posible la lectura transmuta esa impresión estética y de carencia en un dispositivo de enunciación, una herramienta funcional que señala, con el fracaso de las diferentes acepciones, la opacidad del espacio que se trata de topografiar: «Mis obras no existen» (19). Como apuntamos al inicio del apartado, el monstruo moderno incluye la norma y todo aquello que la hace peligrar, como el listado de criaturas de Borges que Foucault proponía como ejemplo. Por eso, desde esta perspectiva, la monstruosidad no radicaría en los seres visibles que Negroni compila –visibles en el sentido de poder ser referidos con palabras– sino en que ninguna definición consigue identificar la razón de ese algo irrepresentable. Ni la deformidad del duque, ni la escultura del Sacro Bosco, ni el monstruo del Levítico, ni la novela total de Mujica Láinez; ni siquiera la muerte del sujeto o las constricciones del código social. La multiplicidad está sugiriendo que monstruosa es la mano invisible que evidencia esa realidad que queda, «haciendo centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes» (Foucault 3); que nada de lo que se lee concuerda, así pues, en ese nuevo espacio poético.

Ahora bien, en el poemario, la ausencia de suelo común no impide la experimentación del sentimiento místico; es más, la incertidumbre favorece un estado de la psique preparado para la novedad: «Esto no ha impedido que rozara el misterio» (19). En el octavo poema, un juego de claroscuros, observamos el despliegue de esa salvaguardia. La absorción del ideal de conocimiento unitario, perfilado por el método científico, pregona los beneficios de una escritura de la indignancia: «Desde la altura de sus nichos, los hombres catalogan la nada como quien llena las hojas de un árbol ilustre» (20). El adverbio relativo «como» tiende un puente entre el plano visible de la lengua y el otro lugar, todavía sin nombre, hacia el que los significados

se desplazan. La diferencia entre el sentido habitual y su naturaleza ambigua pone el énfasis en esta última a través de la inoperancia de los recursos lingüísticos. La comparación dibuja la frontera entre la planificación de *Bomarzo* y la palabra «nada» –la monstruosidad cuya asociación con la oquedad infernal es inevitable– y afirma un cuerpo totalizador, un sistema de imágenes que toma «la existencia alegórica del hombre» en su conjunto (Bajtín 312). La estructura verbal fallida sugiere el enrejado de la lengua mayor, así como un movimiento de conquista por parte de esa otra presencia perturbadora, subterránea e innominada.

En este sentido se puede interpretar que la vacuidad, esa intemperie a la que nos expone la huella, se identifica con el género femenino: «Otra de las bocas es ella, vituperada y temida, cuyas formas duplican el vacío pleno de lo femenino» (21). La claridad del vínculo denota la categoría central de la definición. En esta ocasión el monstruo es la mujer, cuya otredad remite tanto a su lugar de silencio dentro del discurso religioso y social, como a su capacidad cuestionadora de las limitaciones. El hecho de que se mencione la palabra «boca» bajo ese mismo marbete, como introduciendo la clasificación dentro de la clasificación, supone un grado de dificultad que no debemos desdeñar.

La puesta en abismo se podría explicar con la connotación estatuaría de la boca, que ilustra el alcance de la inmovilidad simbólica de *Bomarzo*. En la novela, como apunta Pozzi, la fascinación enfermiza del protagonista por los objetos constituía, con la escritura, la contrapartida de su anormalidad física (304). Además, se podría añadir que el coleccionismo conforma una versión sui generis de la *convenientia* clásica: el mundo es el engarce universal de las cosas en la medida en que todo lo creado es análogo a la geometría divina. Hasta el siglo XVIII, de hecho, el mundo tenía forma de ouroboros; era una cadena consigo mismo en que el ser humano encontraba su lugar como un eslabón más (Foucault 27). Sin embargo, el poema altera ese orden perfecto de una manera sumamente eficaz. La identificación de la mujer con la boca toma la parte por el todo; la convierte en un tropo retórico que, con hincapié en ese órgano hueco, apunta al motivo del grotesco, a las figuras formadas por composición de cabezas que poblaban las representaciones góticas (Baltrusaitis 43). Si bien estos diablillos se alimentaban de lo carnal pantagruélico, lo inferior y anatómico –«grotesco» proviene de *grotto*, gruta– también representan lo posible, la potencialidad de lo desconocido (Bajtín 312).

La imposibilidad de pensar el espacio arruina, de nuevo, esa definición de monstruo. Solo que, en esta oportunidad, la subversión actúa en un nivel más profundo y, al mismo tiempo, más cercano a nosotros. La inscripción de la mujer como boca en su mismo conjunto, puesto que la autora de *La Boca del Infierno* es una poeta, desbarata la metatextualidad; gramaticalmente, tampoco se puede hablar del monstruo porque conduce al absurdo. Y es esta misma lucidez la que lleva a incidir en la nominación: si no es mujer-boca, ¿puede ser mujer-estatua? La proliferación de conjunciones poéticas no supone, pese a todo, la superación de la

incognoscibilidad; solo potencia el desequilibrio, el vértigo siniestro. Las imágenes hegemónicas rodean una especie de vacío y toda reflexión desagua en el blanco de la página. Representativo de esta cuestión —que el monstruo es la perplejidad que despierta la huella, y que, por tanto, nada podrá definirlo taxativamente— parece el énfasis en un rasgo concreto del Leviatán medieval: «Las antorchas» (14), la «hirviente humareda» (17), el «fulgor de llamas» (21) o los «incendios» (22), entre otros ejemplos, funcionan como una suerte de hilo conductor del poemario. En función de esas visiones infernales, la poeta parece recoger la experiencia impalpable, tejer un subterfugio, como una especie de limbo literario a la espera de una palabra futura. ¿Por qué se repite ese rasgo ígneo en particular?

En el poema undécimo encontramos algunas pistas; en él, hablar de feminidad significa entablar un diálogo con la atracción que despierta lo monstruoso y la pérdida: «Llameante el pelo, el vientre cóncavo, el péndulo de las caderas» (23). Como apuntamos, en el arte hasta la Edad Media, la boca monstruosa del Leviatán era la efigie sagrada que daba lugar a los páramos infernales; y, a finales de este periodo, en lugar de ejercer de entrada, la bestia pasa a vivir en el tártaro con las demás criaturas monstruosas. De representación religiosa, la criatura legendaria se desacraliza al tiempo que van abriéndose paso otras significaciones, otras máscaras. En el texto, la subjetividad femenina adquiere todos esos rasgos; ella es «cóncava», voluble, «cada vez más cierta y más incierta»; conjuga todas las constricciones del cuerpo imaginado por el género. Pero, al ligarse de esa manera a la huella de la antigua tarea del monstruo, ese vacío también parece ser el pasaje para una travesía literaria; precisamente, sugiere que abrirse a la otredad conlleva aceptar su enigma.

Si en la novela de Mujica Láinez la deformidad del duque acaparaba la condición monstruosa, en *La Boca del Infierno*, la monstruosidad se despliega con ese *leitmotiv*. Porque el fuego no solo representa otro elemento y el límite del nuestro, sino que conlleva la transformación, la posibilidad de cauterizar las heridas, de trascender lo viejo. El poder de sanación del fuego se compara al de la reescritura, contagiando los demás estratos del poemario como podemos observar en la visión animalística de la mujer. Esta, desde luego, es otra acepción más de la serie de definiciones monstruosas, pero también una referencia explícita a que existe un lenguaje autoritario al cual se opone una fugitiva: la mujer, que es un «animal que se deja» atrapar, finalmente. La asociación, probablemente retomada del emblema pizarnikiano de la cacería (Muschiatti 220), sugiere el animal que cae en las redes de ese lenguaje para hacerse visible. Es la estrategia que puede explicarse con el concepto de «radicante» de Bourriaud: «lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas» (ctd. en Pozzi 319). A pesar de que, para ganar un lugar en el discurso, la mujer pase en el texto por el aro oficial, su devenir-animal y no estatuario (Deleuze y Guattari 43)

consigue focalizar la atención en el lenguaje desterritorializándolo, tiñéndolo de la anacronía de los *mirabilia* o de los seres con poderes teriatrónicos.

¿Cómo lo logra? ¿Qué *topos* inaugura? Una respuesta puede hallarse en el poema decimoséptimo. La mujer como animal se metamorfosea en esta sección en un nuevo sentido de lo teratológico, que asimismo pone de relieve su continuidad con el poema anterior. Pero, en esta ocasión, la definición del monstruo resulta una reorganización del espacio infernal, una «geografía de la ciudad de fuego» y, a su vez, un «perímetro de odio» (29). Este lugar confirma la paradoja: de un lado, el yo poético muestra una región poseída por la voz masculina, exotérica; y por ello aparece la razón suficiente, el adulterio y la política, como mapeando una suerte de plaza pública en que se concentran las actividades sociales. No obstante, de otro, la presencia colindante del fragmento, de lo microscópico —«algún latido»— recoge poéticamente la historia de otra voz, de otra forma de contenido y verdad que no solo se astilla de esa primera configuración. Y no solo se desprende porque traspasar el perímetro en llamas significa hundirse en las profundidades del lenguaje, bordear los márgenes de la sinonimia, horadar la reproducción. A la luz de las llamas, la huella se reactiva en el texto como recuperando su misterio, en un claro parangón con un fuego prometeico y purificador que anuncia la posibilidad de una vida plena (Steiner 56): «más acá [...] la boca de los libros, abierta a lo imperfecto».

Las llamas vestigiales recuerdan que toda palabra obsoleta puede regresar a la vida en en la literatura, recuperar su diversidad de acepciones. Así pues, esa ciudad ígnea sugiere tanto la condena en una pira infernal como el despliegue de un horizonte protector, que, curiosamente, no presenta techo ni final, ni siquiera estabilidad o fijeza. Tan solo garantiza la apertura de la poesía (Monteleone, «La gruta» 9), su ambigüedad, que la boca monstruosa es capaz de asimilar los nombres, incómodamente estratificados, para hablar de otra cosa. De esta suerte es posible reescribir la historia de Cleria Clementini: en el texto de Mujica Láinez, Clementini era solo un remedo de Eva, cuya avaricia y falta de escrúpulos habían conducido a suministrar el veneno al duque. En el poemario, el filo de los reproches se encuentra romo, desarticulada la imagen heterocéntrica, como se puede leer en el poema decimotercero. En el texto, Clementini «no fue inmune al cortejo amoroso» (30) pero «la codicia la embelleció sin remedio»; esto es, Negróni reinventa el matrimonio por conveniencia de la novela, como aportando un punto de vista inédito. La materialidad recluida por el narrador se asienta en esa diferencia, abriendo el espacio citadino, propicio a todo tipo de desórdenes, que hacía aparición en el poema anterior. Entonces, ¿podría ser Cleria Clementini quien habla, instalada en el legado opresor del apellido del esposo (Muschiatti 225)?

La ciudad imaginaria demarca un lugar en el infierno de signos, como una lengua menor dentro de ese lenguaje colonizado, que hace brotar, literalmente, un instrumento que deglute. Queda claro que lo monstruoso no es ninguna de las significaciones que hemos ido mencionando, sino un estar «entre», en ese brotar.

De esta manera, en el poema vigésimosegundo, la determinación del cuerpo de la mujer sigue sin poder rozarlo; ella, Clementini, se encuentra a resguardo en su cuerpo ausente, en la «ciudad de lirio que es también la ciudad de fuego [...]» (34). Por eso, las articulaciones de lo monstruoso, que se convierte en algo inexplicable en el texto, restituyen con la mostración de su pluralidad la voz expropiada en *Bomarzo*. Pero la demarcación de las diversas líneas de fuga también pone en jaque el lenguaje de la propia Negroni. La mirada alegórica constata que el verdadero horror no proviene de las muchas interpretaciones, sino, sobre todo, de algo mucho más vasto y cercano: el comportamiento lingüístico que se enquistaba. Quizás, el triunfo del poemario radica en esa comprensión, y en la conciencia de que la alteridad es expulsada de las lenguas dominantes pero siempre termina ganando su parcela. Al fin y al cabo, lo oculto y misterioso ocupa un lugar inmanente a la lengua aunque insospechado; basta revisar el desasimiento de la palabra en el poemario –y, al mismo tiempo, en la entrada en su médula resignificadora– para vislumbrar ese margen.

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, Meyer Howard. *El romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor, 1992.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le moyen âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: Flammarion, 1981.
- BARTHES, Roland. «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994: 65-73.
- BAYER, Raymond. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1997.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.
- CELLA, Susana. «Sobre neovanguardismo». *Diario de Poesía*, 6:26, (1993): 11-12.
- DANTE, Alighieri. *Comedia. Infierno*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- GENOVESE, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblios, 1998.
- HAMMER, Andreas. «Ordnung durch Un-Ordnung. Der Zusammenschluss von Teufel und Monster in der mittelalterlichen Literatur». Achim Geisenhanslüke y Georg Mein (ed.). *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: Transcript, 2009. <https://doi.org/10.14361/9783839412572-008>.
- HOCKE, Gustav René. *El manierismo en el arte*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- MALLOL, Anahí. «Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores». *INTI*, 52-53, (2000): 35-56.
- MIGNOLO, Walter. «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». *Revista Iberoamericana*, 118-119, (1982): 131-148. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1982.3688>.

- MONTELEONE, Jorge. «Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta». Roland Spiller (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995: 203-215. <https://doi.org/10.31819/9783964562524-016>
- MONTELEONE, Jorge. «La utopía del habla». Diana Bellesi. *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996: 9-28.
- MONTELEONE, Jorge. «La gruta del poeta». María Negroni. *La Boca del Infierno*. México: Mantis, 2009: 7-10.
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Vervuert, 2017. <https://doi.org/10.31819/9783954875917>
- MUJICA LÁINEZ, Manuel. *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- MUSCHIETTI, Delfina. «Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga». Roland Spiller (ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995: 217-227. <https://doi.org/10.31819/9783964562524-017>
- NEGRONI, María. *La Boca del Infierno*. México: Mantis, 2009.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2005.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo Veintiuno, 1967.
- POZZI, Rayén Daiana. «Coleccionista, artista, monstruo: El Duque de Bomarzo en *La Boca del Infierno* de María Negroni». *Caracol*, 17, (2019): 300-324. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p301-324>
- PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- QUESADA PORTERO, Raúl. *Bomarzo y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- ROWE, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.
- STEINER, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Madrid: Gedisa.
- VEGA ESQUERRA, Amador. «Introducción». Maestro Eckhart. *El fruto de la nada*. Madrid: Siruela, 1998: 11-30.

Citación bibliográfica: Díez COBO, Rosa María. «Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 111-128. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.07>

Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enríquez

Liminal spaces: monstrous metamorphoses of the house in Daína Chaviano and Mariana Enríquez's texts

ROSA MARÍA DÍEZ COBO

Universidad de Burgos, Grupo GEIG, España

rmdiez@ubu.es

 <https://orcid.org/0000-0001-7932-5315>

Fecha de recepción: 02/03/2021

Fecha de aceptación: 30/03/2021

Resumen

El motivo de la casa encantada ha ganado gran visibilidad en los últimos tiempos en las literaturas de lo insólito en español. Concebida esta no solo como lugar anómalo, sino también como criatura fantástica, sus potenciales idiosincrasias arquitectónicas recrean en algunos textos territorios mutantes con notable impulso crítico y simbólico. Tomando como referencia las teorizaciones sobre el espacio fantástico y, en concreto, las enfocadas a sus fronteras y límites, en este trabajo se analizarán dos narrativas particularmente representativas: *Casa de juegos* (1999) de la cubana Daína Chaviano y *Nuestra parte de noche* (2019) de la argentina Mariana Enríquez. Este ejercicio comparativo pretende desvelar las similares estrategias de ambas autoras a la hora de forzar a sus protagonistas a penetrar en zonas heterotópicas, con sus propias normas y rituales. En los dos textos, además, verificaremos cómo sus casas protagonistas se conforman como trasunto de fenómenos históricos y sociales traumáticos y convulsos.

Palabras clave: casas monstruosas; espacios liminares; metamorfosis arquitectónicas; reescrituras históricas; Daína Chaviano; Mariana Enríquez.

© 2022 Rosa María Díez Cobo



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Abstract

Lately, the haunted house motif has gained great visibility in the literatures of the fantastic in Spanish. Conceived not just as an anomalous space, but also as a fantastic creature, its potential architectural idiosyncrasies recreate, in some texts, mutant territories endowed with a considerable critical and symbolic momentum. This essay will analyse two particularly representative narratives, *Casa de juegos* (1999) by Cuban Daína Chaviano and *Nuestra parte de noche* (2019) by Argentinean Mariana Enríquez, taking as a reference theories on the fantastic space and, most particularly, those focused on its frontiers and limits. This comparative exercise aims to reveal both authors' similar strategies when forcing their protagonists to penetrate into heterotopic spaces, with its own norms and rituals. Additionally, in the two texts we will verify how their principal houses are shaped as a projection of traumatic and tumultuous historical and social events.

Keywords: monstrous houses; liminal spaces; architectural metamorphoses; historical rewritings; Daína Chaviano; Mariana Enríquez.

Financiación: Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PGC2018-093648-B-I00, financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/ FEDER «Una manera de hacer Europa» - *Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)*.

Reflexiones preliminares: sobre las casas fantásticas y sus fronteras

En el ámbito de la literatura fantástica, comprendida esta en los términos establecidos por David Roas (30-35) como una incursión alarmante y desestabilizadora de lo imposible en los territorios de lo real, el dominio de la casa encantada, embrujada o maldita resulta siempre un tópico fértil y recurrente. Pero, si esto parece ser una asunción común, en menor grado se concibe lo arquitectónico como asimilable a lo monstruoso. Aunque, justamente, en esa dirección, apunta Noël Carroll en *The philosophy of horror: or, paradoxes of the heart* cuando lista a las casas encantadas dentro de su rúbrica de «monstruos por fusión» (45). Es decir, según este autor, una casa de esta condición anómala amalgama aspectos ontológicamente dicotómicos, excluyentes, que le otorgan una naturaleza indudablemente terrorífica o inquietante. Entre dichos elementos antagonicos, el más común en muchas narrativas insólitas es la superposición de la naturaleza inorgánica e inerte que le correspondería como objeto y la posibilidad vital que le otorga su naturaleza embrujada. Es decir, la construcción encantada, además de ser continente de sucesos o seres escalofrantes, en ocasiones, y más visiblemente en la literatura posmoderna, aparece dotada de posibilidades metamórficas y volitivas que desafían cualquier concepción del espacio y de la arquitectura dentro de un orden real o realista.

Todos estos particulares los ha estudiado profusamente la investigadora Patricia García en su trabajo pionero *Space and the posmodern fantastic in contemporary literature* (2015). En concreto, esta autora, en el marco del «giro espacial» de las ciencias

y las humanidades a lo largo del siglo xx, realiza una minuciosa distinción entre los modelos contrapuestos *fantastic of place* y *fantastic of space* –lo fantástico de lugar versus lo fantástico del espacio. El segundo de estos modelos se corresponde con una consideración de lo espacial como un motor o agente primario de la transgresión fantástica, como un cuestionador de las leyes del espacio, y no como mero receptáculo o escenario, como sería el caso de lo fantástico de lugar (21). Entroncando con esta misma línea de pensamiento, es el propósito de este estudio llamar la atención hacia dos novelas hispanoamericanas contemporáneas que exploran esta vía de la casa encantada cristalizada como ser agencial y mutante y origen de una panoplia de distorsiones siniestras de la realidad. Se trata, por un lado, de la novela *Casa de juegos* (1999) de la narradora cubana Daína Chaviano y, por otro, de la última creación de la autora argentina Mariana Enríquez, *Nuestra parte de noche* (2019), obra ganadora del prestigioso premio Herralde de novela.

Ambas escritoras, dos de las representantes más sobresalientes de la literatura insólita en la literatura latinoamericana, comparten, además, un interés reiterado por yuxtaponer ficción e historia, lo que resulta, en estos textos, en un territorio discursivo crítico particularmente fructífero. En el caso de *Casa de juegos*, de la mano de su joven protagonista, la estudiante universitaria Gaia, nos adentramos en una Habana oculta, en una dimensión paralela donde habitan los *orishas* de la tradición santera de origen yoruba pero, y de ahí resulta lo insólito de este relato, que intersecciona constantemente con el plano de lo real y lo histórico¹. Gaia, en una suerte de ordalía sexual vivida de la mano de estos seres del panteón mítico afro-cubano, emprende una exploración de su identidad y, en conjunto, de la del pueblo cubano, durante los años 90 del siglo xx, bajo las atosigantes condiciones económicas y sociales del «Periodo especial en tiempos de paz» en la isla caribeña. Por su parte, *Nuestra parte de noche*, dibuja las peripecias de Gaspar, un joven que va creciendo sección a sección, década a década, ante nuestros ojos, y de otros miembros de su familia perteneciente a una oscura orden secreta espiritista². Mediante procedimien-

1. Esta novela es la segunda de un ciclo de cinco obras denominada por la autora como «La Habana oculta» donde cada una de ellas abarca distintos periodos cronológicos en la historia de la isla. En todas, realidad y fantasía, esta última en una vertiente pronunciadamente espiritual, se hibridan con un mismo objetivo: mostrar senderos existenciales o catárticos alternativos para sus protagonistas con el fin de sobrevivir en contextos sociales asfixiantes (Chaviano, *Daína Chaviano Author. Sitio web oficial*, 2008-2021).

2. Buena parte de la obra ficcional de Mariana Enríquez hasta el momento ha orbitado en torno a la confluencia de lo terrorífico con representaciones realistas de la sociedad contemporánea, fundamentalmente argentina. En sus dos últimos volúmenes de relatos, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Los peligros de fumar en la cama* (2017) revisita y actualiza tópicos clásicos del gótico global (Botting y Edwards, 2013) y latinoamericano (Casanova-Vizcaíno y Ordiz, 2017), desde el ángulo local de su propio país. Pero es en el relato «La casa de Adela», en *Las cosas que perdimos en el fuego*, donde nos encontramos el germen, literal, de *Nuestra parte de*

tos rituales sangrientos, llenos de vejámenes, dicha orden anhela comunicarse con entes siniestros para encontrar el secreto de la pervivencia eterna de la conciencia. A la peripécia personal de los protagonistas le acompañan, como rumor atronador de fondo, los desmanes perpetrados por la Junta Militar argentina entre los años 70 y 80 del siglo xx y, con el paso de los sucesivos capítulos, las diversas crisis que asolaron el país en los 90.

Metodológicamente, hay que tener en cuenta que nos encontramos ante dos narrativas que, por su volumen y complejidad de las tramas, difieren enormemente. *Casa de juegos* es una novela relativamente breve, dividida en dos apartados principales y que recorren un corto espacio en la vida de Gaia. En cambio, la novela de Enríquez se acerca a las 700 páginas, agrupadas en seis capítulos, y urde un trabado y complejo entramado de historias a lo largo de cuatro décadas y donde afloran multitud de personajes. Debido a esta evidente desigualdad estructural y diegética, el presente análisis se concentra en aquellas cuestiones fundamentales tocantes al rol de las construcciones fantásticas que en ellas hacen aparición. En este sentido, ambas novelas se hallan hermanadas por multitud de convergencias conceptuales y simbólicas que se pueden abordar desde diversos frentes de lo fantástico en su proyección espacial. De todos estos elementos en común cabe destacar la recurrencia de la liminaridad como clave física y metafórica.

Limes (plural *limites*) es el vocablo latino para referirse al límite, al umbral, al pórtico o a la entrada, de ahí el término liminar (Neumann 473). El uso de esta noción, entendida como fase de un proceso, alcanzó su visibilidad académica en los campos de la etnografía y la antropología de las manos de Arnold van Gennep en *Los ritos de paso* (1909) y *El proceso ritual* (1969) de Victor Turner desde una perspectiva que identifica las liturgias humanas, sagradas y sociales, como tránsitos entre dos estadios, entre dos modos de ser en sociedad e identificarse. El paso del umbral, de la frontera entre el ser preliminar y el posliminar, la suspensión o arresto transitorio que ello implica (Neumann 474), cruce simbólico literalizado a través de la ceremonia ritual, ha sido empleado de forma productiva en la crítica literaria, sobre todo la que se ocupa de la literatura fantástica. En este sentido, por ejemplo, el monstruo, figura central dentro de los universos de lo fantástico, posee una naturaleza limítrofe, intersticial, inclasificable y, por lo tanto, atemorizante, tabú, como ya argumentó la antropóloga Mary Douglas en su obra *Purity and danger* (1966) y, como, posteriormente, ha refrendado en el campo estrictamente literario Ana Casas en su prólogo a la antología *Las mil caras del monstruo* (2012)³.

noche. En la novela se reincorpora el grueso de la historia original ampliándola, contextualizándola y resolviéndola, sin perder de vista sus conexiones con la visibilización de la desaparición de opositores durante la última dictadura militar en Argentina.

3. Andrea Castro en su artículo «El motivo del umbral y el espacio liminal» (2007) acopia un buen número de teorías que abordan la relación del tópico del umbral con el fantástico.

La casa encantada corresponde a esta percepción de lo que no encuentra acomodo entre las codificaciones usualmente aceptadas en nuestro horizonte de expectativas de lo verosímil y, en algunos casos, nos adentra en un proceso transfigurativo entre límites categoriales. Como también señala Patricia García, los espacios liminares en la literatura fantástica posmoderna no solo trasgreden los conceptos binarios acostumbrados, sino que articulan las presencias y las ausencias, cuestión que se materializa en no pocas ocasiones mediante un procedimiento semántico catacrético donde conceptos como el de casa, o umbral, entre otros, en realidad modelan referencialmente estos espacios alternos, abominables, que no encuentran un paralelismo mensurable y tangible en nuestra realidad extratextual (43). Se trata, por lo tanto, de nociones maleables, cambiantes, en proceso de devenir otra entidad. Y es que, como veremos en las edificaciones que salpican las dos novelas de Chaviano y Enríquez, carecemos de términos adecuados para definirlos, ni tan siquiera para comprenderlos completamente: ¿se trata realmente de construcciones cimentadas, de ensoñaciones surgidas de la mente de sus personajes, de bocas ávidas o de portales a otra dimensión? Si bien no podemos hallar respuesta concluyente a esta cuestión dentro de los propios textos, sí podemos encontrar una apoyatura en la centralidad que los ritos ocupan en ellos. Y es que en las dos novelas el componente fantástico se halla apuntalado por prácticas sacras y/o esotéricas que implican ceremoniales de paso de diversa índole. No en vano, en la novela de Enríquez incluso se citará explícitamente a van Gennep y Turner (430) en un ejercicio posmoderno intertextual y paródico donde se conjuga lo literario con su propia exégesis.

Desgranaremos la operatividad fantástica del limen en los dos textos desde un frente bipartito. En primer lugar, como acabamos de apuntar, en ambos casos se nos presentan personajes sumergidos en situaciones donde cultos populares o creencias sincréticas de distinto signo permean sus vivencias y siempre teniendo como epicentro una casa o casas de naturaleza insólita. Así, en la primera sección de este análisis se considerará las transiciones entre el exterior, la realidad, y el interior de estos hogares, el universo fantástico, con un particular enfoque en la relación entre la ritualidad y los umbrales. Adentrándonos junto con sus protagonistas en estas construcciones, atenderemos al trance que implica penetrar en territorios dominados por fuerzas instintivas extremas que delinean, en cada una de las novelas, escenarios enfrentados de sexualidad, dolor y muerte. En segundo término, coinciden también las dos narrativas y sus edificios en erigirse como trasuntos de procesos convulsos de las historias cubana y argentina contemporáneas comportando, así, una dimensión ulterior de lo constructivo como ente mudable y, por lo tanto, necesariamente, siniestro. Cuando la nación adopta la extensión reducida de un hogar caótico, con límites imprecisos y poblada por seres desconocidos, fronterizos o abyectos, dicho espacio multiplica y dinamita simultáneamente sus conexiones extratextuales y referenciales. En este apartado, pues, nos dedicaremos a considerar este particular proceso de prosopopeya.

Casas en las afueras: liminaridad y ritual

En *Casa de juegos*, aunque vislumbramos al inicio de la novela, cual anticipos, algunos espacios en sombra de La Habana que preludian la transición de Gaia al territorio de lo insólito y mágico, una sola mansión se convierte en el vórtice que atrapa la frustración personal y la represión institucionalizada y la transforma en un torrente orgiástico de liberación y evasión. A ella llega la protagonista tras su visita a una *iyalocha*, una santera, en un intento por revertir la crónica inapetencia amorosa y sexual que sufre tras la muerte de un amante. La santera la inicia en el conocimiento sobre el cosmos *orisha* y le vaticina su encuentro con un hombre que romperá con su frigidez, es decir, por este procedimiento Gaia atraviesa un primer umbral ritual que se materializará con la aparición de un atractivo joven, Eri, que tras invitarla a un pantagruélico banquete la someterá sexualmente. Este segundo progreso la orientará, definitivamente, en la dirección de la casona protagonista. Orillada en un recodo de la ciudad que, misteriosamente, Gaia nunca logra encontrar por sí misma, ingresa en el lugar en varias ocasiones de manos de sus ambivalentes anfitriones: Eri y su supuesta hermana que, gradualmente, se revelarán como encarnaciones *orishas* de Erinle, deidad de las aguas y Oshún, que también preside las aguas, el amor y la fertilidad. La impresión que le produce el caserón en su primera visita es honda: «Era como llegar a un Averno sin llamas» (62). El lugar, descrito como sincretismo estético entre un estilo versallesco y *art nouveau* encapsulado en este contexto caribeño, se encuentra rodeado por una verja de hierro y un inhóspito jardín definiendo, así, las lindes entre el exterior, una Habana desastrada, famélica y disfuncional, aunque luminosa, y un interior barroco, atemporal y voluptuoso, siempre nocturno.

Cruzar el umbral en un proceso ritual, según van Gennep, implica incorporarse a un mundo nuevo (37), un mundo donde se suspenden las normas y vivencias previas del que lo franquea. Así lo proclama la hermana de Eri, cuando, antes de su primera visita a la casa y ante las reticencias de Gaia de acompañarla, la tienta con las siguientes palabras: «pero no [sabes] quién puedes llegar a ser» (14) en clara alusión a la capacidad catártica que comportará la experiencia. Cada cruce del umbral de esta casa fuera del espacio y del tiempo, supondrá para la joven la experiencia de diversos ritos iniciáticos, todos de carácter fuertemente sexual, en los que su yo presente se irá desdibujando, desorientando en los pasillos, salas y recovecos de una casa laberíntica –incluso Gaia se referirá al lugar como «una Creta en La Habana» (137)– que, en cada una de las visitas e incluso durante las mismas, parece variar de forma y aspecto:

Bajo sus pies, el suelo mutaba, ora emergiendo como un farallón, ora hundiéndose como un pantano. Gaia se resignó a lo irremediable: allí era imposible ingerir algo que no tuviera un efecto devastador. Tal vez fuera el destino de quien se adentraba en aquel averno: alucinar sin tregua, confundir el rumbo, perder para siempre la certeza de lo que es verdadero... y todo ello, con la angustia de quien desea escapar y no puede. La idea de estar muerta se alojó en su ánimo consecuentemente (93).

Significativamente, y como le advierte su acompañante y guía durante su primera incursión, el tiempo interno de la construcción y el externo no transcurren de idéntico modo ya que, en este particular espacio, se detiene: «cuando salgas de aquí, allá afuera no habrá transcurrido ni un instante» (77). Así, tras sus diversos pasos por el lugar, Gaia siempre se encontrará desubicada y desorientada sobre el lapso cumplido en él.

Lo interesante en el proceso ritual que sobrelleva Gaia es su ambigua voluntad de participación. Nos encontramos constantemente a la protagonista vacilando sobre sus desconcertantes experiencias y demostrando una resistencia contumaz a volverlas a repetir, resistencia que siempre vencerá su curiosidad o la tentación de reencontrarse con su enigmático amante. Gaia es una novicia –como así se la denomina en varias ocasiones durante el relato– aparentemente contra su voluntad, es una elegida que debe exorcizar sus demonios represivos tanto en sus circunstancias personales como sociales: debe liberar su sexualidad entumecida y, al mismo tiempo, utilizar esta como instrumento para disociarse de un mundo exterior que amenaza su integridad de pensamiento. Pero es que, como se señalaba anteriormente, el cruce sucesivo de límenes es el que aboca a la muchacha hacia un camino sin retorno; cada paso, cada transición, la distancia de una realidad indeseable.

En este sentido, las tribulaciones de Gaia en la casa asemejan a las fases de los ritos de iniciación de cultos místicos como los de Isis o Eleusis que se mencionan explícitamente en la narrativa. Lo que es más sugestivo, la protagonista llegará a vincularlos con el domicilio donde acontecen los sucesos: «Centros iniciáticos de múltiples significados. ¿Cuál sería el de la casa? Quizá sus pasajes enmarañados sirvieran de protección. [...] Pero los laberintos tenían otra función: preparaban el alma en la iniciación de los misterios» (137). El suceder de tránsitos de Gaia, sin embargo, desvela, muy lentamente, su significación última, puesto que los procesos místicos, ante todo, se fundamentan en la experiencia y no en el dogma o razonamiento; son pura pulsión, pura carne. Desde su primera irrupción orgiástica, con un despliegue sensorial y sexual espectacular y rodeada de seres misteriosos y evanescentes tan acogedores como lascivos, las sucesivas entradas en el lugar, irán convirtiéndose en rutinas más individuales, lúgubres y sórdidas, rayando en el terror más absoluto. Así, durante el primer ceremonial, Gaia participa como miembro de un trío sexual contemplado por una multitud enfervorecida (74-76), en una bacanal oficiada por Erinle, que cubrirá con su azulado semen a todos los regocijados presentes (89-92), y en una gozosa relación lésbica con Oshún (93-95). En posteriores accesos, se verá asaltada y forzada multitudinariamente por seres oscuros y repulsivos (141-145) o, en la sección más truculenta de la narración, sufrirá la acometida sexual de la grifería de una bañera como expresión última de la identificación de la propia casa como instrumento y agente del rito: «El grifo se movía acompasadamente y las manos que sujetaban sus muñecas secundaban la cadencia de su indefinible amante. La tensión comenzó a fatigarla y sus rodillas temblaban sin control, pero el baño no cedió su

presa. Los ojillos de las paredes observaron con placer aquella nueva travesura de la casa» (181).

De esta forma, cual iniciada en el culto agrario y regenerativo de Eleusis, Gaia, que no casualmente posee un nombre que la liga con la mística de lo terrestre, recorre fases de deleite y oscuridad para, finalmente, llegar a una suerte de claridad y discernimiento sobre su presencia en la casa y la naturaleza de esta. Pero la casa resiste explicaciones fáciles, escatima y falsea pistas, se metamorfosea y cobra vida: «...pero jamás oyó hablar de [un laberinto] que cambiará de la noche a la mañana, como un espejismo de adornos mutantes. Semejante locura, se dijo, debía ser una creación del trópico. Esa capacidad de perenne disfraz era un atributo único de la mansión. Como todo lo demás en su isla» (177). Esta capacidad mutable se explicaría por la naturaleza simbólica de los ceremoniales y del lugar en el que acontecen: «Eso es la ceremonia: un acto simbólico. Después las fuerzas se pondrán en movimiento; pero ese movimiento no sirve de nada sin la voluntad. Así es que lo que hagan ustedes con esas fuerzas desatadas concierne a sus almas» (88). Y es que la casa es un pasaje, una prueba, de ambiguos objetivos, procedimientos y consecuencias. Por una parte, despliega un ambiente antitético y rebelde frente a la cruda realidad socioeconómica de la isla, pero su finalidad no es prender la llama revolucionaria, desafiar el poder dictatorial, sino, todo lo contrario, sublimar las restricciones y padecimientos en un sometimiento satisfecho, erótico y estoico ante las limitaciones externas⁴. Es precisamente la rebeldía de Gaia, su negativa a plegarse a los postulados revolucionarios en la universidad, y, por consiguiente, el riesgo de ser señalada, excluida o encarcelada, lo que incitará a los *orishas* protectores a forzarla a atravesar los umbrales de la mansión mutante para doblegar su espíritu disconforme. Pero si todo ritual, todo paso de encrucijadas clásico, parece evolucionar en un proceso lineal hasta alcanzar una culminación, un cambio de estado, rol o identidad, la casa de juegos de la novela de Chaviano, es esencialmente rizomática, en el sentido antifundacional y subterráneo de este concepto expuesto por Deleuze y Guattari (1980). Así, incluso aunque al fin de la narrativa Erinle parece haber conformado a Gaia sobre la inutilidad de oponerse al estado de cosas de la sociedad cubana, ella seguirá inquieta y cuestionándose sobre sus posibilidades de alcanzar un conocimiento fidedigno de su situación personal, social y ritual: «A pesar de sus continuas visitas a la mansión

4. Los artículos críticos de Anna Chover (2006) y Maribel San Juan (2006) sobre la obra se concentran en esta vertiente erótica como sublimación resignada del autoritarismo político en la isla y señalan cómo lo que ocurre en la casa, el sometimiento sexual de Gaia con el fin de aplacar su voluntad y anular sus aspiraciones sediciosas, son un remedo sadomasoquista de lo que acontece en el exterior de la vivienda a nivel sociopolítico. En este sentido, la casa se interpretaría como una reproducción metonímica en miniatura de la isla y sus circunstancias. Si bien concordamos en gran medida con estas interpretaciones, insistimos en que la gran ambigüedad del texto no conlleva lecturas definitivas ni cerradas.

seguía en el mismo estado de ignorancia que al inicio de su periplo, y sospechó que nunca averiguaría mucho aunque acosara con sus preguntas a sus moradores» (191).

«Durante el periodo liminal, intermedio, las características del sujeto ritual (el pasajero) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno de los atributos del estado pasado o venidero y en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consume el paso», con estas palabras, Víctor Turner (101-102), signa el destino del sujeto ritual en transformación en el umbral. No obstante, como veíamos en *Casa de juegos*, Gaia no logrará incorporarse plenamente a un nuevo nivel social, espiritual o de conciencia. Lo mismo ocurrirá en *Nuestra parte de noche*, con su exposición de lo ritual liminar como un progreso continuado e inconcluso a través de las décadas, controlado y oficiado por la oscura saga familiar de los Bradford. En términos de representación ritual, física y simbólica, la novela de Enríquez está repleta de sugerencias, referencias y posibilidades. Desde la constante presencia de alusiones a advocaciones de figuras redentoras del imaginario popular argentino como Guachito Gil, San La Muerte o San Güesito, entre otras, hasta los ceremoniales esotéricos que orquesta la orden secreta en torno a cuyas actividades se articulan gran parte de las tramas de esta compleja narrativa. Lo notable en esta novela, como en la obra de Chaviano, es que la actividad ocultista o esotérica de los personajes se incardina en la realidad prosaica de tal manera que discurren parejas y se nos muestran como cara y reverso de la existencia y la cotidianidad.

Entre las diversas casas que pueblan el texto, dos de ellas en particular sobresaldrán por su potencial liminar: la mansión de la familia Bradford, bautizada como Puerto Reyes, en la provincia norteña de Corrientes, fronteriza con Brasil y Paraguay, cercana a las Cataratas de Iguazú, y la casa abandonada bonaerense que Enríquez retoma del relato «La casa de Adela» (2016). La primera es una construcción en un entorno retirado, feraz y selvático, diseñada con todas las galanuras del gusto de un rico hacendado de los años 20 del siglo xx:

Amaba la casa de catorce habitaciones, con su piscina olímpica, las tejas, las galerías frescas y el patio central, con una fuente y orquídeas y sauces. Algunas de las ventanas tenían vitrales franceses; alrededor de la casa, Charles Blanchard había plantado quinientas especies de plantas y había abierto senderos que era obligatorio mantener limpios o la selva volvía, feroz, a cubrirlo todo (113).

La segunda reproduce el tópico de la casa de barrio abandonada y destartalada, pero misteriosa y sugerente, de las narrativas clásicas de terror:

La casa no es especial a primera vista, pero si desde arriba se pudiera bajar y quedar flotando frente a ella, aparecerían los detalles. [...] La casa a veces parece sonreír. Los dos ojos cerrados, las ventanas tapiadas con ladrillos, le dan un aspecto antropomórfico [...]. Tuvo la impresión de que se miraban, de que sus ventanas tapiadas eran dos ojos cuadrados que le decían te estuve engañando, cuando pasaste todos esos años por mi

vereda me hice la tonta, me escondí, pero ahora quiero que sepas, quiero que cuentes que tengo algo adentro (213).

Ambas, pese a sus diferencias, comparten una naturaleza paradójicamente periférica, marginal, demostrando ser, al mismo tiempo, lugares de poder, portales hacia territorios del más allá: «Una noche [Juan] me habló de puertas que podía abrir y de casas que, por fuera, tenían un aspecto, pero, por adentro, eran completamente distintas» (406). Pero la apertura de dicho pasaje no es automática, solo puede ser favorecida por la facultad clarividente de Juan y Gaspar, padre e hijo, dotados del don de la mediumnidad. Por ello, ambos, como otros previamente desde los orígenes ingleses de la Orden a mediados del XVIII, son codiciados por los dirigentes de dicho colectivo en su búsqueda de los arcanos alquímicos de la inmortalidad. A nivel ritual, la novela nos presenta la celebración periódica de un ceremonial en la mansión Bradford, que convoca a miembros e iniciados y que, mediante la transfiguración del médium en un ente de atributos diabólicos, abre un canal de comunicación con la Oscuridad. Esta, al tiempo que se cobra su tributo en forma de marcas sangrientas, mutilaciones y muertes entre los asistentes, revela enigmas que los oficiantes deben desentrañar para conseguir sus ansías de saber trascendente. Pero el implacable uso y abuso que la Orden ejerce sobre sus médiums, incluso aunque estos se hallen, como Juan y Gaspar, emparentados con la cúpula de la misma, llevará a Juan a explorar estos espacios por cuenta propia y a intentar alejar a su vástago de las garras de su despiadada familia.

Así, en *Nuestra parte de noche* el rito de paso que implican sus ceremoniales se asocia con el poder malévolo de la sombra que parece exigir dolor y sangre a cambio de conocimiento. Este proceso se hace siniestramente patente en la figura de los invunches, niños robados o comprados, espantosamente deformados, y que, siguiendo el imaginario mapuche, actuarían como cancerberos de las guaridas de magos y brujos. Sin embargo, en la narrativa, se nos muestra cómo Mercedes, una de las líderes de la Orden y abuela de Gaspar, colecciona a estos seres degradados, aviesamente maltratados, sin ningún tipo de justificación para el propio ritual: «Ahora el primer chico estaba en una jaula oxidada y sucia que posiblemente había cargado animales. La pierna izquierda la tenía atada a la espalda en una posición que había obligado a quebrarle la cadera. Como era muy chico (¿un año?, difícil saberlo por la mugre), seguramente la quebradura había resultado sencilla» (157).

De esta manera, la actividad esotérica de los líderes del culto se traduce en la degradación de seres desvalidos, en el aplastamiento de los más débiles, en la explotación brutal de los mediadores mágicos. Y, sin embargo, y a pesar de ello, la capacidad sobrenatural que poseen estos médiums liminares de abrir espacios y de trasponer umbrales fantásticos posibilita que Juan y, posteriormente Gaspar, burlen hasta cierto punto los designios fatídicos del cónclave de la secta Bradford. La novela concluye, precisamente, con una astuta maniobra por la que Gaspar propicia que todos los dirigentes de la Orden queden atrapados y condenados más allá

del umbral, «una boca mugrienta» (662). Paradójicamente, de este modo, las dos casas mencionadas, aunque revestidas de atributos sombríos, conjurarán a través de sus espacios crepusculares, quizá antesala del averno o el averno mismo, el propio horror que engendran. Y es que, de nuevo, como en *Casa de juegos*, no estamos ante un umbral ritual convencional, las propias casas son el umbral, y ese espacio que se despliega dentro de ellas, «el Otro Lugar» (665) se dibuja como un quicio eterno, que abre una localización espectral, atemporal, silenciosa pero repleta de signos de muerte y donde se intuye la existencia de extraños e invisibles pobladores:

Cuando el pantano quedaba atrás, Gaspar se daba vuelta a ver el paisaje. Era hermoso aunque descolorido, probablemente por la falta de luz. Terminaba en un campo abierto, no muy grande y vacío, la soledad de un páramo en un mundo hueco. Ahí, en el páramo, les dejaban cosas a ellos, los visitantes. [...] Regalos. [...]. En la primera excursión se dieron cuenta de que estaban hechos de hueso (659).

Los que en él penetran y permanecen no se elevan o varían de estado, sino que, como víctimas propiciatorias, se adentran en lo que pareciese una muerte segura, pasando a formar parte inerte y perpetua de la Oscuridad, que las necesita para nutrirse y persistir. Sin embargo, como en la narrativa de Chaviano, no hallamos una resolución cerrada tampoco en este ejemplo y la incertidumbre deja abiertos canales inexplorados como ya señalamos en otro trabajo (Díez Cobo 150-153). La vieja casa bonaerense abandonada a la que aludíamos, uno de los portales más significativos de la narrativa, y la que engulle a la pequeña Adela, prima y compañera de juegos del Gaspar niño, permanecerá también como un enigma. La indagación curiosa que el grupo de cuatro amigos desarrollan en el interior de la casa, que los atrae con un persistente zumbido cual arácnido hambriento, se convierte en un lugar de horrores donde las dimensiones exteriores no se corresponden con las interiores –que se expanden y tornan laberínticas– y donde los pequeños exploradores, contemplan la presencia de restos humanos –dientes, uñas, párpados–, perciben luminosidades, sonidos y paisajes imposibles y, donde, finalmente, tras una puerta que resiste cualquier forcejeo, desaparece, aparentemente por voluntad propia y para siempre, Adela (337-347). Cabe señalar que Adela, hija de una miembro de la Orden, es una niña marcada por la Oscuridad, que le cercenó un brazo, durante uno de los ceremoniales. De alguna forma, la joven se halla pues especialmente conectada con este espacio insólito desde el principio y, por lo tanto, su naturaleza es ya liminar.

El trauma de haber arrastrado, de algún modo, a Adela al otro lado obsesionará, durante años, a Gaspar, y a los otros visitantes, Vicky y Pablo, y el recuerdo de lo acontecido los acosará acusadoramente. Y, sin embargo, la novela se cierra de forma irresuelta, con un Gaspar, ya adulto, llamando a Adela desde el otro lado del umbral, especulando sobre su posible supervivencia, tantos años, en tal inhospitalario lugar: «En esa tierra él podía entrar y salir y buscar. En esa tierra él era bienvenido. Si ella seguía ahí, podía encontrarla. ¿Sería una niña todavía? ¿Qué le habían dado de

comer? ¿El lugar había sido una boca para ella? Tenía que estar seguro. Del otro lado, el tiempo era otra cosa. Podía buscarla» (666-667).

Afirmaba Turner que los atributos de la liminaridad son necesariamente ambiguos y difíciles de clasificar; esta incapacidad de situar inequívocamente a lo liminar y a sus seres, como estamos comprobando en el análisis de estas dos novelas, se hace extensible también a los espacios transicionales donde acontece el rito de paso. Ninguna de las construcciones comparadas nos aporta respuestas unidireccionales y suscitan más perplejidades que certezas. En un sentido similar, además de muchos de los aspectos señalados, si algo llama la atención en las dos narrativas es un entrecruzamiento de referencias constantes y ambiguas a la sexualidad, el dolor y la muerte. Ambos relatos se mueven entre los dos aparentes extremos de una forma constante y fluida. El Eros y el Thánatos fluctúan siguiendo un trazado anti-dualista. En *Casa de juegos*, las prácticas sexuales polimorfas que encuentra Gaia en la residencia están acompañadas por su constante titubeo entre el apetito de experimentarlas y el rechazo al acatamiento silenciador que implican. Como bien expresa la protagonista: «Dolor y caricias, suavidad y espigas: de eso estaba hecho el placer» (75). En *Nuestra parte de noche* la actividad bisexual compulsiva de Juan, como manifestación de su naturaleza de «andrógino mágico» (85), acompañada de las múltiples descripciones de prácticas sádicas dentro de los ceremoniales rituales de la orden nos remiten a un universo donde, como en *Casa de juegos*, el placer y el dolor son experiencias de tránsito ritual, a menudo intercambiables, con fronteras difuminadas⁵. Simbólicamente, si nos remitimos al origen del título de la novela de Enríquez, encontramos que esta lo tomó del primer verso del poema 113 de la poeta Emily Dickinson, «Our share of night to bear» (13), que nos habla de la transición entre la noche y el día, la dualidad oscuridad-claridad, y el emerger dificultoso, que no todos logran, desde las sombras a la luz.

Casas de tiempo: la historia y sus reversos

Un fenómeno de la contemporaneidad es la espacialización capitalista, la generalización de casas «sin raíces», «un agujero geométrico» vertical, donde se han suprimido estancias tradicionales como el sótano, y situadas en edificios que se alinean en pasajes geométricamente trazados por donde circulan los seres humanos en masa, como lo harían por tubos indiferenciados (Luquín 192). Este retrato choca con el de casas que siguen un modelo arquitectónico clásico, premoderno, aisladas, concebidas con una individualidad inconfundible, y estructuradas en varios niveles, en una

5. Van Gennep se refiere al rol de la sexualidad y/o el dolor en los ritos de paso insistiendo en la función del coito como coadyuvante mágico (58) y en el recurso a las vejaciones y mutilaciones como procesos de diferenciación individual y colectiva (111), todas cuestiones que se hacen patentes en las siniestras solemnidades que acontecen en ambas narrativas.

completitud emuladora de lo antropomórfico. Y este segundo modelo constructivo es el que siguen todos los edificios significativos que protagonizan las dos novelas estudiadas y, en gran medida, gran parte de las casas encantadas que pueblan la literaturas fantásticas y góticas. Además, como sustento a la hora de conformar estas construcciones como espacios plenos, hay un elemento que emerge indiscutible: la historia.

En las dos narrativas, se aborda la relación entre las dimensiones históricas y fantásticas de similar modo; nos hallamos en ambos casos ante dos cronotopos yuxtapuestos, pero con puentes que los enlazan. Curiosamente, en los dos textos, dichos puentes solo pueden ser cruzados o debe ser facilitado su paso por mediación de seres mágicos, liminares, los *orishas* en *Casa de juegos* y los médiums en *Nuestra parte de noche*. En principio pueden parecer mundos escindidos, con dinámicas espaciales y temporales muy divergentes entre sí: la voluptuosidad y el exceso de la casa de juegos frente al empobrecido escenario de la realidad cubana fuera de ella en la novela de Chaviano, y el mundo de quietud y tenebrosidad del «Otro Lugar» frente a la cotidianeidad del otro lado del umbral en la de Enríquez. Sin embargo, la conclusión que alcanzamos al final de los dos textos es que ambos espacios, ambos tiempos son, a la postre, cara y envés de la misma moneda, de la misma entidad; el uno sin el otro no pueden subsistir, no pueden ser interpretados. En *Casa de juegos* los *orishas* alternan su vida dentro y fuera de la casa, interaccionan con los seres humanos, comparten atributos de humanidad y, pese a habitar una atmósfera embriagadora de puertas adentro, no ignoran los padecimientos al otro lado de sus muros e intervienen sobre estos como así confirma Erinle a Gaia: «Mi grupo tiene colaboradores en los consejos donde se decide la suerte de los estudiantes. Hemos logrado evitar la expulsión de algunos, avisándoles de manera indirecta, pero contigo no funcionó» (162). En *Nuestra parte de noche*, de la misma manera, el espacio oscuro que se extiende allende las puertas que despejan los médiums, aunque lo pareciese, no es un territorio lúgubre aparte, ya que el mundo «externo» y las tribulaciones de sus habitantes, tal como vemos en la novela, no son vitalistas u optimistas, conforman un continuo con el anterior. Ese espacio insondable no deja, así, de ser una proyección invertida, oscura, del mundo real. Existen elementos paisajísticos reconocibles en él y sus espectrales habitantes son los restos de los que una vez vivieron del lado luminoso y vivo de la frontera:

Gaspar no quería detenerse a ver pero lo hizo: del otro lado del vidrio sucio se veía la luna sobre los árboles, muchos árboles, un bosque quieto, como si la casa estuviese en una colina, en un lugar más alto que permitiese ver ese paisaje, ese panorama. El bosque no le pareció lindo. También podía ser una pintura muy detallada, pensó. Una pintura de una ventana que daba a un bosque. Era eso. Igual la pintura tenía algo desagradable, parecía una trampa. Toda la casa era una trampa (345).

La mirada abismada de Gaspar resulta muy significativa: este inframundo, que desconocemos si cuenta con un dios primordial —a imagen del clásico Érebo—, o entidad volitiva que lo rija, sí se trasluce como un ser o lugar primitivo e instintivo, instigado por saciar sus instintos. Los dos espacios convergentes de la novela muestran que el reinado de las sombras permea a todo y todos, haciendo caso omiso al trazado artificial de lindes. Y, de nuevo, la tensión ambigua entre Eros y Thánatos se hace patente.

Por otra parte, más allá de esta relación ontológica entre marcos narrativos, las dos obras explicitan contextos perfectamente identificables historiográficamente. Chaviano nos transmite múltiples pistas sobre la situación política, social y económica en el entorno en que se desenvuelve Gaia: represión ideológica, carencia y cortes de suministros, delaciones en el ámbito universitario, entre otras cuestiones. La vida «pública» de Gaia se retrata como llena de limitaciones espirituales y logísticas: «Ya se disponía a entrar en la ducha cuando se acordó de que no había agua. Volvió a vestirse y fue al patio para sacar un cubo del tanque destinado a las emergencias» (104). Además, en conversación con los *orishas*, estos la instan a no nadar contracorriente en una sociedad que no deja opción a ello; solo es posible decantarse por un estoicismo gozoso. En este escenario, la casa se convierte en un microcosmos invertido de la realidad exterior, un universo aparte pero que se nutre de las necesidades libidinales de los externos y que, por ello, contribuye a conformar una realidad con páginas diversas pero solapadas: «Bajo un disfraz engañosamente verosímil debían existir múltiples mundos superimpuestos en capas, como túneles subterráneos que permanecen invisibles para quienes deambulan por la superficie. El mundo era apariencia» (188).

La conexión histórica en *Nuestra parte de noche* es multifactorial. Los orígenes de la familia Bradford ilustran diversos eventos de la historia mundial y, más concretamente argentina, desde el siglo XVIII hasta mediados del XX. Además, varios personajes constituyen emblemas de hechos históricos reseñables. Este es el caso del padre de la niña Adela, opositor y desaparecido durante la dictadura militar, o Luis, tío de Gaspar, quien, ante el riesgo de ser represaliado por su disidencia, debió exiliarse en Brasil. Asimismo, las posibilidades clarividentes de Juan le permiten captar los lamentos y espíritus de los aplastados genocidamente por los militares en un año de represión tan crítico como 1978:

La ciudad gritaba, el aire estaba lleno de ruegos y rezos y risas y aullidos y sirenas y la vibración de la electricidad y chapoteos [...]. Volvió a la casa por la noche, cuando los ruegos y los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de los asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo hinchados, otros que se arrastraban encerrados en bolsas de arpillera, una legión que no conseguía hacer desaparecer (89).

Dentro de los distintos capítulos de la novela, uno de ellos, «El pozo de Zañartú» (485-516) se enfoca desde una perspectiva periodística y documenta el proceso de la recuperación de cuerpos de los asesinados durante la mencionada dictadura apuntando, por lo tanto, a los crímenes cometidos durante esta: «Lo que Lynch ni Pérez Rossi mencionan, y yo tampoco, porque a veces cuesta nombrar el horror es que la guerrilla del EL tenía veintidós miembros en la selva. Y que, si ya han desenterrado más de treinta cadáveres de la fosa, quiere decir que el ejército la usaba como cementerio de todas sus operaciones clandestinas en la frontera» (489-490).

Durante el último capítulo, el correspondiente a la juventud de Gaspar, ya en los años 90, como telón de fondo, vemos a través de la vida de este joven y de su cuadrilla de amigos, situaciones y dilemas propios de la época: las crisis económicas y las consiguientes movilizaciones estudiantiles en el país, el ambiente cultural activo y comprometido, la expansión y afección del VIH entre el colectivo gay, etc. Las tramas, los personajes, son proyección pues de la historia contemporánea del país. En cuanto a las dos casas de la narrativa de Enríquez, a su vez, fungen como baluartes que entroncan con la historia argentina. Puerto Fuertes es la representación de un mundo de terratenientes, compenetrados con la clase dirigente y las cúpulas militares. Sobre la casa decrepita en Buenos Aires, «la casa de Adela», poblada antaño por modestos emigrantes del este de Europa, planea la insinuación de haber podido ser un centro de detención clandestino –aspecto que juega con la intertextualidad respecto del relato original– donde, ante la desaparición de Adela, la voz narradora vaticinaba sobre el estado de la niña con un resonante y simbólico: «Nunca la encontraron. Ni viva ni muerta» (78).

¿Cómo interpretar, en última instancia, este trenzado tan trabado entre realidad y ficción en ambas narrativas? Si bien es cierto que este ejercicio de incorporación de la historia a través de lo ficcional no es nuevo y en las literaturas de corte posmoderno ha sido acotado con denominaciones como «historia apócrifa», acuñada por Brian McHale, (1987) y «metaficción historiográfica» por Linda Hutcheon (1988), esta particular conjunción entre historiografía y narrativas de lo fantástico no ha sido abordada con igual amplitud y repercusión crítica. En lo observado en las narrativas de Chaviano y Enríquez, como ya se ha mencionado, las caras fantástica e histórica del relato se presentan como parte de un mismo flujo espacio-tiempo, conformando una tercera dimensión, en la línea que Michel Foucault describió sus heterotopías y que, en su tercer principio, nos evoca una similitud muy palpable con la plasmación de lo historiográfico a través de los mimbres de lo fantástico: «La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí» (437-438). Muy sugerente es también la interpretación, como en el caso de las utopías, de estos contra-espacios como paradójicos reflejos en el espejo: «el espejo funciona como una heterotopía en el sentido en que hace que este sitio que ocupo en el momento en que me miro en el cristal sea a la vez absolutamente real, en relación con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente

irreal, puesto que está obligado, para ser percibido, a pasar por ese punto virtual que está allá lejos» (435).

Siguiendo la formulación del filósofo francés, estos particulares espacios, arrinconados dentro de las dinámicas sociales por su naturaleza heterodoxa y anticatólica, se mueven al paso de tiempos también marcados por la particularidad: las heterocronías (438). A espacios divergentes, corresponderán pues temporalidades de idénticas características. Es decir, y a sabiendas de que la propuesta de Foucault excede con mucho el marco que se ha trabajado en el presente análisis, podemos interpretar esta particular encarnación en espacios heterodoxos –casas liminares o umbrales– de hechos históricos embebidos por seres, circunstancias y espacialidades fantásticas como una suerte de revulsivo contra las lecturas uniformes y acotadas de la memoria de los hechos humanos. Retomando nuevamente la perspectiva ritual con la que comenzamos, y siguiendo los postulados de Victor Turner (171): si partimos de que la liminaridad se entiende en el rito como un tiempo y lugar de alejamiento de las normas asumidas en una sociedad, puede entenderse a su vez como un periodo de revisión profunda de los axiomas y valores principales del marco socio-cultural en que tiene lugar. Así, estos textos, a través de distintos procedimientos rituales, propondrían una relectura revisionista y subversiva de parte de las historias nacionales de Cuba y Argentina desde los márgenes, desde las fronteras materiales y figuradas de sus construcciones encantadas.

Conclusiones

Resulta fascinante localizar narrativas que, si bien relativamente distantes en cronología y origen, sin embargo, presentan un número tan elevado de concomitancias como sucede en el caso de las novelas que aquí se han considerado. Ambas explotan las posibilidades del género fantástico en su vertiente terrorífica y gótica para explorar los resquicios intersticiales que se abren entre la realidad y los mundos insólitos y siniestros. Focalizando su eje crítico en torno al tópico de la casa encantada como arquitectura invertida de los espacios realistas, pero, al mismo tiempo, profundamente anclada en dichos espacios como reflejo siniestramente paródico y distorsionado, *Casa de juegos* y *Nuestra parte de noche* logran crear atmósferas perturbadoras donde las fronteras entre discursos de distinta entidad se confunden y ensamblan. La naturaleza limítrofe de las casas protagonistas y su apertura a otras dimensiones alternativas infunden un rico diálogo sobre la naturaleza misma de los seres inverosímiles, monstruos en cuanto que conjunciones aparentemente imposibles de rasgos y esencias. Más concretamente, si algo hemos subrayado en este estudio, es el recurso a un proceso tan inspirador como el ritual que afianza esta conexión con lo efímero y transitorio, con lo mutable y paradójico para, desde ese tránsito, constituir un firme abordaje de una amplia serie de posibilidades críticas. Entre estas últimas, hemos destacado aquí la relacionada con el juego discursivo

que en ambos textos permite incorporar hechos históricos al flujo revisionista e irreverente de la ficción fantástica. En definitiva, este examen, desde una perspectiva comparada, ha buscado poner de relieve que aunque muchas líneas divisorias en textos como los seleccionados se nos pueden antojar como sólidas e infranqueables resultan ser, por el contrario, particularmente porosas.

Referencias bibliográficas

- BOTTING, Fred, y EDWARDS, Justin D. «Theorising Globalgothic». Glennis Byron (ed.). *Globalgothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013: 11-24.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror: or, paradoxes of the heart*. Nueva York & Londres: Routledge, 2004.
- CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra, y ORDIZ, Inés (eds.). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Londres: Routledge, 2017. <https://doi.org/10.4324/9781315307671>
- CASAS, Ana. «Prólogo». Ana Casas y David Roas (eds.). *Las mil caras del monstruo*. León: Eolas, 2018: 7-18.
- CASTRO, Andrea. «El motivo del umbral y el espacio liminal». José Miguel Sardiñas (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Casa de las Américas, 2007: 255-262.
- CHAVIANO, Daína. *Casa de juegos*. Barcelona: Planeta, 1999.
- CHAVIANO, Daína. «Serie. La Habana Oculta». *Daína Chaviano Author. Sitio web oficial*. 2008-2021. <https://www.dainachaviano.com/serie.php?item=1#.YBKom3mCHIV>. Consultado el 28 Ene 2021.
- CHOVER LAFARGA, Anna. «Algolagnia. Notas sobre el masoquismo y la mujer en la novela *Casa de juegos* de Daína Chaviano». Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.). *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006: 393-401.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. «Introducción: Rizoma». *Mil mesetas (Capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Pre-textos, 2002, 9-32.
- DICKINSON, Emily. «Our share of night to bear». *The complete poems of Emily Dickison*. Summit: Start Publishing, 2012, 13.
- DÍEZ COBO, Rosa María. «Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada». *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 8:1, (2020): 135-156. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>
- DOUGLAS, Mary. *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*. Londres: Routledge, 2002.
- ENRÍQUEZ, Mariana. «La casa de Adela». *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016: 65-80.
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- FOUCAULT, Michel. «Espacios diferentes». *Estética, Ética y Hermenéutica: obras esenciales*, vol. III. Barcelona: Paidós, 1999, 430-441.
- GARCÍA, Patricia. *Space and the postmodern fantastic in contemporary literature: the architectural void*. Nueva York: Routledge, 2015. <https://doi.org/10.4324/9781315740829>

- HUTCHEON, Linda. *A poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- LUQUÍN CALVO, Andrea. *Remedios Varo: el espacio y el exilio*. Alicante: Universidad de Alicante, 2009.
- MCMALE, Brian. *Postmodernist fiction*. Nueva York: Routledge, 1987.
- NEUMANN, Iver B. «Introduction to the forum on liminality». *Review on International Studies*, 38, (2012): 473-479. <https://doi.org/10.1017/S0260210511000817>
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.
- SAN JUAN, Maribel. «Eros en una isla maldita: alegoría, poder y sexualidad en *Casa de juegos* de Daína Chaviano». *Mester*, 35:1, (2006): 22-35. <https://doi.org/10.5070/M3351014640>
- TURNER, Víctor W. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 1988.
- VAN GENNEP, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza, 2008.

Citación bibliográfica: BOCCUTI, Anna. «Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». *Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe*. *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 129-151. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.08>

«Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe

«Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro». Monstrosity and gender in the short stories of Mónica Ojeda and Solange Rodríguez Pappe

ANNA BOCCUTI

Università degli Studi di Torino, Italia

anna.boccuti@unito.it

 <https://orcid.org/0000-0001-5079-8397>

Fecha de recepción: 15/03/2021

Fecha de aceptación: 12/04/2021

Resumen

Este trabajo explora el retorno de los monstruos locales en la narrativa de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe. En particular, nos detendremos en el uso del imaginario vinculado a figuras monstruosas de gran difusión en el mundo andino como las voladoras o las umas, que se revelan centrales en el proceso del empoderamiento de las protagonistas que estas autoras plantean en sus textos. A diferencia de otros cuentos fantásticos del siglo xx donde el pasado prehispánico o «lo autóctono» aparece en clave monstruosa y por lo tanto ominosa, fijado como alteridad radical, en estas autoras –y en particular en algunos cuentos de *Las voladoras* (2020) de Ojeda y *La primera vez que vi un fantasma* (2018) de Rodríguez Pappe– los monstruos femeninos del folclore amerindio determinan reconocimientos sorprendentes y metamorfosis inesperadas, lo cual implica, como veremos, la reivindicación del poder abyecto de la monstruosidad: de esta manera, no sólo se subvierte la connotación



del monstruo, sino que también se cuestionan y reescriben, desde el género, los arquetipos literarios que naturalizan el orden patriarcal de la cultura.

Palabras clave: género; bruja; monstruosidad femenina; mito; folclore; Mónica Ojeda; Solange Rodríguez Pappe.

Abstract

This paper explores the return of local monsters in the narrative of Mónica Ojeda and Solange Rodríguez Pappe. In particular, it focuses on the use of the imaginary linked to monstrous figures of great diffusion in the Andean world such as the voladoras or the umas, which prove to be key figures in the process of empowerment of the female protagonists that these writers represent in their texts. Unlike other fantastic short tales of the twentieth century where the pre-Hispanic past or «the autochthonous» appears in a monstrous and therefore ominous way, fixed as radical alterity, in these authors – and in particular in some short stories of Ojeda's *Las voladoras* (2020) and Rodríguez Pappe's *La primera vez que vi un fantasma* (2018) – the female monsters of Amerindian folklore determine surprising recognitions and unexpected metamorphoses, which imply, as we shall see, the vindication of the abject power of monstrosity: in this way, not only the connotation of the monster is subverted, but also the literary archetypes that naturalize the patriarchal order of culture are questioned and rewritten from the gender.

Keywords: gender; witch; monstrous-feminine; myth; folklore; Mónica Ojeda; Solange Rodríguez Pappe.

América, tierra de conquistadores y monstruos

América Latina ha sido tierra de monstruos y maravillas desde su primera «materialización» ante los ojos de los europeos: la alteridad y el exceso radicales que el continente viene a encarnar para los exploradores y los conquistadores llegados del otro lado del Atlántico representan un desafío epistémico excepcional, que exige un replanteamiento de todos los conocimientos de la época a través de categorías que exceden lo ordinario. Por ello, se recurre a los monstruos míticos de la tradición clásica y medieval, esos «monstruos geográficos» que forman parte de «una 'rejilla simbólica' que permite aprehender el espacio geográfico, da un sentido al mundo» (Rojas Mix 40). Tales monstruos «no aceptan aparecer como imaginarios, sino que son 'seres extraordinarios' en un mundo natural» (42), como señala Miguel Rojas Mix, autor de *América Imaginaria*, documentadísimo volumen sobre la representación de América Latina desde el 'Descubrimiento' hasta nuestros días. Efectivamente, un denso imaginario de monstruos y otras criaturas extraordinarias se despliega en las páginas de las crónicas americanas de los siglos xv y xvi, donde se narra de hombres «de color azul y cabeza cuadrada» (Rojas Mix, 5), con enormes orejas o un ojo solo, pero también se refieren encuentros con amazonas, sirenas,

hombres lobo, gigantes...¹ Cuando no son retratados como criaturas físicamente aberrantes, los nativos son monstruosos en el plano del *ethos* y la moral, su anomalía se exhibe así en el comportamiento y las normas de convivencia. La cuarta epístola atribuida a Amerigo Vespucci, *Mondus Novus* (1502), da constancia de este proceso: «Toman tantas mujeres cuantas quieren, y el hijo se mezcla con la madre, y el hermano con la hermana, y el primero con la primera, y el viandante con cualquiera que se encuentra. Cada vez que quieren deshacen el matrimonio y en esto ninguno observa orden» (ctd. en Giallongo 24).

Visto a través de la mirada colonizadora y la óptica eurocéntrica, el mundo americano y quienes lo habitan aparecen como lo que condensa la diferencia y todas las amenazas que ésta encierra. En el siglo XVII, como recuerda Mabel Moraña, este proceso de «monstrificación» de lo indígena no cesa, mas involucra otros variados ámbitos:

Dentro de la amplia caracterización de lo monstruoso, la sociedad colonial elabora una amplia gama de nociones vinculadas a lo demoníaco, desde el inofensivo *curanderismo* hasta la *brujería*, pasando por el peligro de los *hechiceros*, *herbateros* y *chamanes*, donde el desvío de las conductas doctrinarias del cristianismo configuraba un ámbito de anomalía que se vinculaba a *lo oculto* como espacio propio de razas consideradas inferiores y de sus imaginarios «irracionales». Rituales, creencias religiosas, supersticiones, leyendas y costumbres de origen amerindio o africano [...] eran *monstrificados*, perseguidos y castigados como sacrilegio (66-67, subrayado de la autora).

Lo que nos interesa destacar, al hilo de lo que ya han afirmado Rojas Mix y Moraña, es esta temprana inscripción de lo monstruoso en los saberes de los nativos americanos, connotados desde el principio como bárbaros e irreductibles al mundo civilizado europeo. La teratología y la mitología convergen aquí y se utilizan en clave política. En este sentido, en el continente americano se activa prematuramente el proceso de construcción social del monstruo, propio de la época moderna, con el fin de establecer una estrategia de dominación política y control social.

La connotación monstruosa se extiende inevitablemente también a todos aquellos elementos de la cultura precolombina y en particular del mito prehispánico, cuyas sanguinarias divinidades –desde Huitzilopochtli hasta Coyolchauqui o Coatlicue, para limitarnos al ámbito azteca– a veces se superponen a los monstruos del mito occidental². Es a consecuencia de esta monstruosidad que el mundo prehispánico entra en la literatura que nos ocupa, lo fantástico hispanoamericano del siglo XX, cuyas manifestaciones están estrechamente ligadas al género que suele

1. Sobre la proyección de lo monstruoso en la representación de los pueblos originarios y de América, véase también Persephone Braham.

2. Al respecto, resultan evocadoras las reflexiones de Giallongo sobre las conexiones existentes en la iconografía de Coatlicue, Medusa y Eva, las tres representadas como «mujeres serpientes» (Giallongo 26).

acoger a los monstruos y reelaborar las ansiedades, los miedos, las contradicciones de cada época: el gótico. Según Ana María Morales, quien se ha dedicado al análisis de un corpus de textos ya canónicos del género, como «Chac Mool» (*Los días enmascarados*, 1954) de Carlos Fuentes, «Axolotl» y «La noche boca arriba» (*Final del juego*, 1956), de Julio Cortázar, y «La fiesta brava» (*El principio del placer*, 1972), de José Emilio Pacheco, en estos cuentos el retorno a la vitalidad de las antiguas divinidades prehispánicas no sólo actúa como generador de la transgresión fantástica, sino que conlleva la irrupción en el presente de un pasado ominoso e irrecuperable, cuya aparición 'fantasmal' sugiere la reactivación de tensiones identitarias irresueltas. Morales insiste precisamente en el potencial perturbador acarreado por el retorno de un pasado objeto de remoción: «en esa colonización plena de creencias, lo prehispánico, lo mítico prehispánico, surge como una peligrosa alteridad que merma el mundo, devora las certezas, y puede desestabilizar incluso la propia identidad de los pueblos.» (Morales 74).

La relación entre el mito prehispánico, el terror y la monstruosidad es también objeto de las reflexiones de Karen Alejandra Calvo-Díaz, quien, a través de la lectura de un corpus de relatos mexicanos de los siglos xx-xxi, identifica lo que llama el «gótico mítico amerindio prehispánico» («Demonios latinos»). Según la académica, en cuentos como «La Llorona» (1936) de Artemio de Valle-Arispe, o en «Año cero» (2010) de Bernardo Esquinca, o en «La noche de Coatlicue» (2013) de Mauricio Molina, se utilizaría el mito prehispánico en clave terrorífica en primer lugar por su valor estético: de hecho, este pasado sigue encarnando la alteridad por excelencia, y como tal se presta a representar la monstruosidad en términos literarios (Calvo-Díaz, «Ciudad, terror y mito»). Quedarían por lo tanto en segundo plano otros sentidos y otras finalidades vinculados con la evocación del mundo prehispánico, es decir las construcciones utópicas o las reivindicaciones identitarias. Según Calvo-Díaz, en el «gótico mítico amerindio prehispánico» se daría una sustitución de los monstruos del gótico tradicional por las criaturas y los monstruos del imaginario autóctono³.

3. Entendemos el gótico como lo conceptualizó David Punter, es decir, como una tendencia que persiste en la literatura y las artes, caracterizada por la presencia recurrente de tropos y motivos a través de los cuales se cumple, de manera indirecta, el retorno de lo que ha sido reprimido, la emersión del lado oculto de la cultura, como subrayó Rosemary Jackson. La migración del gótico a América Latina es un objeto teórico de constitución relativamente reciente sobre el que, sin embargo, se han multiplicado rápidamente los estudios: entre los textos de referencia recordamos el de Edwards y Guardini Vasconcelos (2016), que plantea la existencia de un «gótico tropical» y el de Casanova-Vizcaíno y Ordiz (2018), que teoriza en cambio el «gótico latinoamericano». Dentro del gótico latinoamericano también se han identificado manifestaciones específicas, vinculadas con el contexto de referencia, como el «gótico andino» o el «gótico rioplatense» (que a su vez tendría otra articulación, o sea el «gótico federal, como reinención del género 'situado' en las diversas regiones literarias argentinas», Nallim 80). Como recuerdan Edwards y Guardini Vasconcelos, en todas estas migraciones del modo gótico al Sur del

Estos serían incluso más aterradores que los monstruos góticos precisamente a raíz de los significados subterráneos e inagotables que el mito, en tanto fragua de «relatos modélicos del imaginario colectivo», sigue emanando (Calvo-Díaz, «Demonios latinos» 350). El mito amerindio conocería así una sustancial transformación interpretativa en el contexto latinoamericano, pasando de la satanización de la época colonial a la exaltación de su potencial estético en las décadas más recientes, cuando los componentes puramente identitarios se diluirían en función de ese movimiento oscilante entre local y global propio de la época posmoderna⁴.

En una dirección similar van las consideraciones de Gabriele Bizzarri, quien, en realidad, no ciñe su reflexión específicamente a las manifestaciones del pasado mítico prehispánico, más bien a la continuación de este pasado en el repertorio mágico-folclórico, es decir «al regreso ominoso del elemento localista y ancestral (mito indígena, creencia de provincia etc.)» (210) «silenciado y espectralizado» (209). El ámbito de lo autóctono que aquí se indaga es inevitablemente mucho más amplio que el de «gótico amerindio» propuesto por Calvo-Díaz, e incluye múltiples y más genéricas declinaciones de «lo local», como pretendemos hacer en nuestro trabajo. Tampoco en el estudio de Bizzarri se vincula el elemento autóctono monstruoso con las reivindicaciones identitarias, puesto que, según el autor, las identidades marginales y menores que se materializan en lo fantástico ultra-contemporáneo serían fagocitadas por la corriente global, viendo neutralizada su pertenencia local. De esta manera, explica Bizzarri, estas identidades llegarían «a ser hebras de la misma urdimbre, o mejor, ininfluyentes grietas intersticiales necesarias para la eficacia de un discurso tan abierto y tolerante (pero en realidad tan voraz) de acabar con todo posible contradictorio» (214). En los relatos fantásticos de la era global asistiríamos, por tanto, a una coexistencia extrema de lo autóctono y lo ajeno, lo ancestral y lo ciborg, que termina por barajar las atribuciones fijas de la identidad y anular la alteridad⁵.

mundo asistimos a un proceso de transculturación, que se cumple mediante la apropiación y la aclimatación de un imaginario generado en las tierras del norte para la narración de las violencias y los traumas de la sangrienta historia latinoamericana, que también, en su mayor parte, se ha silenciado o negado (5).

4. También Zavala Medina y Sardiñas (2020) se detienen en el uso del pasado prehispánico para construir el efecto fantástico en su lectura de los dos volúmenes de la antología *Ciudad Fantasma. Relatos fantasmas de la Ciudad de México*. (Siglo xx-xxi), editado por Vicente Quirarte y Bernardo Esquinca. Aquí, la coexistencia de dos temporalidades antinómicas permitiría seguir reflexionando a través de lo fantástico sobre la historia de México, logrando una brillante codificación literaria de la misma, como señalan Zavala Medina y Sardiñas, retomando las consideraciones de Olea-Franco.
5. Bizzarri centra su lectura en dos autoras argentinas, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, cuya narrativa reposiciona la distancia entre el campo y la ciudad, casi invirtiendo los atributos de uno y otra: el campo se transforma en un espacio aséptico y postindustrial, generador de nuevos monstruos y catástrofes ecológicas, como vemos en Schweblin, y en particular en

El retorno de las brujas, o sobre la monstruosidad femenina

Sin embargo, en esos textos donde se solapan lo fantástico y el gótico latinoamericano es posible asistir al retorno de los que llamaremos los «monstruos fantásticos locales», es decir, aquellos que tienen sus raíces en el folclore y en una variada imaginaria indígena: en su figuración se cruzan la etnia, el género y la clase, con evidentes (a veces un tanto obvias) implicaciones de crítica y denuncia de la violencia y la desigualdad inherentes a la realidad latinoamericana en la que estas narrativas se inscriben. Los monstruos a los que hacemos referencia son, para retomar la definición de David Gilmore, «supernatural or mythical constructs, imaginary beings embodying human terrors and fears, fanciful organic images of evil and of mystery. Such fantasies are usually gigantic in size and therefore menacing; they are often grotesque or deformed in appearance and therefore shocking, and they produce feelings and awe and/or revulsion in onlookers» (48)⁶. Las monstruosidades fantásticas y las monstruosidades reales se entrelazan, porque, como recuerda Cohen, «the monster is born [...] as an embodiment of a certain cultural moment – of a time, a feeling, and a place» (4). En este sentido, esos cuentos en los que vuelven los monstruos tradicionales, si bien no proponen una verdadera lectura desde el paradigma de la identidad, inevitablemente plantean una reflexión 'situada', enfocando los conflictos, las contradicciones, los miedos, de un determinado lugar y su cultura. Eso es lo que puede observarse en la obra de algunas narradoras contemporáneas, entre las que se encuentran las ecuatorianas Solange Rodríguez Pappé y Mónica Ojeda, quienes, junto con María Fernanda Ampuero, son reconocidas hoy en día como las propulsoras de la renovación de la literatura ecuatoriana desde una perspectiva feminista, tal como se desprende de la entrevista realizada por Marta Ailouti, «Escribir en Ecuador y ser mujer»⁷.

Si la adscripción a un territorio puede resultar más lateral en los relatos de *La primera vez que vi un fantasma* (2018), ambientados en un espacio anónimo –aunque indudablemente latinoamericano–, la aclimatación de las atmósferas góticas a la

Distancia de rescate (2018), mientras que el espacio urbano se contamina con las leyendas rurales y sus deidades, como ocurre, por ejemplo, en «El chico sucio» de Enríquez, donde asistimos al retorno de cultos populares, aquí al servicio del género de terror.

6. Para una definición teórica más amplia (pero de todos modos no exhaustiva) del monstruo, véanse Cohen, Gordillo y Spadaccini, Roas, Weinstock.
7. Ailouti refiere las palabras de Rodríguez Pappé: «Necesitamos romper los paradigmas de la literatura tradicional ecuatoriana que era básicamente masculina y explorar lo que las mujeres tienen que decir». Y luego la entrevistadora comenta: «La cuestión de género, que planea alrededor de toda la conversación, se vuelve inevitable entonces. La dificultad de hacerse ver, de que reconozcan su valor literario, más allá de cuestiones superficiales, de que las lean sin prejuicios les afecta particularmente a ellas, las mujeres. Ninguna de las tres escribe literatura femenina. Sus temas, desde la violencia, el miedo, las relaciones, los límites del mal, son temas universales» (Ailouti, s.p.).

región andina es el propósito manifiesto del volumen de relatos de Ojeda, *Las voladoras* (2020), cuyo *fil-rouge* son el paisaje geográfico-cultural y los miedos de la sierra ecuatoriana, donde, como la misma autora ha comentado, «conviven lo ancestral con el presente y con el futuro. Es lo que quise que se experimentara a través de la escritura» (Gascón). Esta exploración a través de la escritura se produce tanto en Ojeda como en Rodríguez Pappe a partir del género, interpellando a monstruos femeninos e invitando a la reivindicación de una diferencia que se sitúa abiertamente bajo el signo de lo monstruoso y lo abyecto.

La problematización de la naturaleza del monstruo es central en el tríptico que componen los relatos «Las voladoras», «Sangre coagulada», «Cabeza voladora», con los que se abre *Las voladoras*, de Ojeda, y en «La historia incómoda que nos contó Olivia en el día de su cumpleaños»⁸, cuento de Solange Rodríguez Pappe. En esta peculiar relación con el monstruo es donde se encuentra el signo específico de lo fantástico «femenino» según las lecturas psicoanalíticas: Monica Farnetti considera, por ejemplo, que mientras la reacción masculina ante la aparición del monstruo (o sea, de lo ominoso por antonomasia) es típicamente angustiada, la reacción del sujeto femenino es empática, encontrando de hecho en la alianza con el monstruo una posibilidad de autonomía y emancipación respecto al discurso dominante, masculino y patriarcal, que en la tradición occidental define los límites del sujeto y de lo universal. En el caso de nuestras autoras, sin embargo, los que regresan son monstruos femeninos que, como veremos, dan lugar más que a una «relación amorosa», a una identificación monstruosa, o sea, a una apropiación de esa monstruosidad considerada exclusiva de lo femenino, cuya larga tradición es imposible reconstruir en el breve espacio de estas páginas. Barbara Creed da buena cuenta de ello en su ya clásico ensayo *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), donde explica que lo monstruoso femenino es aquello que se caracteriza precisamente por el papel que juegan el género y las funciones reproductivas —donde residiría la marca de la diferencia femenina— en la construcción de la monstruosidad (249). Como también ha señalado Rosi Braidotti siguiendo a Creed, la monstruosidad de lo femenino depende de la naturaleza liminar del cuerpo de la mujer, a la vez faltante y excedente⁹, de la que también surge su representación entre lo sagrado y

8. De ahora en adelante «La historia incómoda...».

9. Tanto Creed como Braidotti retoman (para confutarlas) las posiciones freudianas sobre la envidia del pene, que sería la marca de lo femenino. Esta misma envidia del pene y su correlato, la ansiedad de castración, explicarían la reacción angustiada masculina ante el cuerpo femenino, un cuerpo 'faltante' porque sin pene, y por lo tanto monstruoso. En cambio, apoyándose en un artículo de Susan Lurie, Creed rechaza por completo la teoría freudiana de la envidia del pene y afirma que lo femenino resultaría monstruoso y amenazador para un sujeto masculino justamente porque es total y poderosamente entero: «The notion of the castrated woman is a phantasy intended to ameliorate man's real fear of what woman might do to him» (Creed 36).

lo terrorífico: el cuerpo de la mujer embarazada se sustrae a cualquier tipo de norma y de posible control.

En Rodríguez Pappe y Ojeda lo monstruoso femenino conoce diversas personificaciones. Sin embargo, en esta ocasión decidimos enfocar en los relatos donde se entrevé a contraluz el arquetipo por excelencia de la mujer monstruosa: la bruja, figura a la vez repulsiva y seductora, como la describen los cientos de páginas de juicios por brujería recogidos en el *Malleus Malleficarum* (1486), el libro que ha contribuido a fijar los rasgos de las brujas de manera indeleble¹⁰. Sin embargo, no es la figura histórica lo que nos interesa investigar aquí, sino los usos literarios de esta figura, aunque somos conscientes del poder modelador que ejercen el mito y las representaciones artísticas sobre la realidad y sabemos que este imaginario ha contribuido a reforzar a lo largo del tiempo arquetipos y estereotipos de lo femenino, determinando las características de la figura histórica¹¹. Las precursoras de las brujas modernas son las mujeres de la mitología como Eva, Lilith, Medusa, Hécate, Circe o Medea, que subyacen también a las figuraciones siniestras de la mujer que encontramos en lo fantástico hispanoamericano del siglo xx –por ejemplo, Delia Mañara, la protagonista del cuento «Circe» (*Bestiario*, 1951) de Julio Cortázar, o Consuelo/Aura, la protagonista de la novela corta *Aura* (1962) de Carlos Fuentes. Estas «brujas» literarias, sin embargo, no tienen mucho en común con las que encontramos en la narrativa de Ojeda y Rodríguez Pappe. En el cuento de Cortázar y en la novela corta de Fuentes (que se abre elocuentemente con un epígrafe tomado de *La sorcière*, el famoso ensayo de Jules Michelet dedicado a la bruja medieval), la focalización adopta el punto de vista de los protagonistas masculinos y la «verdad» de las enigmáticas protagonistas femeninas permanece inmersa en el misterio y la indecidibilidad. Las mujeres brujas, representadas a través de la mirada masculina, son criaturas seductoras en el sentido etimológico del término y, por lo tanto, gracias a sus personalidades magnéticas –y sus artes mágicos– atraen a los protagonistas, atrapándolos en una maraña indisoluble de eros y muerte. Pueden asimilarse por lo tanto a otra encarnación de la monstruosidad femenina, la que se manifiesta en el modelo finisecular de la *femme-fatale*. En cambio, las brujas de los cuentos de Ojeda

10. Como cuenta Caro Baroja en *La bruja y su mundo* (1961), las llamadas «brujas» de la Edad Media eran en realidad mujeres que no habían sido domesticadas por el orden patriarcal: a menudo vivían solas en los márgenes de la comunidad, o habían tenido hijos fuera del matrimonio y practicaban el comercio sexual. Solían ser depositarias de conocimientos y prácticas de carácter extraordinario –curaban con hierbas o ayudaban en los partos o abortos–, por lo que eran miradas con sospecha por el resto de la comunidad. Su inconformismo contenía, de hecho, la semilla del desorden, amenazando la estabilidad de todo un sistema político-económico-religioso que, como ha teorizado recientemente Silvia Federici, se fundaba precisamente en la represión de la disidencia individual y en la explotación de la fuerza reproductiva femenina.

11. Al respecto, véase Lauretis 1984, Bornay 1990, entre otros estudios.

y Rodríguez Pappe –casi en su totalidad narrados en primera persona y con focalización interna fija en las protagonistas femeninas– exhiben toda su inhumanidad. Su anomalía física, su abyección moral, son el signo de una diferencia horrenda e insondable que actúa como fuerza catalizadora y repelente al mismo tiempo, según esa pulsión ambivalente de *mysterium tremendum et fascinans* que la fenomenología del monstruo comparte con lo sagrado. La seducción de los cuerpos no domesticados y de los impulsos desbordados es tal que provoca una verdadera metamorfosis en las protagonistas, determinando un cambio de conciencia del que surgen, como veremos, nuevos horizontes de acción y nuevas connotaciones por la espeluznante alteridad del monstruo femenino.

Entre eros y abyección: «Las voladoras», de Mónica Ojeda

Mónica Ojeda, autora guayaquileña afincada en Madrid, ha entrado en el panorama del terror literario en español gracias a las novelas *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), en las que, como señala Andrea Pezzé, se hace patente «una larga investigación metaliteraria sobre las posibilidades de la escritura del mal» (54). Sin duda, en *Las voladoras*, el primer volumen de cuentos de Ojeda, esta «escritura del mal» conoce una nueva inflexión, tanto temática como formal. La metaliteratura de *Nefando*, construida sobre una densa intertextualidad que dialoga en torno a los modos de escritura, es sustituida aquí por una libre reinención de las tradiciones y leyendas del folclore andino, como queda claro desde el propio epígrafe del primer relato, «Las voladoras»: «De villa en villa, sin Dios ni Santa María. *Relato oral de Mira, Ecuador*». La especificación geográfica remite directamente a una tradición popular bien determinada, que fija el ámbito en el que se desarrollan los cuentos, y más concretamente el personaje anunciado en el título, así descrito por Amanda Pico Salguero:

En Mira, ciudad ubicada en la provincia del Carchi, los relatos orales dan cuenta del personaje de la voladora, habitante de la comunidad que por la noche adquiere poderes extraordinarios. Se trata de una beldad que, ataviada de blancas vestiduras, se precipita y suspende en el aire con la principal función de transportar noticias entre los pueblos circundantes. Cuando las voladoras alzan el vuelo, su cuerpo sutil abandona la piel de la esposa, la vecina, la madre, rompe los lazos de lo real, se proyecta hacia lo insondable, maniobra con el infinito. El acto de vuelo desata resonancias, su metáfora secreta abre una puerta hacia el vacío. Refleja y disuelve límites (13).

Las otras palabras del epígrafe –o sea la fórmula mágica que permitiría a las voladoras elevarse en el aire tras frotarse con miel bajo las axilas– introducen a las atmósferas del relato (y en cierta medida de todo el libro) y señalan la infracción de los límites de moral católica que se tematiza en el cuento. Además, el fenómeno del vuelo

nocturno aquí aludido vuelve a conectar a la voladora con las brujas de la tradición europea, llegadas a América durante la colonia a través de los españoles¹².

Los cuentos que abren la colección conforman un tríptico que exalta los atributos legendarios del arquetipo de la bruja, enfatizando tanto su íntima cercanía con la naturaleza salvaje como su sexualidad insumisa –y por lo tanto peligrosa. El eros y las distintas formas de la abyección son centrales en la reescritura que hace Ojeda de lo monstruoso femenino tanto en sus novelas –en *Mandíbula*, por ejemplo, se aborda de manera inédita la figura maternal a través de la metáfora de las madres devoradoras– como en todos los textos de *Las voladoras*, estructurados en torno a la violencia patriarcal que asedia no sólo a las mujeres, sino también a la célula primordial de la sociedad: la familia. Las materializaciones de la abyección operan aquí en el nivel estético como fuerzas desestabilizadoras mediante el uso de lo horrendo y lo grotesco, como bien ha explicado Silvana Mandolessi (2012) en la estela de lo que Umberto Eco destaca en su *Historia de la fealdad*: lo abyecto coincide con lo feo, convergiendo hacia lo monstruoso y provocando esa respuesta ambivalente de atracción y repulsión que se manifiesta con la respuesta física del asco¹³. En «Sangre coagulada», por ejemplo, la obsesión por la sangre y los fluidos corporales –especialmente los coágulos de sangre menstrual– denuncia la anormalidad de la protagonista, que se dedica junto con su abuela a hacer abortar las chicas del vecindario, en una especie de proceso de aprendizaje de bruja que la sitúa en un territorio liminal e ilegal, indudablemente marginal; en «Cabeza voladora» lo abyecto se manifiesta a través del asesinato por parte del padre de la joven Guadalupe, y en particular con el macabro hallazgo de su cabeza envuelta en el plástico, pateada durante días por el asesino como una pelota.

La voladora exhibe pues los rasgos de la monstruosidad, como explica la narradora en el íncipit del cuento homónimo («Verá, es cierto que las voladoras no son mujeres normales. Para empezar tienen un solo ojo. No es que les falte uno, sino que

12. Como aclara Pico, «las brujas de América, como personajes literarios de la cultura popular, resultan de una amalgama entre el prototipo heredado de España en la época colonial –principalmente el de la Celestina– y los seres maravillosos y terribles de nuestras tierras. La voladora de Mira es un personaje dinámico que posee los rasgos poderosos y enigmáticos de la bruja, las características fantásticas y la belleza del hada, el prodigio del ser sobrenatural y la secreta faz de la esposa» (44).

13. Esta reivindicación de lo abyecto como ideal estético es la que marca, en cierta medida, la producción de innumerables autores de la literatura contemporánea no mimética, protagonizada por corporalidades monstruosas. Señala Mandolessi sobre la asociación «abyección», «feo», «asco»: «La enfermedad, la vejez, la decadencia, el cadáver y la muerte, el cuerpo en su materialidad, la demonización del enemigo que retrata como feos a grupos o etnias sociales (los extranjeros, los judíos, los negros), la perversión y el gusto por la crueldad (encarnados en personajes ejemplares como Sade o Gilles de Rais). Así aquello que provoca la emoción de asco, y aquello que se representa encarnando las cualidades de lo feo, se presentan indisolublemente ligados.» (53).

solo tienen un ojo, como los cíclopes», 12), y se retrata como una presencia de la que irradia una fuerza erótica primigenia que penetra, se insinúa «como un zumbido», hasta quebrar el equilibrio familiar, como se repite insistentemente en el texto:

A papá le disgusta su olor a vulva y a sándalo, pero cuando mamá no está le acaricia el lomo y le pregunta cosas muy difíciles de entender y de repetir. En cambio, si mamá está presente, él intenta patearla para que salga de la casa, le escupe, se saca el cinturón y golpea las puertas y las paredes como si fueran a gemir (12).

Yo no entiendo por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entiendo por qué a papá se le tensa el pantalón (13).

La siento acurrucarse entre mis piernas en las madrugadas y me abrazo a ella porque, como dice papá cuando mamá no lo ve, un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad (12).

La leyenda tradicional no hace mención de esta pronunciada sensualidad, pero la hipersexualización de la voladora es funcional al núcleo secreto de la historia que estamos escuchando, e insistimos en el componente de escucha porque el énfasis en el íncipit está puesto abiertamente en la voz: «¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo? Si uno murmura es porque teme o porque se avergüenza, pero yo no temo. Yo no me avergüenzo» (11). La referencia a la voz alta, además de constituir una pista de la metamorfosis de la protagonista que tendrá lugar en el final, sirve de hecho para subrayar la ficción de oralidad del relato. Este se presenta como una confesión dirigida a un «usted» explícito en el texto, un narratario anónimo que debe informar sobre el contenido de la confesión a los miembros de una «congregación» (14), de la que, es de suponer, forma parte también la familia de la narradora. La confesión tiene que ver con esa «verdad» que se menciona textualmente y que, de todos modos, permanece inaccesible al lector porque sólo puede expresarse a través de lo no verbal: «Si quiere que se lo explique bien, míreme. En mi cara está toda la verdad, la que no tiene palabras sino gestos. La que es materia, la que se escucha y se toca» (12).

En realidad, todo el cuento avanza por sugerencias, asociaciones, más que por rigurosas deducciones lógico-verbales. ¿Cuál es entonces el objeto de esta confesión? ¿Y de qué manera está involucrada la voladora? El íncipit *in medias res* y la presencia de un narratario anónimo acentúan el carácter elíptico de la narración, que procede a través de metáforas y analogías. Todas conectan el mundo rural, familiar y católico al que pertenece la protagonista (la casa) con el mundo natural y salvaje al que pertenece la voladora (el bosque), en otras palabras, la esfera de lo humano y la de lo no humano:

lo que quiero es ir hacia arriba, ¿sabe?, como una nube (11).

La voladora tiene el pelo negro, ¿sabe?, como el mío y como el canto de los pájaros del monte (12).

yo dejo las ventanas abiertas por la noche para escuchar el rezo de los árboles (12).
Usted no sabe lo que es amar un pelaje como si fuera un cabello (12).

...mis pezones, grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron (14).

Asistimos a un intercambio de atributos que va difuminando el límite entre el espacio amenazador y monstruoso de las voladoras y el mundo humano, claramente regido por Dios.

Las elipsis, las analogías, las repeticiones, junto con las imágenes oníricas y nocturnas intencionadamente herméticas¹⁴, hacen que el relato proceda por asociaciones y fragmentos lógicos, que sin embargo puede tratarse de recomponer mediante, como decíamos al principio, una escucha atenta. El campo semántico del sonido –introducido desde el principio a través del énfasis en la voz de la narradora y en la naturaleza oral del relato– contribuye a tejer una de las tramas de la significación y conecta de nuevo con el mundo de las brujas, tradicionalmente asociado a un universo sonoro dionisiaco (Caro Baroja). El campo semántico del sonido está presente bajo diferentes maneras, pero no todas las referencias al sonido pueden interpretarse claramente porque están filtradas por la mentalidad mágica de la realidad textual, y transformadas por una imaginación metafórica y simbólica que no admite interpretaciones unívocas:

14. Por ejemplo: «Yo soñé con una de ellas antes de que entrara a nuestra casa por la ventana de mi habitación. La vi sentada, rígida, dándole de beber sus lágrimas a las abejas. Pocos saben que las voladoras pueden llorar, y los que saben dicen que las brujas no lloran de emoción, sino de enfermedad» (12). O, más abajo, en la misma página: «en mis sueños, la voladora tiene un paisaje y una tumba. Tiene montañas y un muerto al que llorar. Yo nunca he sabido por qué llora ni por qué sus lágrimas sirven de aliento para el zumbido divino. ¿Sabe usted que el sonido que hacen las abejas es la vibración de Dios?» (12-13). Dejamos para otra ocasión la reflexión sobre la simbología de las abejas, insectos que desde el mundo antiguo, pasando por los bestiarios medievales y los tratados religiosos del siglo xvi hasta las lecturas de Bernard Mandeville y Karl Marx, para ceñirnos al mundo occidental, han tenido muchísimas interpretaciones. De manera general, podemos recordar que las abejas fueron un ejemplo perfecto de ginecocracia y castidad, y estaban asociadas a tres divinidades femeninas: Artemis, Deméter y Perséfone, «la primera por su actividad incesante, habilidad y destreza; la segunda por su representación de la maternidad y la fertilidad; la tercera por sus connotaciones de carácter ctónico» (Fernández Uriel 195). Agregamos que para la religión católica eran símbolo de pureza. Igual de compleja resulta la simbología de la miel, tan rara y preciada de considerarse comida de los dioses, también connotada de manera ambivalente: si bien posee rasgos ctónicos (en naturaleza, los panales se encuentran en la cavidad de los árboles) vinculándose con el imaginario de la muerte, la miel está también asociada a la palabra de los poetas y al saber profético. Las abejas y la miel evocan un conjunto de elementos sumamente sugerentes que se proyectan sobre la voladora, abriendo la posible connotación de este personaje a múltiples resonancias.

La voladora entró llorando con su único ojo y trajo los zumbidos a la familia. Trajo la montaña donde jadean las que aprendieron a elevarse de una forma horrible [...] (12).

En secreto, yo dejo las ventanas abiertas por la noche para escuchar el rezo de los árboles. Los oigo y me arrullo con ellos aunque a veces también me da escalofríos el negro fondo de sus oraciones (12).

«No queremos su silencio». Y es que ella mira a mamá con su único ojo sin hablar (13).

Según mis padres [*el bosque*, N.d.A.] es un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, aguijones... (13).

lo que más me da miedo es el sonido de las plantas. Esos crujidos verdes que llaman a la voladora y la alejan de mis caderas (13).

Si he abundado con las citas es porque considero que permiten ilustrar acertadamente las distintas reacciones de los miembros de la familia ante el acontecimiento extraordinario (y percibido como tal en el relato) que es el motor de la acción narrativa: la entrada de la voladora en la casa, es decir, la invasión del espacio propio y ordenado por el caos sagrado¹⁵, que se anuncia con un sonido, continuo y penetrante, «el zumbido». Mientras que la madre siente un silencio inquieto y el padre los «sonidos terribles» del bosque, la niña está atenta a los sonidos imperceptibles de las plantas, «los rezos de los árboles». A la hostilidad de la madre (silencio), se opone el impulso ambivalente del padre, atraído por la voladora y al mismo tiempo aterrorizado por esta atracción (como subraya la afirmación sobre los ruidos del bosque, descrito como un lugar infernal). La chica, en cambio, desea la cercanía de la voladora, declara amarla. He aquí el primer gran conflicto de la historia, verbalizado por la narradora: «¿Qué se hace cuando una familia siente cosas tan distintas y tan similares a la vez? Yo rezo hacia arriba y el ojo de la bruja se tuerce. Suben las abejas» (15).

Se activan de esta manera en el texto las dos acepciones del verbo «sentir», oír con el oído y experimentar una impresión; lo que se escucha, como dijimos, refleja lo que se experimenta, es decir, los efectos de la cercanía con lo no humano, sea monstruoso, sea sagrado, ya que las pulsiones inconfesables y ominosas que constituyen el secreto del relato deben expulsarse afuera de los espacios del Yo. Por esta razón, se atribuyen siempre al Otro, es decir, a la dimensión no humana con la que se confrontan los personajes del relato, o sea la voladora, pero también Dios. Como sostiene el padre de la narradora, Dios puede enloquecer los caballos domesticados y empujarlos a traspasar las vallas que separan la casa y el bosque: «Cuando un

15. Retomando las palabras de Timothy Beal sobre la naturaleza sagrada y demoníaca del monstruo, podemos decir que «The monster is an envoy of the divine or the sacred as radically other than 'our' established order of things. It is an invasion of what we might call *sacred chaos* and disorientation within self, society and world» (298).

caballo enloquece, papá dice que es porque el-Dios-que-está-en-todo despierta en el corazón del animal» (13). Del mismo modo, inferimos, es Dios el que empuja hacia el bosque metafórico de la sensualidad abyecta a los seres humanos: «Si algo tan grande como Dios abre los ojos tras tus huesos, tú te disuelves como polvo en el agua y dejas de existir’, me dijo» (13). La analogía entre la voladora y Dios se sugiere a través de otra metáfora auditiva, que permite avanzar en las asociaciones de la narración: «¿Sabe usted que el sonido que hacen las abejas es la vibración de Dios? Mamá le teme a los panales por esto» (13). Se introduce así otra combinación lógica (voladora – zumbidos – sonido de las abejas – vibración de Dios) que desemboca en una identificación sorpresiva:

Pero la voladora es el bosque entrando a nuestra casa y eso no había pasado nunca. Nunca habíamos sentido el delirio divino tan cerca, ni tampoco su deseo. Porque en el fondo, créame, yo le estoy hablando del deseo de Dios: el misterio más absoluto de la naturaleza. Imagine ese misterio entrando a su casa y ensanchándole las caderas. Imagine a las plantas sudando. Imagine las venas brotadas de los caballos. La voladora hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas. Hace que yo me unte las axilas con miel y suba al tejado a probar el aire. A pesar de eso la amamos y el amor tiene su propia forma de conocer, ¿entiende? (13-14).

La monstruosidad de la voladora consiste en ser un misterio insondable, así como la fuerza del deseo erótico que se le revela a la niña en el momento de su primera menstruación –mencionada en el relato– convirtiéndola en objeto de deseo para su padre. Llegamos pues al secreto de la confesión y del cuento, que nunca se hace explícito en el texto –innombrable como el tabú que evoca– aunque la insistencia en términos e imágenes que recuerdan la sexualidad insinúa ciertas interpretaciones:

Y después de unos meses yo empecé a hincharme y todos los caballos enloquecieron. Todas las cabras durmieron. Usted tiene que explicarle a la congregación que esto fue lo que sucedió: que a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones. Mamá, en cambio, se cortó el pelo y lo enterró al pie del manzano más viejo del bosque (14).

Las lágrimas mojan mi cuerpo por la noche. Todavía duermo con la voladora y, a veces, papá mira igual que un caballo en delirio la línea irregular de la valla que separa nuestra casa del promontorio (15).

«Las voladoras» puede entenderse como un relato de transición en un momento de metamorfosis de la infancia a la edad adulta, cuando el cuerpo femenino sufre las profundas modificaciones que preparan a la posibilidad de procrear y abren las puertas a otras dimensiones de lo femenino. Es el encuentro con la pujanza de lo monstruoso femenino que la voladora encarna lo que produce, entonces, un cambio de conciencia que permite liberarse de la opresión de la moral y de los modelos de un sistema heteronormativo: «Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No

bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento. El misterio es un rezo que se impone» (15).

El monstruo mantiene su carácter terrorífico, pero es objeto de una re-significación subversiva que convierte su monstruosidad en una posibilidad inédita de afirmación de los sujetos oprimidos –como la joven protagonista de este relato– a través de la apropiación de una chocante alteridad. Para este objetivo, Ojeda diluye hábilmente las fronteras entre lo humano / lo inhumano, lo puro / lo impuro, el bien / el mal, y dentro de esta mezcla y disolución de límites nos cuenta cómo y por qué se llega a desafiar el orden cultural dominante y optar orgullosamente por devenir un «monstruo femenino».

Monstruos femeninos y horrores cotidianos: «Cabeza voladora» y «La historia incómoda que nos contó Olivia en el día de su cumpleaños»

La reivindicación de la monstruosidad se convierte entonces a menudo en una solución inevitable ante la violencia perpetrada contra las mujeres por el orden patriarcal. A veces, la identificación de las protagonistas con lo monstruoso provoca desenlaces extremos y controvertidos, como puede verse, por ejemplo, en otro cuento que tematiza el regreso de las brujas, «Las cosas que perdimos en el fuego» (*Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016), de Mariana Enríquez. Para denunciar a través de la ficción un horror del mundo real, el feminicidio, Enríquez construye un mundo anti-utópico donde las mujeres prefieren quemarse voluntariamente en hogueras clandestinas (parodias de las quemadas de la Inquisición), antes que ser quemadas por los hombres. Se trata, como anticipamos, de una solución paradójica porque la que se alcanza es una libertad abstracta, que se paga a caro precio... La ficción subversiva de Enríquez estira los límites de la realidad y los deforma mediante la paradoja, pero no abandona los territorios de lo real. En cambio, en «Cabeza voladora», de Ojeda y «La historia incómoda...», de Rodríguez Pappe, la representación de la violencia se realiza a través de lo fantástico, así como lo han teorizado Rosalba Campra y David Roas, es decir, como la irrupción de lo imposible en lo real, provocando la convivencia conflictiva de dos órdenes cuyas leyes son distintas e incompatibles. Esta convivencia conflictiva es la que se plantea también en los cuentos de Ojeda y Rodríguez Pappe a fin de crear otra percepción de lo real y sus horrores: ambas autoras narran crímenes que se desarrollan en un entorno urbano latinoamericano globalizado, pero acuden al imaginario de los monstruos folclóricos para articular de manera más poderosa y más visionaria su denuncia, que aborda otra vez ámbitos íntimos y cotidianos como la pareja y la familia.

«Cabeza voladora» declara su vinculación con el folclore andino desde el título: el motivo de la cabeza que se desprende del cuerpo y sale a volar de noche remonta probablemente al pasado prehispánico e indígena, pero mantiene su vitalidad en las narrativas amerindias actuales, como prueba la gran variedad de versiones en las que la leyenda de las cabezas voladoras ha sido transmitida hasta el siglo xx,

según refieren Efraín Morote Best y Sirley Ríos Acuña¹⁶. En el relato de Ojeda, en particular, nos encontramos ante la aparición de las umas, brujas que se quitan la cabeza (de día martes y viernes, como puntualizan los relatos tradicionales) «para deambular por las calles mientras su cuerpo hace chillidos horribles» (Ríos Acuña, 108). La cabeza voladora del folclore y la cabeza «voladora» del cuento se superponen, puesto que, como se ha dicho, se relata el hallazgo por parte de la protagonista de la cabeza de una adolescente, decapitada por el padre. El acento se pone por lo tanto de forma explícita en la estética de la abyección que mencionamos antes, esta vez a través de imágenes cuyo carácter alucinado refleja el fuerte trauma vivido por la protagonista y el salvajismo del crimen cometido:

La madrugada anterior había soñado con su torso moreno y menudo bailando en medio de la selva, agitando, sacando las costillas y los pequeños senos. Era un torso flotante que brillaba como una luciérnaga, que ascendía hacia las altas ramas de un árbol de sangre (33).

Si cerraba los ojos, ella veía la cabeza volar hacia su patio y dar dos botes sobre la tierra. Era una visión más que un recuerdo porque la cabeza tenía el tamaño de una semilla de aguacate, y luego la enterraba y la regaba y la veía crecer en un árbol con cabellos negros que parecían columpios (35).

Las descripciones de las extremidades del cuerpo enterrado, la crueldad del asesinato, las alusiones a la (perversa) atracción sexual de la protagonista hacia la adolescente asesinada, las imágenes que remiten a la materialidad del cuerpo en descomposición, constituyen una urdimbre en la que se teje un tipo de monstruosidad natural que prepara el advenimiento de la monstruosidad fantástica. La transgresión de lo real se manifiesta a través de la aparición de un grupo de brujas andinas, las umas, que se reúnen todas las noches en aquelarre en la casa, ahora deshabitada, de la joven asesinada y a las que, abandonando sus miedos, finalmente se unirá también la protagonista, convirtiéndose ella misma en una cabeza voladora.

16. Efraín Morote Best enumera los elementos recurrentes en las narrativas sobre las cabezas voladoras: «1. La cabeza de ciertas personas se desprende del cuerpo. 2. Las causas del desprendimiento son varias (la calidad de ser bruja la persona, el hecho de mantener relaciones incestuosas, la sed con que a veces se duerme, etc.). 3. La cabeza se desplaza (volando, dando tumbos, etc.). 4. Busca lugares donde realizar ciertos actos (muladares, sitios donde hay aquelarres, sitios donde hay agua, ceniza o carbón, etc.). 5. Es un ser peligroso (pasa por 'entre' las piernas y causa la muerte, puede adherirse y hacer vida orgánica con los cuerpos de hombres y animales, chupar la sangre, etc.). 6. Hay ciertas maneras de romper la posibilidad de reintegración de la cabeza al cuerpo (tocando al cuerpo, pasándole ceniza, tapando con una mate o marlo, etc.). 7. Se puede atrapar las cabezas (con ramas espinosas, etc.). 8. Raras veces se produce el desplazamiento de los intestinos, el estómago u otras partes del cuerpo. 9. El personaje toma diferentes nombres, según las regiones. 10. Representa una supervivencia de la época incaica con numerosos elementos derivados de la cultura occidental» (123-124).

El relato, pues, cuestiona la identidad de los monstruos, mejor dicho, se pregunta y nos pregunta quiénes son los verdaderos monstruos, sugiriendo –de manera tal vez un poco esquemática– la respuesta. Según el modelo que observamos en «Las voladoras», ante la constatación de una monstruosidad inherente a la realidad y a la cultura dominante, no queda otra que optar por la metamorfosis en lo monstruoso sobrenatural, hundirse en la alteridad y reconocer la propia monstruosidad, y a través de la alteridad misma liberarse de los miedos y las ansiedades y empoderarse, como se lee en las líneas finales del cuento:

Bajó la mirada y vio su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida. Sus ojos estaban lejos, a la altura de diez, quince, veinte cráneos flotantes. Su voz era viento.

Aterrorizada, escuchó el ruido de una cabeza siendo pateada contra la pared como el futuro. Y luego, abriéndose paso entre la ingravidez de los cabellos, el sonido de la suya propia volando hacia el patio de al lado y cayendo en las hortensias (43).

El reconocimiento en la alteridad monstruosa femenina cierra también «La historia incómoda...» de Rodríguez Pappe, autora de casi una decena de libros que exploran las distintas formas de la literatura no mimética, en la que se cruzan los territorios de lo fantástico, el terror, lo gótico. Sobre la colección de cuentos que nos ocupa, *La primera vez que vi un fantasma*, Victor Manuel Sanchis Amat comenta: «su objetivo esencial radica en la indagación intimista de unos fantasmas interiores que alegorizan los miedos que conforman la identidad personal de los personajes femeninos que protagonizan las historias y el contexto social en el que habitan» (160). A través de una somera mirada a los otros relatos del libro es posible reconocer la tensión hacia la subversión de los estereotipos de género que subyace a la poética de la autora, y de hecho casi todos los relatos están protagonizados por mujeres: en «Instantánea borrosa con luna» y «Matadora», las protagonistas experimentan asombrosas metamorfosis hacia lo animal, gracias a las que logran vencer los lugares comunes machistas y las violencias que las obligan a vivir acorraladas por el miedo, en «Paladar» se alegorizan los equilibrios de la pareja a través de una historia de engaños y canibalismo, en «Pequeñas mujercitas» se ironiza sobre el deseo sexual mediante la invención de mujeres de minúsculo tamaño que no tienen problemas en gozar libremente de su sexualidad y se trepan por el cuerpo del hermano de la narradora...

La conexión «fantasmas interiores» «contexto social» planteada por Sanchis Amat es también muy evidente en «La historia incómoda...», donde la figuración de la monstruosidad sobrenatural se entrelaza no sólo con la violencia de género sino también con la desigualdad social que habita el escenario urbano en el que se mueve la protagonista. La estructura espacial típica del relato fantástico, que se funda en la presencia de umbrales y fronteras cuya transgresión desata el hecho irracional, se adopta ahora para reflejar la organización clasista de la ciudad, saturada de fronteras sociales: «Para morir de vergüenza ya está la ciudad. Ya ven que uno cruza

el puente y todo son penurias. Es lamentable lo que se ve en los semáforos, y peor para la época en que se acerca Navidad, con toda esa gente que sale de no sé dónde a pedir dinero» (73); «Pero lo más importante de todo es que yo me sentía aún a salvo, porque de este lado del puente jamás vimos ningún indigente. Qué iban a atreverse a venir. Pero nada se puede contener perpetuamente» (80).

La voluntad de distinción social es el eje central de la caracterización de la narradora del cuento, quien ostenta no pertenecer al ejército de desposeídos que diariamente recorre las calles de la ciudad, asimismo no se deja conmover por la pobreza que desfila ante sus ojos: «Hordas de mujeres embarazadas, medio vestidas arrastrando a sus hijos más chicos del brazo, golpeando los vidrios, pidiendo limosna, insistiendo con la cara sucia. Por más que uno niega con la cabeza y quiere no mirarlas, ellas insisten como almas en pena. Son viajes largos, largos y la tortura llega en cada semáforo» (73).

El cuento describe así un proceso de «monstrificación» social que enfatiza la valla entre los ricos y los pobres, transformando la ciudad en un lugar apocalíptico: «En el centro, bajo las casas, no hay un solo portón libre, todos están invadidos por cartones y sábanas agujereadas de cuyos bordes asoman pelos, ojos, pies sucios. Da la impresión de que todos en el mundo han muerto y solamente ellos han sobrevivido al Apocalipsis» (75). Se anuncia así el retorno de los monstruos...

En realidad, este horror a los indigentes –generador de otra clase de monstruos– es en cierta medida una máscara para marcar una distancia aparentando un estatus que no se posee. Como descubriremos a lo largo del relato (que se presenta como el discurso que Olivia hace a los invitados durante la fiesta de su cumpleaños, o sea como otra ficción de oralidad), la narradora es víctima del sistema que ella misma defiende, un sistema basado en la ostentación de riqueza, belleza, juventud: trabaja en una agencia de viajes donde le instan a que sea siempre sonriente y bien maquillada, es viuda pero se ha casado de nuevo con un hombre divorciado que tiene un hijo adolescente consentido y tiránico, Huguito. Además, su vida conyugal es muy estéril: su esposo no tiene en cuenta sus deseos –por ejemplo, tener otro hijo– ni se percata de sus inquietudes. En este sistema cerrado, vacío, frívolo, sucede la irrupción de un elemento imprevisto e inexplicable: la aparición de «una mujer con el pelo blanco hecho una maraña sucia, una anciana doblada hurgando en la basura. Algo que con pena vemos y no vemos todos los días» (77). El tema de la condición de aparecidos de los tantos desposeídos que pueblan las ciudades latinoamericanas se revela decisivo en el desarrollo narrativo del personaje de Olivia y en la constitución del sentido general. Olivia es obligada a enfrentarse con la doble alteridad que, en su opinión, la anciana mujer encarna. Esta, además de poseer todos los atributos del «monstruo social» que se mueve en los límites de lo habitable (hurga en la basura, es sucia), posee también los atributos del monstruo sobrenatural: «caminó con una velocidad incomprensible hasta la ventana de mi auto y la tocó con su puño mugriento. La tocó tres veces como quien toca una puerta esperando que lo dejen

entrar, la tocó para entrar en mi vida» (78). El encuentro con esa mujer «horrenda, tal vez no horrenda, sino ilógica, enfermiza» (78), se convierte en una suerte de hechizo que conduce a la narradora al borde de la locura. Esta misma vacilación de la razón es también la causa de la metamorfosis que se constituye como hecho central del relato, lo cual permite asemejarlo a los otros cuentos de Ojeda considerados para este estudio.

Como las protagonistas de Ojeda, también para Olivia la aparición del monstruo es el encuentro con lo impensable y lo imposible, lo espeluznante y lo inclasificable, una «cosa inaudita» (78) que atrae y repele al mismo tiempo: «Lo que vi, esa cosa inaudita, desde ese primer contacto me dejó pensando en ella, esperaba topármela y a la vez lo temía: era como el amor, pero al revés [...] La recordaba con un placer vergonzoso y a la vez con miedo. Era como presionar con la uña una herida para ver si aún duele y tiene pus» (78). Sin embargo, el trastorno que provoca la cercanía con la naturaleza extraordinaria y tremenda del monstruo es siempre revelador de algo, conlleva una epifanía sobre un saber que ha sido expulsado de la cultura oficial, y que los monstruos vuelven a hacer patente. Para conocer más sobre la identidad de la anciana mujer, Olivia empieza a estudiar folclore latinoamericano y se entera así de la existencia de un amplio panteón de divinidades femeninas que ofrecen protección o venganza: la Sayona, espíritu de mujer que se les aparece solo a los hombres que mantienen relaciones extra-conyugales; la Patasola, monstruo de una pata sola que se les aparecería a los hombres cuando están pensando lascivamente en una mujer; la Tunda, que atrapa a los hombres en la selva; la Siguanaba o Cigua, otro espíritu femenino que puede cambiar de aspecto para seducir a los hombres, y muchas otras «brujas» autóctonas que subvierten la condición de sumisión de la mujer en el sistema de los géneros.

La anciana aparecida del relato de Rodríguez Pappé propicia una toma de conciencia en dos niveles: de clase y de género. Por un lado, la narradora se da cuenta de que «todas las ciudades están construidas sobre huesos y cementerios, así que, de cada cinco habitantes, uno es un fantasma» (79). Se trata, por lo tanto, de un despertarse a la verdad terrorífica de la historia y del mundo, asimismo al horror inherente a cierto orden social que solo se puede cuestionar mediante el punto de vista subversivo que ofrece la locura, desatada por el encuentro con el monstruo. Todo el resto —el entorno en que se mueve la protagonista— es una ficción social basada en la mentira y la dominación patriarcal: Olivia es engañada por su pareja, que la traiciona con la ex esposa, es maltratada por parte del hijo de él, que la atemoriza con sus caprichos, y es ofendida por parte de su jefe, que le reprocha constantemente por su edad y su aspecto. Llegamos así a la otra toma de conciencia que los monstruos femeninos proporcionan, la de género, tanto que en el final la protagonista y otro monstruo fantástico femenino establecen una alianza: Olivia le cede el terrible Huguito a la mujer del saco, que es, por supuesto, la versión femenina del hombre del saco, quien según la leyenda se lleva en su saco a los niños malos.

La afiliación a la familia de los monstruos se da también bajo otra forma: en el final aprendemos que la narradora –que, pese a su edad, ha quedado milagrosamente embarazada– ha festejado su cumpleaños con copas de champán envenenado para matar a su marido y a su amante y ahora se prepara a vivir una nueva vida bajo el sello de lo monstruoso: «Los monstruos, cuando nos encontramos, jamás volvemos a estar solos» (87). Así se cierra el cuento, así Olivia sale de escena, hacia su porvenir. El encuentro con las figuras femeninas de la monstruosidad, para las protagonistas de los relatos que analizamos, no desemboca en la parálisis o la aniquilación en un tempo estancado que se repite cíclico, como le tocaba a la «circe» de Cortázar, Delia Mañana, o a Aura/Consuelo, la bruja de Fuentes. El encuentro con las brujas tradicionales «trae el futuro» (Ojeda 14), como comenta la narradora de «Las voladoras».

Como se ha visto, todos estos relatos problematizan la naturaleza del monstruo fantástico, a través de unas preguntas fundamentales: ¿quiénes son realmente los monstruos en estas historias? ¿Cuánta monstruosidad diariamente aceptamos sin darnos cuenta? ¿De qué monstruosidades somos cómplices? Interrogantes que, ante las desigualdades siempre más acentuadas en el mundo globalizado post-industrial, no pueden dejarnos tranquilos. Es evidente que en un mundo sin justicia y sin héroes, donde la violencia cotidiana produce más y más horrores (naturales), los monstruos, y sobre todo *las monstruas*, han dejado de ser antagonistas y se han puesto al servicio de «un uso feminista de lo fantástico», como David Roas lo ha llamado, en el que la reivindicación de la monstruosidad desde el género –y el feminismo– juega un papel fundamental. Así, estas ficciones fantásticas llevan a cabo un gesto doblemente subversivo: no solo contribuyen a la actualización de las connotaciones del monstruo y a su caracterización estético-literaria, que cambia según cambian los miedos y las contradicciones del tiempo que este habita, sino que, a través del reconocimiento en lo monstruoso femenino, dibujan nuevos modelos y nuevos posibles imaginarios para las mujeres, provocando otro decisivo efecto que también «trae el futuro»: la deconstrucción de los estereotipos de género y de su naturalización.

Referencias bibliográficas

- AMPUERO, Fernanda, OJEDA Mónica, RODRÍGUEZ PAPPE, Solange. «Escribir en Ecuador y ser mujer». Entr. Martha Ailouti, *El Cultural*, 8 Mar 2019. <https://elcultural.com/escribir-en-ecuador-y-ser-mujer>. Consultado el 2 Mar 2021.
- BEAL, Timothy. «Introduction to *Religion and its monsters*». Jeffrey Andrew Weinstock (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020: 295-302.
- BIZZARRI, Gabriele. «Fetiches pop y cultos transgénicos: la *remezcla* de la tradición mágico-folclórica en lo fantástico de lo global». *Brumal*, VII:1, (2019): 209-229. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v7-n1-bizzarri>. Consultado el 2 Mar 2021. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.561>
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990.

- BRAHAM, Persephone. *From Amazons to Zombies. Monsters in Latin America*. Lanham (Maryland): Bucknell University Press, 2015.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Madri, Mostri, Macchine*. Roma, Manifestolibri: 2005.
- CALVO-DÍAZ, Karen. «Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato mexicano contemporáneo», *Brumal*, 6:2, (2018): 345-366. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v6-n2-diaz>. Consultado el 2 Mar 2021. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.426>
- CALVO-DÍAZ, Karen. «Ciudad, terror y mito: la concepción del gótico literario desde el mito prehispánico en los cuentos 'La llorona' de Artemio del Valle-Arizpe 'La fiesta brava', de José Emilio Pacheco, y 'Año cero' de Bernardo Esquinca». *Mitologías hoy*, 19, (2019): 195-213. <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v19-calvo>. Consultado el 2 Mar 2021. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.615>
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CARO BAROJA, Julio. *La bruja y su mundo*. Madrid: Alianza, 1973.
- CASANOVA VIZCAÍNO, Sandra, ORDIZ, Inés (eds.). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 2018.
- COHEN, Jeffrey Jerome. «Monster Culture (Seven Theses)». Jeffrey Jerome Cohen (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996: 1-25. <https://doi.org/10.5749/j.ctttsq4d>
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. 2 vols. Madrid: Alfaguara, 1998.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 2015. Ebook.
- EDWARDS, Justin D., GUARDINI VASCONCELOS, Sandra (ed.). *Tropical Gothic in Literature and Culture*. New York and London: Routledge, 2016.
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- FARNETTI, Monica. «Le amiche del Mostro». Giorgio Rimondi (ed.). *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimliche*. Cagliari: Cucc, 2006: 69-78.
- FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019.
- FERNÁNDEZ URIEL, Pilar. «Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo». *Espacio, tiempo y forma*. Serie II. Historia Antigua. 1, (1988): 185-208. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFII/article/view/4121/3962>. Consultado el 2 Mar 2021.
- FUENTES, Carlos. *Los días enmascarados*. México: Era, 1982.
- FUENTES, Carlos. *Aura*. México: Era, 2001.
- GIALONGO, Angela. «Medusa, Eva y Coatlicue en el imaginario europeo de los siglos de la Conquista». *Revista Internacional de Cultura y Literatura*. 2018. <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/4784>. Consultado el 2 Mar 2021.
- GILMORE, David. «Monster and Man in Spain». *Lo sguardo.net, Rivista di Filosofia*. IX/12, 2, (2012): 47-61. http://www.losguardo.net/wp-content/uploads/2015/12/Spazi_del_mostruoso.pdf. Consultado el 2 Mar 2021.
- GORDILLO, Adriana, SPADACCINI, Nicholas. «Introduction. Reading Monsters in Iberian and Spanish American context». *Hispanic Issues On Line*, 15 (2014): 1-11. <https://hdl.handle.net/11299/184497>. Consultado el 2 Mar 2021.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy. A literature of perversion*. New York and London: Routledge, 1981.

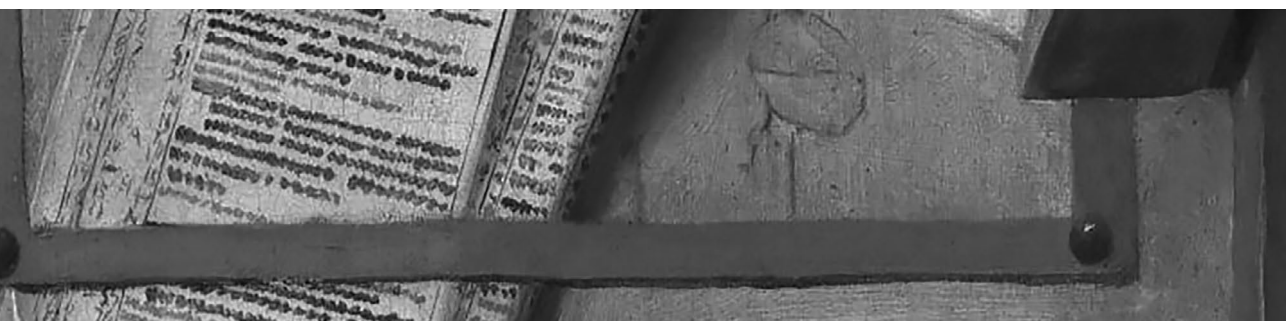
- LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine (Feminismos)*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MANDOLESSI, Silvana. *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la literatura argentina*. Amsterdam: Rodopi, 2012. Impr.
- MORALES, Ana María. «Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico». *Hipertexto*, 7, (2008): 68-76.
- MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid/Frankfurt am Mein: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- MOROTE BEST, Efraín. «Cabezas Voladoras». *Perú Indígena*, IV: 9, (1953): 109-124. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/1084>. Consultado el 2 Mar 2021.
- NALLIM, Alejandra. «El gótico litoraleño de Selva Almada». En Adriana Goicochea (ed.). *Miradas góticas. Del miedo al horror en la literatura argentina actual*. Viedma, España: SMBlanco, 2021: 77-84. https://issuu.com/etiquetanegracontenidoscultura/docs/miradas_goticas. Consultado el 2 Mar 2021.
- OJEDA, Mónica. *Nefando*. Barcelona: Candaya, 2016.
- OJEDA, Mónica. *Mandíbula*. Barcelona: Candaya, 2018.
- OJEDA, Mónica. *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.
- OJEDA, Mónica. «Estoy haciendo un abordaje del horror familiar. Entrevista a Mónica Ojeda». Entr. Daniel Gascón. *Letras Libres*. 23 Dic 2020. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/libros/entrevista-monica-ovejeda-estoy-haciendo-un-abordaje-del-horror-familiar>. Consultado el 2 Mar 2021.
- PACHECO, José Emilio. *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- PEZZÉ, Andrea. «El sistema literario de Mónica Ojeda». *Orillas*, 9, (2020): 45-63. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_03Pezze_rumbos.pdf. Consultado el 2 Mar 2021.
- PICO SALGUERO, Nora Amaranta. *Voladoras. La red invisible del relato*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2013. <http://hdl.handle.net/10644/4019>. Consultado el 2 Mar 2021.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1980.
- QUIRARTE, Vicente, ESQUINCA, Bernardo. *Ciudad Fantasma. Relatos fantasmas de la Ciudad de México (Siglo XX-XXI)*. México: Almadía, 2013.
- RÍOS ACUÑA, Sirley. «Un acercamiento al mundo del Human Tac Eac en los Andes». *Revista de Artesanía de América*, 66, (2008): 103-124. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1524>. Consultado el 2 Mar 2021.
- ROAS, David. «La amenaza de lo real». David Roas (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001: 7-44.
- ROAS, David. «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación». *Revista de Literatura* LXXXI:161, (2019): 29-56. <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/482>. Consultado el 2 Mar 2021. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>
- ROAS, David. «Fantástico femenino vs. Fantástico feminista. Género y transgresión de lo real». David Roas, Alessandra Massoni (eds.). *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor, 2020: 15-30.
- RODRÍGUEZ PAPPE, Solange. *La primera vez que vi un fantasma*. Barcelona: Candaya, 2018.
- ROJAS MIX, Miguel. *América Imaginaria*. Barcelona: Lumen, 1992.

- SANCHIS AMAT, Victor Manuel. «El cuerpo habitado y la exploración de la identidad. Figuraciones de la narrativa de lo inusual en *La primera vez que vi un fantasma*, de Solange Rodríguez Pappé». *Brumal*, 8:1, (2020): 157-177. <https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v8-n1-sanchis/pdf-es-42>. Consultado el 2 Mar 2021. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.650>
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.) *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- ZAVALA Medina, Daniel, SARDIÑAS, José Miguel. «La antología de relatos Ciudad Fantasma: del México prehispánico al caos de la modernidad». *Alambique. Revista de ciencia ficción y fantasía*, 7:2, (2020): 1-21. <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol7/iss2/1/>. Consultado el 2 Mar 2021. <https://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.7.2.1>



Reseñas

Reviews



Ángel ESTEBAN (ed.). *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*. Bruselas: Peter Lang, 2021

Autora:

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

Universidad Veracruzana, México

ncuevas@uv.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-3922-1770>

Citación:

CUEVAS VELASCO, Norma Angélica. «Ángel Esteban (ed.). *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*. Bruselas: Peter Lang, 2021». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 153-157. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.09>

Resumen:

Reseña de Norma Cuevas sobre *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*. (Peter Lang, 2020) de Ángel Esteban (ed). 368 pp. ISBN: 978-2-8076-1286-0.

<https://doi.org/10.3726/b17745>

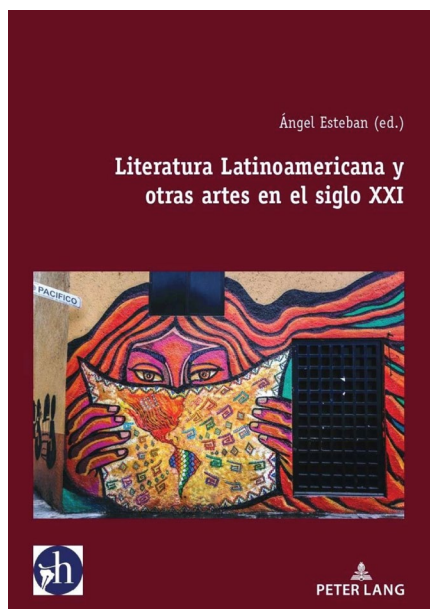
[Review of Norma Cuevas sobre *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*. (Peter Lang, 2020) de Ángel Esteban (ed). 368 pp. ISBN: 978-2-8076-1286-0.

<https://doi.org/10.3726/b17745>]

Palabras clave: Hibridaciones; intermedialidad; múltiple; heterogéneo; Norma Cuevas; Ángel Esteban.

Que las primeras décadas de un nuevo siglo acentúen los desafíos que enfrentan las humanidades, particularmente los estudios literarios, es una verdad que encierra múltiples aristas. Todo reto es resultado de una crisis a consecuencia del

© 2022 Norma Angélica Cuevas Velasco



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

desbordamiento de un problema, pero es también la oportunidad para tratar de comprender los hechos, los fenómenos, los movimientos y las realidades desde diversas perspectivas; por lo menos así lo es para la crítica literaria que se fundamenta en la investigación rigurosa que busca ser un genuino puente entre las obras literarias (esos objetos artístico-verbales que construyen visiones de mundo tan sugerentes) y los lectores, sean o no experimentados en estos campos del lenguaje que mezclan lo uno y lo diverso.

Una simple y rápida mirada a la historia de la literatura permite constatar, en las distintas latitudes geopolíticas, que los géneros en que se concretan las obras tensan su complejidad discursiva porque experimentan los procesos de surgimiento, consolidación y transformación dentro de un movimiento virtuoso que oscila entre la tradición y la ruptura. El problema de los géneros literarios resulta ser paradigmático en la escala de los desafíos que enfrentan, de manera reiterada, los estudios literarios, pero no solo la genericidad sino el estilo, las formas y los modos en que los géneros viven en la cultura resultan ser aspectos importantes para la recepción de la literatura y su estudio especializado en la academia. Hoy en día, es moneda común referirse a las obras a partir de problemas o asuntos relacionados con el cruce de los géneros literarios. A nadie sorprende que una novela o un cuento, por ejemplo, apuesten por el borramiento de su estatuto narrativo, o que un poema sea tan poroso que desgrane, a un tiempo, la imagen y la idea de manera fragmentada; que el género dramático se instale en una autoficción o que la crónica potencie las virtudes del ensayo.

Convenimos en hablar de hibridez genérica, de trascendencia textual, de transgenericidad, de fronteras líquidas, de intermedialidad de manera más bien relajada; sin embargo, no siempre nos encontramos con argumentos que expliquen esos fenómenos. Lo más común es sustituir el argumento con una opinión que, no pocas veces, ignora que toda innovación implica el conocimiento y reconocimiento de elementos presentes en las fuentes clásicas. Mezclar lo pictórico con lo poético, lo trágico con lo cómico, que los géneros se contagien y se invadan unos a otros a condición de no traicionar los principios de armonía, coherencia y verosimilitud es algo que desde el *Ars poética* de Horacio se plantea al mismo tiempo como precepto y deseo de escritura. Y los autores del libro *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI*, que aquí comentamos, tienen conciencia plena de esto y se nota que han trabajado empeñosamente para poner en manos del lector un amplio y variado conjunto de estudios que tienen como características compartidas la inteligencia y la creatividad. Además, brota de sus páginas la pasión mesurada que es producto tanto del placer como de desacuerdo. Hay investigación, análisis y crítica en este cuerpo que es en sí mismo un *hybris*, que recupera los excedentes de sentido para ponerlos en relación con otras manifestaciones socioculturales.

El volumen que edita Ángel Esteban con el título de *Literatura latinoamericana y otras artes en siglo XXI* se ubica en esta ruta. La figura de editor es aquí insuficiente,

pues Ángel Esteban es, ante todo, un profesor que forma investigadores; es, en toda la extensión de la palabra, un líder académico que ha sabido hacer escuela mediante la creación de espacios adecuados para el intercambio de ideas durante más de treinta años. Ha sabido mantener la existencia de un grupo de investigación (Universidad de Granada) interesado y especializado en la literatura latinoamericana e hispanoamericana, y ha abierto y sostenido un fructífero diálogo intercontinental con escritores y críticos que van refrescando los caminos del campo literario que le interesa estudiar. El grupo de investigación «Hybris. Literatura y cultura Latinoamericanas» sostiene la publicación del libro colectivo que se publica con el sello editorial Peter Lang, y en cuya presentación se da cuenta del claro propósito del libro: «Deseamos que este volumen contribuya a entender mejor una época en la que todo ocurre de una manera más rápida y los contornos de las definiciones culturales y sociales de las civilizaciones son cada vez más difusos» (16).

La obra en cuestión abre con una lección magistral del profesor Ángel Esteban. Es una disertación original que ofrece los «Andamiajes teóricos: la hibridez posmoderna» (19-45). El lector avisado agradecerá estar ante un panorama vasto sobre el problema de las hibridaciones en la literatura de todos los tiempos. Esteban va espigando el asunto en las fuentes de la literatura clásica hasta llegar a las reflexiones sistemáticas del siglo xx, las cuales atienden las hibridaciones «dentro de las disciplinas de la literatura comparada y la teoría de la literatura» (30). Dada la extensión y la pertinencia del texto inaugural («*Ut alias artes poiesis*. De Simónides de Ceos y Horacio al *hybris* latinoamericano actual) bien se justifica que constituya la primera sección del libro, en la cual podrá el lector encontrar claramente explicado el objetivo que persiguen las contribuciones de todos los autores que participan de este noble proyecto. Diecisiete investigadores, adscritos a once diferentes universidades europea, aportan sendos capítulos que procuran el análisis e interpretación de obras específicas desde la óptica multidisciplinaria que exige el fenómeno en cuestión y que se presenta como problema de investigación literaria abierto al diálogo con otras expresiones artísticas.

La segunda sección: «El mundo del cine en la literatura actual» está integrada de seis capítulos que revisan obras de escritores de México, Cuba, Bolivia, Perú, Chile. Los capítulos son: «Intersecciones del cine y el teatro en México: un acercamiento a la obra de Gibrán Portela e Itzel Lara» (Gracia M^a Morales Ortiz), «En busca de los maravilloso latinoamericano: De *El reino de este mundo* a *La forma del agua* (Yannelys Aparicio), «La vida dura en un puñado de fotogramas. Hernán Rivera Letelier y *La contadora de películas* (2009)» (José Manuel Camacho Delgado), «La imagen literaria de la película china *Ángeles caídos* en la novela boliviana *Sueños digitales*» (Chen Lin), «Sueños y alfileres: el cine en la obra de Santiago Rocangliolo» (Bojana Kovacevic Petrovic), «Políticas de la intermedialidad en el documental cubano de vanguardia» (Santiago Juan-Navarro). Todos los textos incluidos en esta edición ubican el contexto en que se inscriben las obras que ocupan el centro de atención,

las analizan y las proyectan hacia la red de posibilidades de sentido que es fruto del contagio entre distintos géneros literarios y diferentes discursos artísticos, destacándose la relación de la literatura con el cine, el teatro, la música, la arquitectura y, en general, con las expresiones de la cultura de masas, la cultura popular. Ningún autor de los capítulos pierde oportunidad de ofrecer, generosamente, a los lectores un listado bibliográfico exhaustivo, útil para prolongar la investigación, si ese fuera el interés. Y es precisamente en las referencias teóricas donde se percibe el trabajo colaborativo del grupo: las fuentes de apoyo se cruzan y señalan a los demás trabajos, produciendo redes entre ellos que dan consistencia al volumen.

«El universo de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias» es el título de la tercera sección, que incluye solo tres capítulos de la autoría de Laura Destéfani: «La experimentación y el lugar común: dos versiones de un asalto»); Izara Batres. «Adaptaciones al cine de las novelas de Isabel Allende»; y José Antonio Mazzotti: «El Inca en la pantalla: las ficciones sobre el Inca Garcilaso y su llegada al cine». Argentina, Chile y Perú entran en escena con la literatura de Ricardo Piglia, Isabel Allende y el propio Mazzotti a través de la figuración fílmica del Inca. Hay que subrayar que esta trilogía de ensayos desmonta los procesos de traducción de códigos que se realizan cada vez que una forma discursiva adopta el cuerpo de otro discurso.

El apartado cuarto del libro quizá sea el más abarcador porque asume la revisión de la literatura en relación no solo con otras artes y otras disciplinas, sino con otras tecnologías, como se indica con su nombre: «Pintura, fotografía, arquitectura, ciencia, nuevas tecnologías y artes visuales en la literatura latinoamericana». Esta última sección incluye siete estudios que amplían la nómina de autores y países latinoamericanos representados hasta este punto en el volumen: Colombia y Uruguay. Aquí se incluyen textos de la autoría de Erika Martínez, Leonel Capote Hernández, Virginia Capote Díaz, Ana Gallego Cuiñas, Jesús Montoya Juárez, Daniel Nemrava e Ilinca Ilian. Ya no solo se trata de discernir la especificidad de esta o aquella forma de hibridación, sino de asumir que estamos ante objetos distintos, así, por ejemplo, la poesía *postpoética* se presenta como «un artefacto imposible de recitar, que puede ser visto o leído pero rara vez contado o dicho» (230). La conclusión a la que llega Martínez es susceptible de extenderse al conjunto de las contribuciones de este parte del libro: «Atravesados por esa realidad [performatividad plural y materialidad subversiva] y desde una fuerte tensión transmedial, las obras que hemos venido analizando confunden de forma productiva el documento histórico, la teoría y la praxis artística, resultando todos ellos intervenidos por la acción de la poesía expandida» (236). Toda intersección entre los distintos discursos, géneros, formas, modos, o estilos constituyen desplazamientos poéticos o estéticos que abren la pauta para poner sobre la mesa el tema de las hibridaciones a partir del cual giran los vínculos entre la literatura, la historia, las ciencias, las artes y las nuevas tecnologías.

Ciertamente el continente latinoamericano es un crisol de culturas y no escapa al desafío de comprender, no solo de identificar, su hibridez discursiva. ¿Cómo

demarcar un corpus representativo dentro un universo literario tan heterogéneo? ¿Con cuáles apoyaturas teórico-metodológicas sería posible desmontar los intertextos y los subtextos que corren parejos dentro de una obra hecha con palabras, pero que se presentan como si también fueran fotografía, cine, pintura, música, espectáculo? El crítico debe saber leer-ver-oír para desdoblar la riqueza de las obras y ofrecerles a sus lectores los distintos pliegues, los muchos dobleces en los que podrían demorarse para amplificar su experiencia lectora. Una empresa de este talante sería imposible de lograrse en poco tiempo; requiere, además, la suma de esfuerzos, no únicamente la reunión de varias plumas, sino la existencia de la congenialidad entre un líder que sepa guiar y un grupo de trabajo que entienda y se comprometa en la búsqueda de todo aquello que atraviesa la composición y la forma del espacio literario que se ha cristalizado en una obra literaria que se disfraza con los ropajes de distintos géneros, de distintos discursos. En este sentido, el libro editado por Ángel Esteban con el título *Literatura latinoamericana y otras artes en el siglo XXI* se impone como referencia obligada para quien adentrándose en los estudios de la literatura busca saber identificar y comprender sus relaciones con otras artes. El lector de esta obra no se interesará por las estructuras, más bien apreciará los sistemas culturales que allí están imbricados; no pretenderá deshilvanar los hilos de un tejido textual, más bien aspirará a mostrar que la literatura exige una visión múltiple para no silenciar lo que de ella brota: la vida misma en todas sus posibilidades de combinación y apropiación.

Norma Angélica Cuevas Velasco
Universidad Veracruzana

Alfonso GARCÍA MORALES y Rosa GARCÍA GUTIÉRREZ (eds.). *México 1915-1920: una literatura en la encrucijada*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2020

Autor:

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante, España

ignacio.ballester@ua.es

 <https://orcid.org/0000-0002-5826-3167>

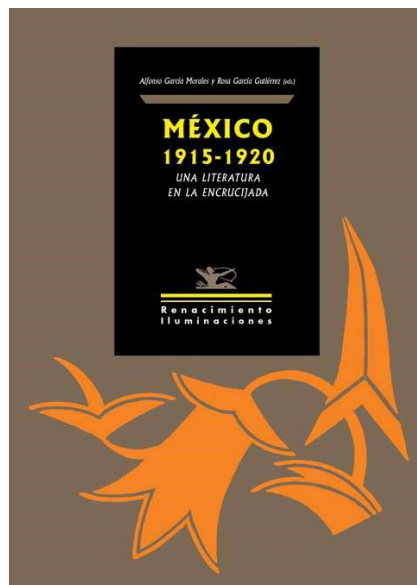
Citación:

BALLESTER PARDO, Ignacio. «Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez (eds.). *México 1915-1920: una literatura en la encrucijada*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2020». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 158-162. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.10>

Resumen:

Reseña de Ignacio Ballester Pardo sobre *México 1915-1920: una literatura en la encrucijada* (Renacimiento, 2020) de Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez (eds.). 660 pp. ISBN: 9788416981182. [Review of Ignacio Ballester Pardo sobre *México 1915-1920: una literatura en la encrucijada* (Renacimiento, 2020) de Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez (eds.). 660 pp. ISBN: 9788416981182]

Palabras clave: Literatura; Crematística; Modernismo; Vanguardia; Ensayo; Ignacio Ballester; Alfonso García; Rosa García.



Cien años después de un lustro muy relevante en la literatura mexicana, apenas estudiado, se publica en la Colección Iluminaciones que dirige José Ramón López García un trabajo fundamental para entender la revolución del Modernismo a la Vanguardia en el país con más hispanohablantes.

Con un incentivo al Proyecto de Investigación de Excelencia «México 1915-1920: una literatura en la encrucijada» (P12-Hum-2079) de la Junta de Andalucía, los profesores Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez, de la Universidad de Sevilla y la Universidad de Huelva, respectivamente, reúnen ensayos de una decena de especialistas más allá de la narrativa y la poesía.

Uno de los principales méritos de este libro es el peso que se le da a lo que Ignacio M. Sánchez Prado llama «nuevos contratos sociales», de ahí que inaugure el volumen tras la exhaustiva y rigurosa presentación de García Morales. Seguidamente la investigación se nutre de las publicaciones periódicas que aborda Vicente de Jesús Fernández Mora; la perspectiva filosófica de Antonio Caso y José Vasconcelos con Raúl Trejo Villalobos; los cambios de la cultura revolucionaria para Leonardo Martínez Carrizales, desde el caso de Enrique González Martínez; y las técnicas de vanguardia en las que se detiene Rodolfo Mata a propósito de José Juan Tablada.

No resulta azaroso entonces que la bisagra de los catorce textos se encuentre en la fórmula para la poesía mexicana que establece el profesor de Sevilla en dos partes. También en dos mitades organiza Gabriel Wolfson su labor en torno al poema en prosa, de 1915 a 1917 y de 1918 a 1920. Por su parte, Elena Madrigal se centra en un autor, Julio Torri, tras varios estudios panorámicos, lo cual equilibra los acercamientos generales con referencias particulares, a la manera, seguidamente, de Carlos Betancourt Cid y la correspondencia literaria de Martín Luis Guzmán.

Por último, hallamos capítulos de quienes editan *México 1915-1920: una literatura en la encrucijada*: Alfonso García Morales atiende al vínculo de Alfonso Reyes con España y Rosa García Gutiérrez concluye con la narrativa en un contexto insurrecto. Cada postura crítica conforma una rigurosa lectura de los puntos que pasamos a detallar a continuación.

El título alude al entrecruzamiento que en ese año básico para la Revolución y el paso definitivo del siglo XIX al XX marcó Berta Ulloa y su libro *La encrucijada de 1915* (1979). Tal cruce se da entre el texto y el contexto; es decir, entre obras silenciadas por las posteriores y el «campo cultural», en palabras de Bourdieu, al que se refiere Sánchez Prado.

Revistas culturales como *Gladios* o *Nosotros* se valieron en ocasiones del apoyo estatal que todavía continuaba en publicaciones recientes. Entonces el conflicto enfrentaba en la «gran guerra de 1915», según Jean Meyer, a carrancistas, villistas y zapatistas. Amén de lúcidos juicios, en *México 1915-1920* se consolida un entramado historiográfico indispensable para actualizar un aparato bibliográfico (en nota al pie) en que Fernández Mora pone a dialogar los textos creativos con los críticos;

incluso más allá del texto, de lo verbal, como son las obras pictóricas, musicales o cinematográficas.

Pese a que buena parte de las publicaciones de 1915 a 1920 son impresas por el impuesto alejamiento de un explícito compromiso político, es posible advertir en ellas un interés por la legitimación literaria de la Revolución, lo cual no deja de ser un órgano de poder. Se esboza de tal modo el carácter que afianzarán en años posteriores los temas colonialistas e indigenistas.

Sobre la religión vira el pensamiento filosófico de Caso, mientras que el de Vasconcelos se aproxima al misticismo que advertiremos con la influencia oriental de Tablada. Las artes, entonces, opuestas al positivismo de la época anterior, modernista, apuestan por la definición de un concepto histórico que va de lo esotérico al exoterismo.

Antes de abordar los visualismos de José Juan Tablada, el caso de Enrique González Martínez que observa Martínez Carrizales evidencia la revolución que también se dio en la literatura, desde el Modernismo a la Vanguardia. La influencia del Ateneo de la Juventud y su experiencia en España, que también tendrán Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, fomentó el misticismo laico ya visto en Vasconcelos, a quien sustituyó González Martínez como presidente de la citada asociación civil. En dicho contexto, la Ciudad de México, fuerza centrípeta de otras urbes provincianas, funge como núcleo del cambio artístico.

El también periodista y diplomático mexicano, Tablada, cultivó el poema ideográfico por influencia japonesa. De ella habló con el jerezano en un intercambio epistolar que se recoge y comenta junto a demás claves interpretativas para la poesía visual como el artista y marchante mexicano Marius de Zayas.

Así pues, de la mano de Tablada va López Velarde. García Morales, especialista en este último, conecta la investigación de Rodolfo Mata con una fórmula que ofreció Villaurrutia al presentar su «grupo sin grupo». El coeditor del libro atiende a los inicios de poetas que pasarían a formar parte del canon después de transitar, entre otros medios de canonización (todavía vigentes para el país que nos ocupa), por el mecanismo de las antologías. También en dicha espiral de legitimación entran los comentarios y los prólogos que refuerzan Rafael López o Amado Nervo justo antes de morir.

La segunda parte del estudio de García Morales insiste en el «grupo sin grupo» y sus alrededores, base de los años estudiados en el volumen. Parte nuevamente de Tablada, de ahí la cercanía con el citado Mata; pero esta vez se fija en el «haikú» que por primera vez trae al español el mexicano con *Un día... poemas sintéticos* (1919). La recepción que tuvo motiva el calado de prosélitos «gonzálezmarinianos» del posmodernismo hasta dar, por oposición, a dicho movimiento y figura, la vanguardia mexicana: el Estridentismo; el cual no tuvo, según Morales, la calidad y la fuerza grupal de Contemporáneos.

En este sentido, Gabriel Wolfson sigue la división marcada por García Morales en dos partes para tal lustro. Organiza así su análisis del poema en prosa de 1915 a 1917 y de 1918 a 1920. Disecciona dicha forma que calaba en México antes de fijarse en 1916 con la reapertura cultural de la Ciudad de México, a la que asisten poetas de provincias ya mencionados. Ante tal contexto revolucionario se asocia el poema en prosa al colonialismo y la éfrasis para la recuperación del pasado virreinal. Corren con detenimiento casos como Mariano Silva y Aceves o Guillermo Jiménez, garantes de la corriente de Aloysius Bertrand; de la cual fue excepción Tablada. Incursionan dicha composición hasta Francisco Orozco Muñoz, Manuel Maples Arce, todavía como posmodernista, o incluso en parte de su obra Ramón López Velarde.

Julio Torri, que ya se menciona a lo largo del libro, es el objeto de estudio de Elena Madrigal. El certero comentario que hace de «El maestro» y «'Tis pity she's a whore» trazan la evolución que es posible advertir en el escritor saltillense durante el citado lustro. El análisis se aclara mediante las relaciones que existen con las obras de William Shakespeare, John Ford y Oscar Wilde.

Por su parte, Carlos Betancourt se adentra en la correspondencia literaria de Martín Luis Guzmán. Además de reflexionar sobre su oficio como escritor, las publicaciones, editoriales y encrucijadas de la época, dirige algunas misivas a Julio Torri; pero, especialmente, a Alfonso Reyes: objeto de estudio, seguidamente, de Alfonso García Morales.

Los intercambios epistolares (especialmente con Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y Enrique Díaz Canedo, según la tesis de Barbara Bockus Aponte), la relación del territorio revolucionario con la península española, la estrategia editorial tras premios o antologías explican el paso del Modernismo y Posmodernismo a la Vanguardia desde personajes punteros también para la crítica, como Reyes o Azuela, pero desde una perspectiva distinta a la ya dicha precisamente por conocer, actualizar, refrendar o refutar con argumentos sólidos la bibliografía al respecto.

En dicha línea concluye el volumen Rosa García Gutiérrez, desde la narrativa próxima a la Revolución, de contenido más social; pese a que sea la más alejada al compromiso la respaldada, en buena medida, por los intereses crematísticos de aquellos años. Se centra, pues, en la narrativa colonialista más allá de Azuela: con Francisco Monterde, Artemio del Valle Arizpe y Genaro Estrada. A pesar de la amplia nómina de referencias y casos analizados con suma atención, *Los de abajo* viene comentada como la novela que sigue marcando aquel lustro que ya son cien años.

Todo ello se engarza de manera armónica siguiendo el orden cronológico y, lo que es más revelador, las diferencias o los rasgos estilísticos que confieren al lustro ya esencial para la historia de la literatura. Los ejemplos, numerosos, se sostienen con un amplio aparato crítico. El libro, unitario, funciona por el diálogo que establece

con el resto de bibliografía al respecto, al tiempo que ofrece genuinas lecturas de autores menos conocidos o a tenor de puntos de vista poco habituales en los trabajos sobre sus obras.

Se continúa así el estudio de una época revolucionaria que en los últimos años destaca por los trabajos de Alberto Enríquez Perea y Conrado J. Arranz en *Visión de Alfonso Reyes* (2017) o Danaé Torres de la Rosa con *Avatares editoriales de un «género»: tres décadas de la novela de la Revolución mexicana* (2018).

En definitiva, Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez editan más que un libro básico para estudiar la configuración literaria y social de México: ofrecen un magistral ejercicio coordinado que, en suma, con los nexos que hemos apuntado, trazan la base de lo que leemos en la actualidad. Lo hacen reuniendo a principales especialistas del cuarto lustro del siglo pasado al presente. Pertenecen a diversas instituciones, amén de las ya mencionadas: Washington University in St. Louis, Universidad de Aguascalientes, Universidad Autónoma de Chiapas, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de las Américas, Puebla, El Colegio de México; lo cual evidencia las redes generadas por el proyecto andaluz en torno al hispanoamericanismo.

A falta de referencias femeninas (como Nellie Campobello, apuntada por Ignacio M. Sánchez Prado; María Enriqueta, citada por Alfonso García Morales; o María Cervantes y Cube Bonifant, con Gabriel Wolfsonf) o de ejemplos teatrales (a los que se refiere Fernández Mora por «la casi total ausencia de autores mexicanos en las tablas») dicha obra facilita el complejo panorama que opera sobre la Revolución mexicana; un hito que tradicionalmente se aborda desde la narrativa y no tanto, como aquí sucede, desde la poesía, el ensayo y demás géneros en la encrucijada.

Ignacio BALLESTER PARDO
Universidad de Alicante

Erika MARTÍNEZ (ed.). *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert

Autora

ESTHER SORO

Universidad de Alicante, España

esther.soro@ua.es

 <https://orcid.org/0000-0002-1674-5985>

Citación

Soro, Esther. «Erika Martínez (ed.). *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 163-166. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.11>

Resumen

Reseña de Esther Soro sobre *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. (Iberoamericana, 2020) de Erika Martínez. 343 pp. ISBN: 978-84-9192-127-1. [Review of Esther Soro sobre *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Iberoamericana (2020) de Erika Martínez. 343 pp. ISBN: 978-84-9192-127-1]

Palabras clave: América Latina; Maeria frágil; siglo XXI; Esther Soro; Erika Martínez.



Pensar las poéticas del siglo XXI y, sobre todo, estructurarlas y cohesionarlas es uno de los principales retos a los que se enfrenta la crítica literaria actual. Este volumen de ensayos, editado por la estudiosa y poeta Erika Martínez, configura sin duda

© 2022 Esther Soro



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

un avance determinante en dicha labor. Con él, tal y como expone Martínez en la «Presentación» del libro, se tratan de mostrar las perspectivas fundamentales a través de las que abordar y transitar la heterogénea y fragmentaria materia poética actual de España y Latinoamérica.

Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España está conformado por diecisiete ensayos, a los que se suma una crónica poética y una breve presentación de los autores. Todo ello aparece dividido en cuatro bloques: «I. Recorridos», «II. Aproximaciones», «III. Resonancias» y «IV. Epílogo».

El primero de los apartados tiene como propósito trazar «horizontes poéticos colectivos» (10); es decir, establecer las coordenadas que, a un lado y otro del Atlántico, rigen los principales proyectos poéticos de la actualidad. De este modo, los dos textos iniciales de dicho apartado, «*Hacer aguas* o la materia decible del poema en América Latina y España» de Erika Martínez y «Transmedialidad y campo poético: un recorrido por América Latina» de Gustavo Guerrero, sintetizan algunas de las características esenciales de la poesía última: en primer lugar, se destaca la influencia que la globalización y la tecnofilia han tenido en el predominio de la trasmedialidad y la digitalización en el ámbito literario. En segundo lugar, la voluntad de los poetas de romper con el individualismo generalizado ha dado lugar a un interés de los escritores por lo colectivo y lo colaborativo, que se traduce en una mayor presencia de la performatividad, la poesía visual y el cuestionamiento del yo lírico. En tercer lugar, se advierte también un afán por la atención a lo marginal y lo subversivo, que de algún modo se vincula con la constante tensión entre tradición y modernidad que se aprecia en las obras, así como con el gusto por la relectura y reinterpretación de la historia y de los clásicos. Tras esta exposición, ambos críticos concluyen que, para auscultar una materia poética tan compleja y ecléctica, es necesario dejar a un lado perspectivas formalistas y contextuales en pos de investigaciones centradas en estudiar la plasticidad y porosidad de la poesía del nuevo milenio.

Esta apertura y adaptación metodológica a la que apuntan Erika Martínez y Gustavo Guerrero es la que encontramos en los ensayos sucesivos del volumen. Así, el resto de trabajos que componen el apartado «I. Recorridos» profundizan en el análisis de la configuración de todas esas características generales en propuestas literarias concretas. Sin embargo, lo hacen desde una perspectiva panorámica, cuyo principal objetivo es enfatizar los vínculos comunes existentes entre diferentes autores y colectivos. De este modo, Magda Sepúlveda, en «¿Cómo llegamos a la promoción poscoma del siglo XXI? De cómo las minorías se van tomando la palabra», y María José Bruña Bragado, en «Algunas poéticas disidentes en el Uruguay de finales del siglo XXI: Clemente Padín, Luis Bravo y Maca», examinan de qué manera las poesías chilena y uruguaya, respectivamente, han hecho frente a las limitaciones impuestas por los complejos contextos sociopolíticos en los que se desarrollan. En los ensayos de Luciana di Leone, «Mujeres que escriben, mujeres que hablan, mujeres que se escuchan: un horizonte colectivo para la poesía brasileña contemporánea», y Victoria

Guerrero, «Poetas peruanas últimas: ¿qué dicen, qué piensan?», se apuesta por un estudio de la obra poética escrita por mujeres: la primera de ellas trata de evidenciar, a través del análisis de colectivos como *Abrasabarca*, *Mulheres que Escrevem* y *Slam das Minas*, la relevancia que este tipo de agrupaciones tiene en la construcción de redes políticas y culturales, así como en la visibilización y circulación de los discursos femeninos. Por su parte, el texto de Guerrero, a pesar de exponer las propuestas poéticas individuales de tres autoras, Valeria Román, Myra Jara y Rosa Granda, se centra en subrayar los lazos y puntos de conexión entre ellas, con el fin de mostrar cómo estos posibilitan la reflexión en torno a la condición identitaria de la mujer en el Perú del siglo XXI. Este tipo de nexos se potencian además gracias a acontecimientos públicos como conferencias, *jammings*, coloquios, festivales, etc., cuestión que también trabaja Almudena Vidorreta en su ensayo «Panorama neoyorquino de la poesía reciente en lengua española, con algunas notas sobre su traducción».

En el segundo de los apartados, «II. Aproximaciones», asistimos ahora sí al estudio de poéticas individuales. Con ello se trata de hacer manifiesto cómo esos rasgos generales se perfilan y concretan en la obra de autores específicos. De esta manera, por ejemplo, en los estudios de Ben Bollig, «Maternidad y nueva lírica: *Madre soltera* de Marina Yuszczuk», y Jenny Haase, «Poética de la criatura: *Animales pequeños* de Lucia A. Mellado», sobre la obra de Yuszczuk y Mellado, se observa el modo en el que el yo lírico se fragmenta en los textos con la intención de explorar la complejidad que supone la experiencia humana y, más aún, la experiencia humana femenina en un contexto hostil y opresor. Estas temáticas a propósito del papel de la mujer en la sociedad actual son también abordadas en trabajos como el de Sergio Raimondi, «Las comandantas, o sobre la poesía de Fernanda Laguna», en el que el crítico ahonda en los nuevos modos de combate y revolución que Laguna propone en su obra, y que se expresan mediante una retórica rupturista y fragmentada, en la que la presencia de la duda, lo inexacto e, incluso, lo erróneo son fundamentales para la deconstrucción de la subjetividad. En una línea similar discurre el ensayo de Berta García Faet, «La poesía de Emma Villazón. Figuras alternativas de hijas y niños: sin padres, sin patrias, sin patrón», que analiza, a propósito de la literatura de Villazón, cómo la dilución de los sujetos va ligada a una reflexión sobre la manera en la que la violencia patriarcal afecta también genealógica y socioeconómicamente a la mujer. Asimismo, el estudio de Gracia Morales Ortiz, «Elementos dramáticos en *Antígona González* de Sara Uribe: estrategias para nombrar el horror», penetra en esa voluntad rupturista y subversiva de la poesía actual, que se refleja en la superposición y disrupción de los géneros literarios tradicionales. Ese afán renovador, sin embargo, no impide que en las obras encontremos también un interés por la recuperación y reinterpretación de la tradición literaria, hecho en el que se centran los estudios de Julio Prieto, «Haciendo solitarios con Adorno: en torno a *Cantos de concentración* de Pablo de Cuba», o Marta López Vilar, «Construir la escritura y el sujeto desde los restos del pasado: el paradigma de la poesía de Susanna Rafart». Por

todo ello, este segundo apartado nos muestra cómo todas esas propuestas poéticas individuales, a pesar de su heterogeneidad y pluralidad, forman parte de un mismo sentir literario común.

En el tercero de los bloques, «III. Resonancias», encontramos tres ensayos, dos de los cuales profundizan en dos autores puente fundamentales, en cuya obra se aprecia el avance de la poética del siglo xx a la del siglo xxi: por un lado, el trabajo de Álvaro Salvador Jofre, «El equilibrista en el vacío: sobre Eduardo Chirinos», evidencia cómo en la obra de Chirinos se observa una evolución de una estética más culturalista hacia un mayor experimentalismo, que se manifiesta, por ejemplo, en el entramado lúdico de voces poéticas o en el mayor interés por el coloquialismo. Por otro lado, el análisis de Vicente Cervera Salinas, «El siglo xxi de Piedad Bonnett», aborda la etapa de madurez de la obra de Bonnett, centrándose en examinar cómo en ella se erige lo que el crítico cataloga como una «poética del desaliento», en la cual las resonancias de poetas como Rilke, Vallejo o Varela tendrán una importancia capital. Ambos textos, por tanto, apuntan a cómo el cambio epistemológico que trajo consigo el nuevo milenio se reflejó incluso en la producción de autores ya entrados en su madurez literaria. De manera análoga, la llegada del siglo xxi dejó su impronta también en el modo en que desde los círculos culturales e institucionales se recibió y se reinterpretó la tradición literaria anterior. En ese sentido, es iluminador el último de los ensayos, «Juego y secreto: Rosalía de Castro como figura gótica», en el que María do Cebreiro Rábade Villar estudia la forma en que, ya desde el siglo xix, se llevó a cabo una mitificación de la figura de Rosalía de Castro, la cual actualmente ha desembocado en propuestas neoliberales que no hacen sino poner la figura de la poeta al servicio de las querencias mercantiles, devaluando, pero, al mismo tiempo, resignificando su iconicidad.

Por último, en el apartado «IV. Epílogo», Héctor Hernández Montecinos nos permite acompañarlo durante su trayecto hacia La Paz, a través de una crónica conformada por doce líricos y sugerentes fragmentos en los que comparte reflexiones acerca de la poesía, el papel del escritor, la identidad nacional o la orientación sexual. Esa suerte de mosaico impresionista, construido mediante evocaciones y retazos poéticos, configura, sin duda, el broche perfecto con el que cerrar el volumen.

Materia frágil. Poéticas para el siglo xxi en América Latina y España, por tanto, constituye un muestrario, una maraña de ejemplos metodológicos que nos permiten descubrir nuevos modos a través de los cuales explorar la producción poética actual en América Latina y España. Por todo ello, el libro evidencia cómo el estudio de estas nuevas poéticas ha de confeccionarse, paradójicamente, a partir de la búsqueda de la conexión en el fragmento, de la coherencia en lo diverso; en definitiva, de la solidez en la fragilidad.

Selena MILLARES (ed.). *La vanguardia y su huella*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020

Autora

SONIA RICO ALONSO

Universidade da Coruña, España

soniaricoalonso@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6200-0901>

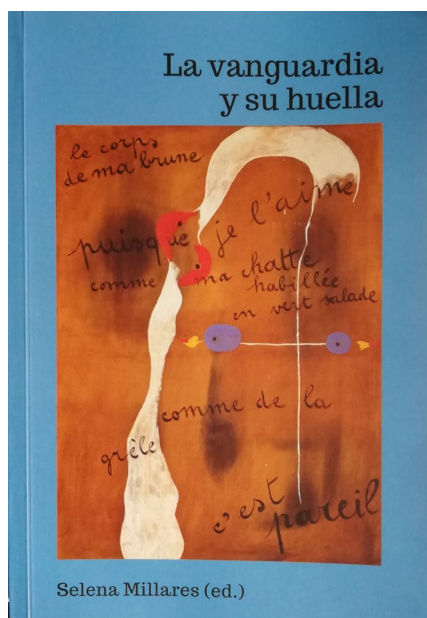
Citación

RICO ALONSO, Sonia. «Selena Millares (ed.). *La vanguardia y su huella*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2020». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 167-172. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.12>

Resumen

Reseña de Sonia Rico Alonso sobre *La Vanguardia y su huella*. (Iberoamericana, 2020) de Selena Millares (ed.). 432 pp. ISBN: 978-84-9192-135-6. [Review of Sonia Rico Alonso sobre *La Vanguardia y su huella*. (Iberoamericana, 2020) de Selena Millares (ed.). 432 pp. ISBN: 978-84-9192-135-6.]

Palabras clave: Vanguardia; Iberoamericana; Sonia Rico; Selena Millares.



A la hora de hablar de las vanguardias literarias hispánicas varias figuras aparecen de forma recurrente en el discurso crítico como auténticos referentes. Una de ellas es Selena Millares. Amplísima es su trayectoria en el análisis de los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica, que ha desarrollado en los últimos años en tres proyectos de investigación sucesivos y complementarios: «FFI2011-26187. Prosa hispánica de vanguardia» (2012-2013), «FFI2013-41720-P. Diálogo de las artes en

la vanguardia histórica» (2014-2016) y «FFI2017-84941-P. Literaturas hispánicas en vanguardia, siglo XXI» (2018-2021). Los resultados de estas investigaciones se han recogido en tres volúmenes colectivos respectivos: *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica* (2014), dedicado a «las prosas olvidadas de los años veinte y treinta del pasado siglo» (11); *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas* (2017), sobre la ruptura que la vanguardia supuso no solo de «los géneros, sino también entre las distintas disciplinas artísticas tradicionales» (11); y, por último, *La vanguardia y su huella* (2020), cuyo foco es «la proyección de aquel intenso dinamismo en las primeras décadas del siglo xx en las escrituras de posvanguardia y del siglo XXI» (11). Dedicaremos las siguientes líneas a profundizar en este último volumen, estadio último de un macroproyecto que ha contribuido a esclarecer algunas caras no tan conocidas del prisma que constituyeron los ismos en el mundo hispánico, derruyendo la frontera irreal entre España e Hispanoamérica y tratando sus manifestaciones literarias como reflejo de un lenguaje artístico común en los siglos xx y XXI.

Como señala Millares, «el proceso de las ideas estéticas desde la vanguardia ha sido tumultuoso» (11). Su ambición experimental, así como su actitud rebelde fueron fagocitadas por la institución-arte y el mercado, provocando, así, su fracaso y defunción. Pese a ello, es en la segunda mitad del siglo xx, con la vanguardia histórica ya consumada, en un contexto histórico convulso y con una revolución tecnológica imparable, cuando nace la neovanguardia, posvanguardia o una corriente experimentalista que, desde los años 60, tiende, con matices, puentes con los pasados ismos de comienzos de siglo. Más tarde, con la llegada del siglo XXI, que trae consigo la llamada muerte de la posmodernidad, en un contexto generalizado de crisis (económica, social y existencial), han surgido manifestaciones artísticas que merecen la atención de la crítica y que también entablan diálogo con la vanguardia histórica.

En definitiva, *La vanguardia y su huella* se dedica a «rastrear cuánto queda de aquella insurgencia fecunda en un tiempo de desorientación» (12) y lo hace en cinco bloques temáticos: «Formulaciones poéticas», sobre manifestaciones que proyectan la vanguardia en las décadas posteriores; «Textos fronterizos», estudios de obras concretas que dialogan con la vanguardia; «Estrategias teatrales», bloque dedicado al teatro, «el más desatendido en relación con las estrategias de los ismos artísticos» (16); «Diálogo de las artes», acerca de las relaciones entre la plástica y la literatura; y, por último, «Apuntes sobre narrativa», dedicado a los vínculos entre el género narrativo y la vanguardia.

«Formulaciones poéticas» se abre con el trabajo de Anthony Stanton «La neovanguardia surrealista en la poesía y la prosa de la década de 1950: Paz, Cortázar, Fuentes». El neosurrealismo, pese a su difícil delimitación, comparte un interés estético por los mitos prehispánicos. Este surrealismo etnográfico es rastreado en *¿Águila o sol?* (1951) de Octavio Paz, *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar y *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes. Las tres obras comparten la presencia

del elemento mesoamericano desde una perspectiva mágica y/o insólita, así como el hecho de operar de forma libre en el surrealismo.

A continuación, Domingo Ródenas de Moya nos habla «Sobre la neovanguardia en España (notas vagas)». Partiendo de la presuposición de que existió una neovanguardia en España en los años 60 y 70 y de que el franquismo provocó el aplazamiento de la vanguardia en nuestro país –idea que exige revisión–, concluye que la neovanguardia española «respondió al mismo tiempo al llamamiento de la neovanguardia internacional y a la tarea de restañar el vacío histórico con una modernidad literaria que representaban los escritores exiliados y los deslumbrantes poetas y narradores hispanoamericanos» (63).

En el siguiente trabajo, «De ‘la otra vanguardia’ al transbarroco peruano», José Antonio Mazzotti trata dos tendencias de la poesía peruana reciente: la de tradición conversacional, que bebe del *Imagism* anglosajón y en la que influyó notablemente el contexto socio-político convulso y violento de la década de 1980; y lo que se conoce como transbarroco peruano, «la verdadera vanguardia» (80) para Mazzotti, que no ve como un movimiento generacional, sino como una tendencia con varias décadas de recorrido y que ha ocupado distintas posiciones en el campo literario.

Cierra este primer bloque la propia Selena Millares, con su trabajo sobre «*Amberes* de Roberto Bolaño, artefacto de vanguardia (con una apostilla sobre Carlos Oquendo de Amat)». Esta compleja obra de Bolaño se interpreta como «testamento literario» (83), síntesis de su poética, declaración definitiva de «su condición de latinoamericano errante» (83) y «homenaje a la insurrección vanguardista» (14). *Amberes* funciona como artefacto de vanguardia (novela, anti-novela, *collage*) en el que se reivindica la memoria personal y la suprema libertad artística.

El segundo apartado, «Textos fronterizos», se inicia con un estudio de Jorge Fornet sobre el «género» del manifiesto: «Batallas de papel: la insoportable tentación de los manifiestos». Caracterizado por la heterogeneidad formal, el manifiesto es «toda declaración explícita de principios artísticos o literarios [...] con el propósito de tomar parte en la cosa pública e incidir en ella» (110), pudiendo considerarse «el verdadero ‘género’ de la vanguardia y su vehículo de expresión» (111). No es exclusivo, no obstante, de la vanguardia histórica como demuestran las insurrectas propuestas de Roberto Bolaño, Pedro Lemebel, Martín Caparrós, Jaime Collyer o los grupos Crack y McOndo.

Por su parte, Rosa García Gutiérrez, en «Epílogos y epitafios de la vanguardia: nostalgias, parodias, abjuraciones, inmolaciones (*Los detectives salvajes*)», se ocupa de nuevo de Bolaño. En *Los detectives salvajes* presenciamos el fracaso de los movimientos de vanguardia –su conversión en *establishment* artístico y su mercantilización–, argumento de su novela. Ello constituye, paradójicamente, el triunfo de la misma («la inmolación acaba siendo para el espíritu de la vanguardia la única posibilidad de sobrevivencia», 144).

La posición central de esta sección la ocupa Francisca Noguerol, al ocuparse de la «Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI». Parte de una noción amplia de la idea de vanguardia para establecer vínculos entre las vanguardias históricas, las neovanguardias de los 60 y 70 y las e-vanguardias actuales. Los tres momentos comparten un contexto de profundas convulsiones y un importante desarrollo tecnológico. Esto se plasma en la narrativa actual en tres tendencias que buscan «ensanchar la percepción de lo real» (162): el «barroco frío», las obras de «temas lentos» y la escritura conceptual.

Es de esa tendencia conceptual de la que se ocupa Esperanza López Parada en «El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad». El análisis se abre y se cierra con el «Poema enterrado» (1959) de Ferreira Gullar como emblema del concepto de «lo ilegible» en la poesía del siglo XX, que López Parada estudia en profundidad, analizando las contradicciones y conflictos del signo lingüístico en este tipo de obras de las que la autora hace un amplio acopio que acompaña de fotografías —hecho que favorece el seguimiento del trabajo dada la abstracción del tema—.

Por último, Ana María Díaz Pérez cierra las «Escrituras fronterizas» con «Crítica como creación: la nostalgia dadá de Octavio Paz y Mario Vargas Llosa», en donde analiza el interés que Paz y Vargas Llosa mostraron por el dadaísmo, que recogieron en sendos ensayos: *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1976), de Paz, sobre los *ready-made Le Grand Verre* (1915-1923) y *Étant donnés* (1946-1966); y *George Grosz, un hombre triste y feroz* (1992), de Vargas Llosa. Ambos dadaístas son ejemplos de límite, individualismo y libertad, tres elementos que motivaron su recuperación por parte de los dos escritores.

El tercer bloque, dedicado al teatro, lo componen dos trabajos. El primero de ellos, «Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro (de la escena liminal de Oliverio Girondo a la dramaturgia postsurrealista de Aldo Pellegrini)», de Jorge Dubatti, contiene una ilustrativa teorización en torno al concepto de vanguardia y los rasgos que la definen en el género dramático —entendido de manera amplia e incluyendo la *performance* o el teatro liminal—, que luego identificará en manifestaciones posteriores como las de Oliverio Girondo, Norah Lange o Aldo Pellegrini, bisagra entre la vanguardia y la postvanguardia.

El segundo trabajo, sobre los «Itinerarios teatrales en el siglo XXI. El teatro español del nuevo siglo», lo firma Raquel Arias Caeraga. En él analiza las últimas tendencias del teatro español, destacando la importancia de las salas independientes y del teatro alternativo, y concluyendo que, frente a un teatro complaciente con el público, hay propuestas más arriesgadas «que muestra[n] una realidad no problematizada, o donde los problemas se resuelven sin apelar al conflicto que podría explicar por qué el mundo es como es» (277). Cabe destacar el especial hincapié que hace en destacar el trabajo de las dramaturgas y su poca presencia en el circuito teatral.

«Diálogo de las artes», cuarta sección de *La vanguardia y su huella*, se abre con «Los *Ensamblajes poéticos* de Julia Otxoa», que son objeto de estudio de Carmen

Valcárcel, seguidores de la estela de la poesía experimental de los años 60 en su línea «visual –y objetual–» (287). En la obra de Otxoa se advierte una indagación poético-visual sobre lo cotidiano que entronca con la obra de precursores vanguardistas como Man Ray, Marcel Duchamp o Joan Brossa; a la vez que funda un nuevo lenguaje que funciona «como escudo ante la adversidad y arma contra los dogmatismos» (290).

Por su parte, José Antonio Llera se dedica a rastrear la presencia de «Joan Miró en los versos de Juan Eduardo Cirlot» mediante el estudio de los poemas de Cirlot «Miró» (1949) y «Homenaje a Joan Miró» (1957). Ambos son muestra de dos momentos diferentes en el diálogo con el pintor barcelonés, con la admiración como punto en común. De este diálogo se extraen elementos centrales de la poética de Cirlot (y de la de Miró), en cuanto a su postura frente a la escritura automática y la *coincidentia oppositorum*.

Al quinto y último apartado de este volumen, sobre narrativa y vanguardia, le da comienzo Patricio Lizama con su estudio «Cortázar y la nueva física», en el que da cuenta de la relación entre la física moderna y los movimientos de vanguardia y posvanguardia (desde Huidobro hasta Volpi, pasando por Bioy Casares, Borges o Cortázar). Lizama se detiene en Cortázar y el surrealismo: para el argentino, la realidad es algo permeable y, a través de sus poros, penetra lo fantástico. Con ello, la lógica de la realidad queda desarticulada, tal y como se advierte en algunos de sus relatos y en *Rayuela*.

A continuación, Laura Ventura se detiene en los «‘Nuevos cronistas de Indias’: narradores posmodernos tras la estela de Arlt y Quiroga». Realiza un recorrido por la historia del género cronístico señalando sus momentos clave en la contemporaneidad: la renovación modernista, la generación de Walsh, García Márquez, Tomás Eloy Martínez, etc., pioneros de la crónica moderna; y los herederos, que constituyen la generación moderna de cronistas (Martín Caparrós, Leila Guerrero, Juan Villoro o Alberto Salceda Ramos), cuya obra dialoga también con los singulares «cronistas» Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

Por su parte, María José Bruña Bragado recupera la obra de dos narradoras poco reconocidas por la crítica en «Tras las huellas de Elena Fortún y Luisa Carnés». De la primera destaca sus obras *Celia en la revolución*, visión descarnada de la Guerra Civil, y *Oculto sendero*, «tortuoso proceso de conocimiento, concienciación y [...] aceptación parcial» (368) de su sexualidad e identidad. De Carnés recupera, sobre todo, *Tea Rooms. (Mujeres obreras)* (1934), novela social en que trata temas que atañen exclusivamente a las mujeres (el divorcio, el aborto, los derechos sociales, la prostitución, etc.).

Laura Hatry, en «Minificciones y prosemas: de la vanguardia al siglo XXI», realiza un recorrido contemporáneo por las formas de la narrativa breve hispánica, señalando la vanguardia como el momento en que esta adquirió «conciencia de género» (381). Las manifestaciones de las últimas décadas guardan similitudes claras con las

formas vanguardistas con elementos comunes como el fragmentarismo, la hibridez genérica o la reflexión metaliteraria.

Cierra la sección y el volumen, el trabajo de Teodosio Fernández «El género policial y la vanguardia: Jorge Luis Borges». Fernández presenta un completo y documentado panorama de la crítica y la práctica de Borges del género policial, que cultivó más que como opción estética firme como vía de escape y renovación frente a la narrativa realista argentina. El género policial le sirve para, como señala Bioy Casares, «destacar la importancia de la construcción» (420), constituyendo «un ideal de invención, de rigor, de elegancia [...] para los argumentos» (420).

Llegados a este punto, creemos evidente que *La vanguardia y su huella* presenta un panorama completo, transversal e interdisciplinar de la herencia vanguardista en la segunda mitad del siglo xx y las dos primeras décadas del siglo xxi. Sin duda, la vanguardia fue, como señala Bürger, «un momento histórico único e irrepetible en la cultura y el arte» (232), lo que no equivale a que, con su término y fracaso, su eco no siga resonando hasta hoy. Todo lo contrario: como hace patente este volumen, los ismos todavía laten en las propuestas no solo posteriores a ellos, sino en las más actuales, en un contexto que, pese a estar a casi un siglo, no dista tanto del de entonces. Las contribuciones de *La vanguardia y su huella* confirman el triunfo de esta, pese a su declarado fracaso, pues, como le ocurre a Bolaño-Belano en *Los detectives salvajes*, él (y la vanguardia) «se traicionará, fracasará y será derrotado, pero siempre podrá volver a partir, volver a leer su historia» (145).

Sonia Rico Alonso
Universidade da Coruña

Concepción REVERTE BERNAL. *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea.* Pamplona: EUNSA, 2020

Autora

BOJANA KOVAČEVIĆ PETROVIĆ

Universidad de Novi Sad, Serbia

bojanakp@ff.uns.ac.rs

 <https://orcid.org/0000-0002-9311-8643>

Citación

KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, Bojana. «Concepción Reverte Bernal. *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea.* Pamplona: EUNSA, 2020». *América sin Nombre*, 26 (2022): pp. 173-176. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2022.26.13>

Resumen

Reseña de Bojana Kovačević Petrović sobre *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea* (EUNSA, 2020) de Concepción Reverte. 290 pp. ISBN: 978-84-313-3505-2. [Review of Bojana Kovačević Petrović sobre *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea* (EUNSA, 2020) de Concepción Reverte. 290 pp. ISBN: 978-84-313-3505-2]

Palabras clave: Narrativa peruana; época colonial; Concepción Reverte

Partiendo del hecho que la literatura histórica peruana es insuficientemente (re) conocida fuera del Perú, la autora española ha acumulado e investigado un corpus complejo con motivo de mostrar que los relatos y las novelas históricas escritas por los autores actuales siguen despertando un gran interés hoy en día en ese país



latinoamericano. En su libro innovador y significativo para los científicos académicos, Concepción Reverte Bernal demuestra que en la última década se van publicando obras que tratan los acontecimientos tanto del siglo xvi –cuando se genera la identidad peruana, evidentemente tras el choque de dos mundos opuestos–, como de otros siglos coloniales, sobre todo ante la celebración del Bicentenario de la Independencia (2021). Según su afirmación argumentada, los libros históricos basan sus tramas en las fuentes auténticas y revisan aspectos identitarios de las crónicas de indias, en especial las del Inca Garcilaso de la Vega, apoyándose en el excelente trabajo de Ricardo Palma en las *Tradiciones peruanas*, recuperando y focalizando por ejemplo en el mito de Inkarrí y la resurrección de los Incas, entre otros. La narración de la mayoría de las novelas y los relatos escritos en el siglo xx y xxi ocurren en Lima o Cusco/Cuzco –los dos centros del Virreinato del Perú– y los autores crean los personajes de fondo histórico con un toque ficticio, frecuentemente utilizando incluso un vocabulario arcaico.

En su libro dedicado a los grandes escritores e intelectuales peruanos que ya no están, pero siguen perdurando en sus obras, Concepción Reverte Bernal analiza tanto los temas de los libros escritos en las últimas décadas con referencias al pasado peruano, como las estrategias narrativas de decenas de autores que marcaron la reciente literatura peruana. Su investigación está dividida en siete capítulos cronológicos, desde el Descubrimiento hasta la Independencia: «Visiones del siglo xvi», «Luis Enrique Tord y el Renacimiento en el Perú», «Sobre el Inca Garcilaso de la Vega», «El siglo xvii», «Recreaciones del siglo xviii», «Nuevos relatos sobre la Perricholi» y «El final de una época», acompañados con el Prólogo de Ricardo González Vigil, obras citadas después de cada capítulo, conclusiones, la bibliografía general y fragmentos que ilustran las obras mencionadas.

Según las palabras de la autora, el año crucial en la reciente historia del Perú es 1980, después del golpe militar del General Velasco Alvarado, cuando inicia la década de la restauración democrática, aparece el movimiento guerrillero Sendero Luminoso y asimismo se publica la colección de cuentos *Oro de Pachacamac* (1980), de Luis Enrique Tord, dando inicio a un florecimiento de la nueva narrativa histórica, que durante décadas no había sido revisada desde la crítica como una tendencia colectiva.

En el primer capítulo, entre varios autores, la autora destaca a Augusto Tamayo Vargas (1914-1992) y su novela romántica *Amarilis, amante de dos dueños* (1988), varias obras del laureado Luis Enrique Tord (1942-2017) –*Sol de los soles* (1998), *Espejo de constelaciones* (1991), *Fuego secreto* (2015)–, y el finalista del premio Rómulo Gallegos José Antonio Bravo (1937-2016) con *La Quimera y el Éxtasis* (1998). Entre los narradores andinos, la autora destaca a Enrique Rosas Paravicino con su libro de cuentos *Ciudad apocalíptica* (1998) y su novela *Muchas lunas en Machu Picchu* (2006) que trata la etapa final del Imperio incaico, es decir su destrucción en la Edad Oscura, tras la llegada de los «españarris» (55). Otro autor cuzqueño

por excelencia es Luis Nieto Desgregori, que también establece un diálogo entre el pasado y el presente peruano, sobre todo en su novela *Asesinato en la Gran ciudad de Cuzco* (2007), donde trata los conflictos raciales y sociales, las relaciones entre los señores criollos o mestizos y los españoles peninsulares, basando su obra en las *Noticias cronológicas de la Gran ciudad de Cuzco* del siglo XVIII.

Una de las pocas mujeres escritoras de novela histórica, según la investigación de Concepción Reverte Bernal, es la psiquiatra peruana Pilar Dughi (1956-2006), una de las impulsoras del avance de la voz literaria femenina en el Perú, que ofreció en varios de sus cuentos una mirada diferente al pasado peruano (los pensamientos de una mujer acusada ante la Inquisición, los aspectos psicológicos de Cristóbal Colón, la rivalidad de Cervantes y Lope...). Finalmente, Reverte Bernal cierra el primer capítulo de su libro con las obras de Mario Suárez Simich (1963) escritas al estilo de las crónicas de Indias, y Álvaro Vargas Llosa (1966), el hijo del Nobel peruano, cuya novela histórica *La mestiza de Pizarro. Una princesa entre dos mundos* (2003) relata las vidas de la hija de Francisco Pizarro y la princesa inca Inés Huaylas.

Al profundizar la obra de Luis Enrique Tord en el Capítulo 2, subrayando su importancia como una figura extraordinaria desde un punto de vista político y cultural, la autora dedica el próximo capítulo a una de las figuras más relevantes de la literatura peruana, el Inca Garcilaso de la Vega, cuyos *Comentarios reales* influyeron tanto a los letrados de su época como a los autores contemporáneos. Impactado por Garcilaso, Antonio Cisneros Campoy recibió el Premio Nacional de Poesía por su libro poético titulado precisamente *Comentarios reales* (1964) y Francisco Carrillo Espejo publicó *Diario del Inca Garcilaso (1562-1616)* en 1996, «un diario poético escrito bajo el punto de vista del Inca» (p. 98). Mostrando interés tanto en la literatura como en la vida del Inca, varios autores recientes destacaron su valor humanístico e histórico, sobre todo Rafael Dumett en *El espía del Inca* (2018). Cabe mencionar que en varias ocasiones la autora hace referencia a las obras de Mario Vargas Llosa (ensayo «El Inca Garcilaso y la lengua de todos», 2004, entre otros).

Investigando la narrativa histórica peruana basada en el siglo XVII, la autora en el Capítulo 4 destaca a Fernando Iwasaki y su colección de relatos *Inquisiciones peruanas* (1996), *Yo me perdono* (1998) de Fietta Jarque basado en *Anales de Cuzco* de Ricardo Palma, *Malambo* de Lucía Charún Illescas que trata el concepto de negritud y heterogeneidad y la serie de cuentos situados en la época colonial con el enfoque en el sufrimiento de los esclavos de Cronwell Jara Jiménez (128).

Subrayando que en los siglos XVI y XVII el sincretismo religioso suponía un peligro para la evangelización y que en muchos relatos históricos peruanos contemporáneos el tema de fondo es la discusión entre ortodoxia y heterodoxia (172), la autora en el Capítulo 5 resalta *El llanto en las tinieblas* (2003) de Sandro Bossio Suárez como otra obra apoyada en los textos de Ricardo Palma y Enrique Larreta, que profundiza en el tema de los gitanos como grupo étnico marginal que teme a la Inquisición y se oculta en los túneles subterráneos bajo las fortificaciones del Callao.

Entre los nuevos relatos y las novelas sobre la actriz y empresaria peruana, amante del Virrey Amat, Micaela Villegas Hurtado de Mendoza, conocida como la Perricholi (1748-1819), que inspiró a varios autores peruanos contemporáneos, Reverte Bernal destaca a Jeamel María Flores. La escritora latinoamericana dedicó a la Perricholi su premiada novela-collage *La rosa del Virreinato* (2007) con una perspectiva feminista, un lirismo entretejido y un profundo conocimiento del Perú colonial y su proceso emancipador. Finalmente, cabe resaltar que uno de los autores afroperuanos más significantes en la historia de la literatura nacional, Gregorio Martínez, a lo largo de toda su obra hizo hincapié en la escritura de la negritud y trató el mestizaje complejo de su país.

En el último capítulo del libro, Concepción Reverte Bernal resalta la novela *Los Túpac Amaru 1572-1827* (2018) de Omar Aramayo, un testimonio sobre el sufrimiento de los indígenas tras la llegada de los conquistadores, interpretado desde el punto de vista indígena. La autora también ha destacado el crecimiento del interés por las luchas por la Independencia y el Bicentenario, que han marcado el final de una época.

Escrito con un estilo fluido y claro, el libro *La época colonial en la narrativa peruana contemporánea* abarca la influencia de los tres siglos coloniales en los autores peruanos contemporáneos y actuales. La investigación, que obviamente exigía años de trabajo, demuestra la complejidad de la historia y la literatura del país latinoamericano, su sincretismo ideológico y religioso, las vinculaciones entre los mitos prehispánicos y el movimiento guerrillero (e incluso el narcotráfico), y una nueva narrativa inspirada en numerosas ocasiones en las obras emblemáticas de la tradición de la literatura peruana, con múltiples intertextualidades históricas y culturales que funcionan como un semillero de inspiración actual y universal.

Bojana Kovačević Petrović
Universidad de Novi Sad

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

NERUDA
con la perspectiva de 25 años

Coordinado por
Giuseppe Bellini
Teodosio Fernández
Hernán Loyola
Selena Pillares
José Carlos Rovira
Enrique Robertson
Luis Sainz de Medrano
Alain Sicard
Paco Tovar

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 6 • Diciembre de 2009 • 1,00€ Pape.

REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA

Coordinado por
Carmen Alemany Bay
Mario Benedetti
Teodosio Fernández
Roberto Fernández Retamar
Ambrosio Fornet
Aurelio González
Remedios Mataix
José Carlos Rovira
Ricardo Velalet

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 7 • Diciembre de 2009 • 1,00€ Pape.

Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY

Carmen Alemany Bay
Luis Bague Quiler
María Bernabéu Martínez
Manuel Fuentes Vázquez
Rosa María Grillo
Jaques Juan Perceles
Ramón F. Llorens García
Paula Madrid Mostaza
Pedro Mendiola Oñate
Xiao Meng
Angel L. Prieto de Paula
Eva M. Valero Juan
Francisco Vilina Garrido

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 8 • Junio de 2010 • 1,1€

REVISIONES DE LA LITERATURA PARAGUAYA

Coordinado por
MAR LANGA PIZARRO y JOSÉ VICENTE PEIRO BARCO

José Carlos Rovira
José Antonio Alonso
María Gabriela Dionisi
Francisco Dorazote
Rafael Duarte
Renée Ferrer
Rosaldy Hincapié
Sara Karlin
Mar Luján Pizarro
Wlad Lezama
Rosa Marchevska
Teresa Méndez Fuchs
José Vicente Peiro
Eda de los Rios
Sonia Stockbauer
Paola Tovar
Rubén Barreiro Sagüer

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 9 • Diciembre de 2010 • 1,1€

RECUPERACIONES DEL MUNDO PRECOLOMBINO Y COLONIAL

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY y EVA M. VALERO JUAN

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 10 • Diciembre de 2010 • 1,1€

CIEN AÑOS DE PABLO NERUDA

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 11 • Diciembre de 2011 • 1,4€

FIESTA RELIGIOSA Y TEATRALIDAD POPULAR EN MÉXICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL Y MÓNICA RUIZ

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 12 • Diciembre de 2011 • 1,4€

EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL VARÓN

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 13 • Diciembre de 2011 • 1,4€

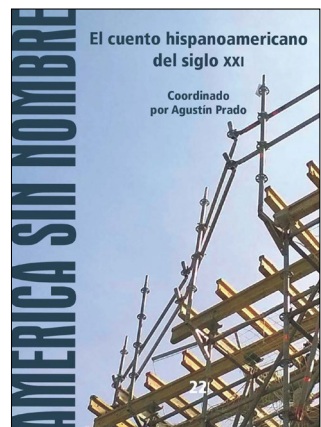
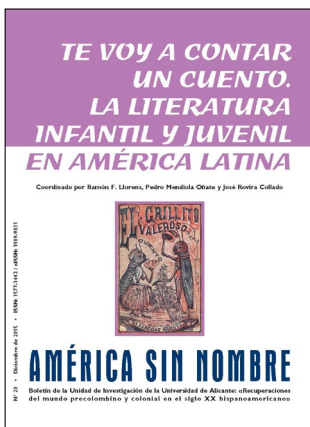
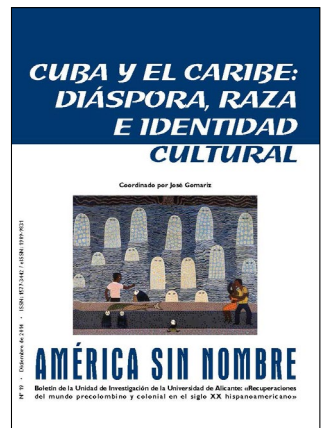
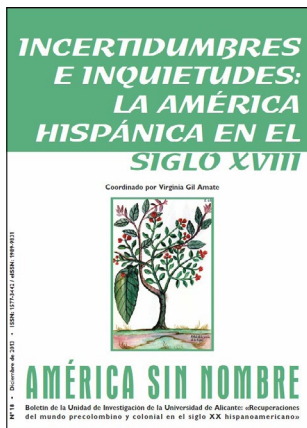
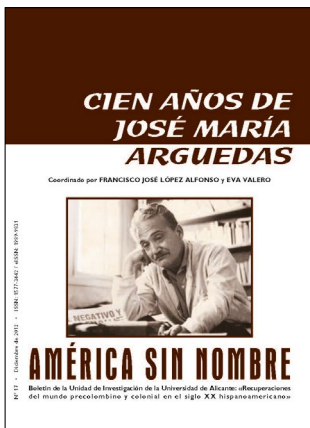
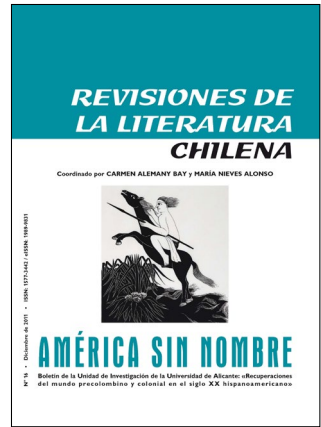
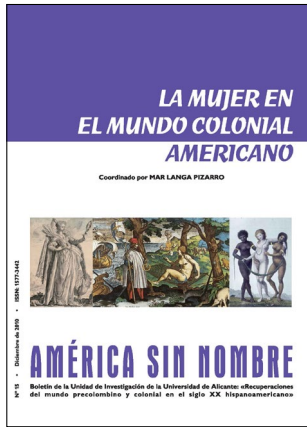
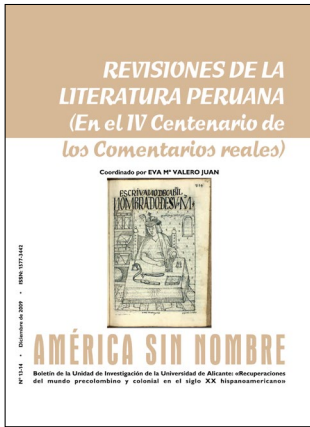
ELENA PONIATOWSKA: MÉXICO ESCRITO Y VIVIDO

Coordinado por ROCÍO OVIEDO con la colaboración de Sara Foot de Herrera

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 14 • Diciembre de 2011 • 1,4€

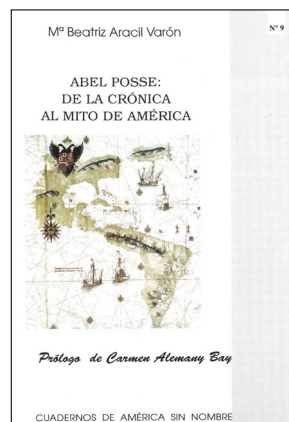
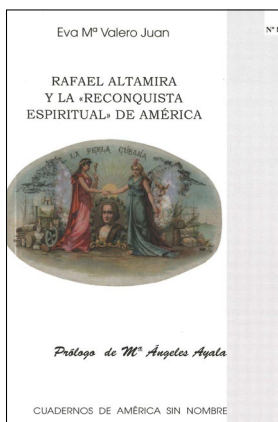
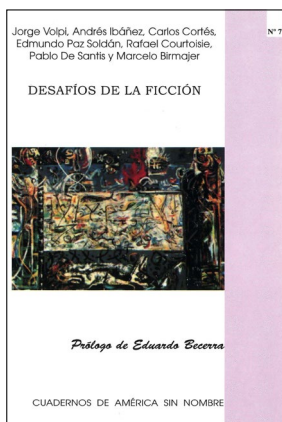
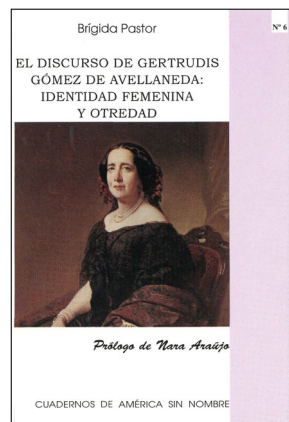
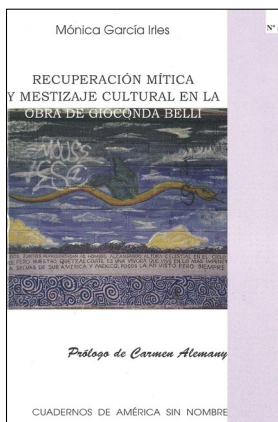
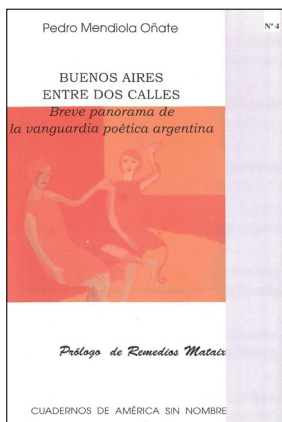
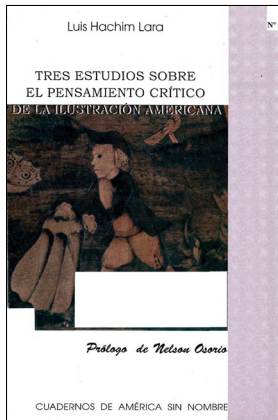
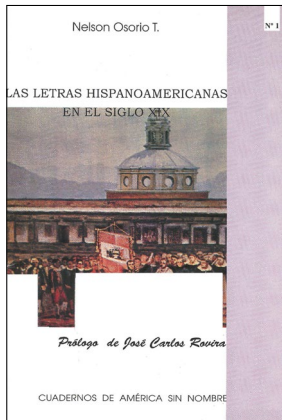
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE



REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE




CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ana Pizarro N° 10

EL SUR Y LOS TRÓPICOS
Ensayos de cultura latinoamericana




Prólogo de José Carlos Rourea

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Hebe Carmen Pelosi N° 11

RAFAEL ALTAMIRA Y LA ARGENTINA

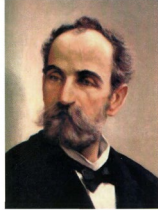


Prólogo de Miguel Ángel de Marco

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María Caballero Wangüemert N° 12

MEMORIA, ESCRITURA, IDENTIDAD NACIONAL: EUGENIO MARÍA DE HOSTOS




Prólogo de José Carlos Rourea

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Carmen Alemany Bay N° 13

RESIDENCIA EN LA POESÍA: POETAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX




Prólogo de José Carlos Rourea

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María de los Angeles Ayala N° 14

CARTAS INÉDITAS DE RAFAEL ALTAMIRA A DOMINGO AMUNÁTEGUI SOLAR

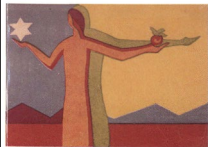


Prólogo de Eva M. Valera Juan

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Pablo Rocca y Génesis Andrade (editores) N° 15


UN DIÁLOGO AMERICANO: MODERNISMO BRASILEÑO Y VANGUARDIA URUGUAYA (1924-1932)



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

José Manuel Camacho Delgado N° 16

MAGIA Y DESENCANTO EN LA NARRATIVA COLOMBIANA




Prólogo de Trinidad Barrera

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N° 17

«HABLO, SEÑORES, DE LA LIBERTAD PARA TODOS» (López Albújar y el indigenismo en el Perú)

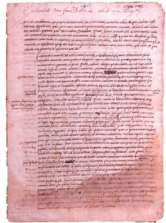


Prólogo de José Carlos Rourea

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Elena Pellús Pérez N° 18

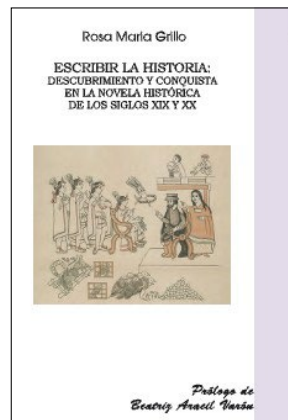
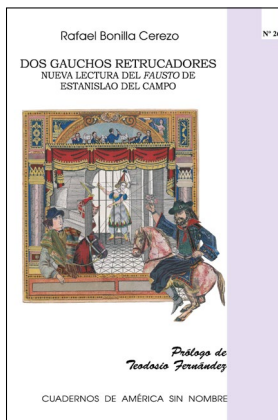
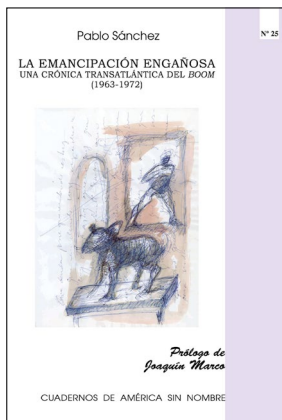
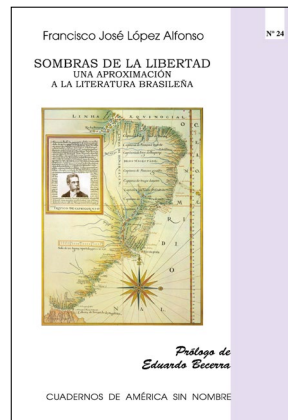
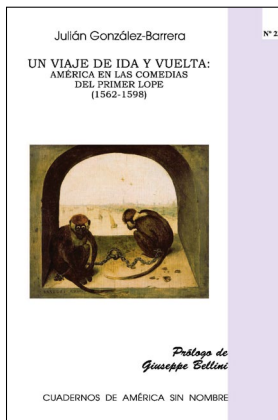
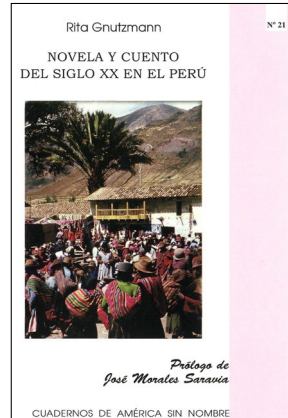
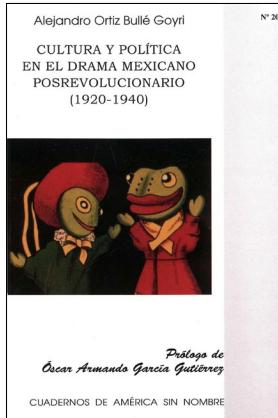
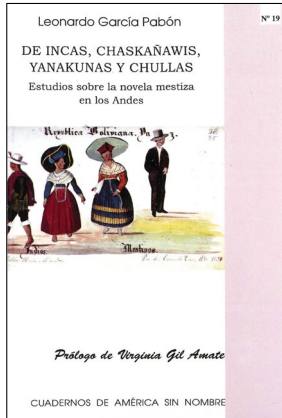
SOBRE LAS HAZAÑAS DE HERNÁN CORTÉS: ESTUDIO Y TRADUCCIÓN



Prólogo de José Antonio Mazzotti

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Mercedes Cano Pérez Nº 28

IMÁGENES DEL MITO
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE
HISTÓRICO EN ABEL POSSE



*Prólogo de
Beatriz Aracil Varón*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Selena Millares Nº 29

DE VALLEJO A GELMAN:
UN SIGLO DE POETAS PARA
HISPANOAMÉRICA

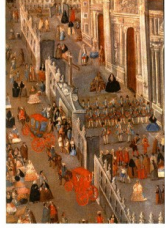


*Prólogo de
J. Rodríguez Pastora*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Virginia Gil Amate Nº 30

SUENOS DE UNIDAD HISPÁNICA
EN EL SIGLO XVIII.
UN ESTUDIO DE TARDES AMERICANAS DE
JOSÉ JOAQUÍN GRANADOS Y GÁLVEZ



*Prólogo de
José Carlos Rovira*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Bernat Castany Prado Nº 31

QUE NADA SE SABE:
EL ESCÉPTICISMO EN LA OBRA
DE JORGE LUIS BORGES




*Prólogo de
Fernando Iturrabi*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Raquel Chang-Rodríguez Nº 32

CARTOGRAFÍA GARCILASISTA




*Prólogo de
Carmen Ruiz Borrero*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -
José Carlos Rovira (eds.) Nº 33


MUJERES NOVOHISPANAS
EN LA NARRATIVA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -
José Carlos Rovira (eds.) Nº 34


PERSONAJES HISTÓRICOS Y
CONTROVERSIAS EN LA NARRATIVA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave Nº 35

DIFERENCIAS,
ALTERIDADES E IDENTIDAD
(NARRATIVA MEXICANA DE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)



*Prólogo de
Carmen Alemany Bay*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Trinidad Barrera (ed.) Nº 36

DOS OBRAS SINGULARES
DE LA PROSA NOVOHISPANA




*Prólogo de
Trinidad Barrera*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N.º 37

MARIO BELLATÍN,
EL CUADERNILLO
DE LAS COSAS DIFÍCILES
DE EXPLICAR




Perteneció a
Mario Bellatín

Prólogo de
Wilfrida F. Corral

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Carolina Peña Núñez N.º 38

FRAY DIEGO DE OCAÑA:
OLVIDO, MENTIRA Y MEMORIA



Prólogo de *Elena Altuna*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ivonne Piazza de la Luz CUADERNOS 39

El ciclo serrano de
Mario Vargas Llosa:
Historia de Mayta y Lituma en los Andes

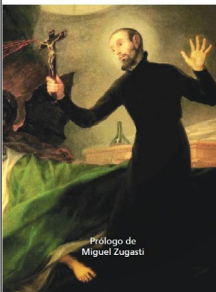


Prólogo de
Mercedes López-Baralt

AMÉRICA SIN NOMBRE

Isabel Sainz Barrián CUADERNOS 40

Poder, fasto y teatro:
la Comedia de san Francisco de Borja (1640),
de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo



Prólogo de
Miguel Zugasti

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carles Cortés Orts CUADERNOS 41

La huella del exilio en la
narrativa de Xavier Benguerel
(Francia 1939, Chile 1940-1952)

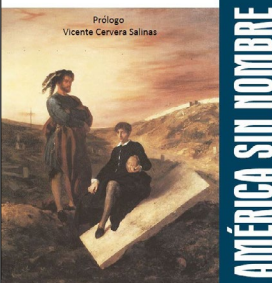


Prólogo
de *Manuel Aznar Soler*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Berta Guerrero Almagro CUADERNOS 42

Certezas de una ilusión
*Hamlet y Don Quijote en
la poesía en prosa de
José Antonio Ramos Sucre*



Prólogo
Vicente Cervera Salinas

AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Ferrús Antón y
Ángela Inés Robledo (eds.) CUADERNOS 43

Voces convencionales:
escritura y autoría femeninas en
Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)

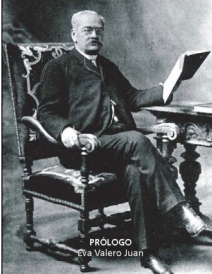


PROLOGO
Judith F. de Vidal

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carlos Alberto Pérez Garay CUADERNOS 44

Ricardo Palma:
[Antología de poesía española]. Edición, estudio
preliminar y transcripción del manuscrito

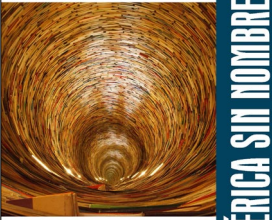


PROLOGO
Eva Valero Juan

AMÉRICA SIN NOMBRE

Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y
Lidia Morales Benito (eds.) CUADERNOS 45

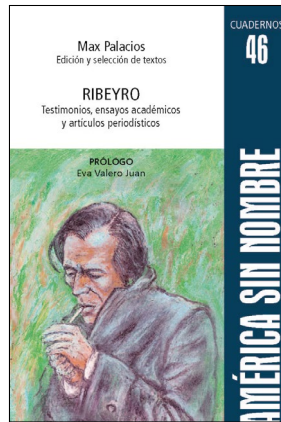
Perspectivas sobre el futuro
de la narrativa hispánica:
ensayos y testimonios



Prólogo de
Carmen Alemany Bay

AMÉRICA SIN NOMBRE

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



Próximo monográfico

**Poéticas españolas y latinoamericanas en red:
entre globalidad y singularidad**

**Coordinado por:
Elissa Lecointre y Gianna Schmitter**



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante