

En la brevedad del cuerpo y de la escritura: *El camino de Santiago,* de Patricia Laurent Kullick

Eva Valero Juan
Universidad de Alicante, España

Resumen

En el panorama de la novela breve mexicana del nuevo milenio, *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick (1999) es un ejemplo paradigmático de la exploración de una identidad femenina a través de un fluir de conciencia anclado en el cuerpo como espacio que la alberga. La brevedad del cuerpo por el que discurre la historia tiene su equivalente en la brevedad del género de la obra, y en ese sentido la autora utiliza toda una serie de mecanismos que densifican una peculiar escritura fragmentaria, metafórica y simbólica. El presente artículo parte de la propuesta realizada por Cecilia Eudave en su ensayo "Hacia una poética de la novela breve" (2014) para enfocar el engranaje de la obra desde el punto de vista de las herramientas que Eudave propone como constitutivas del género. La ejemplificación de dichas herramientas en *El camino de Santiago* ha permitido plantear un acercamiento hipotético a las características y estructuras de la obra desde este punto de vista genérico.

Palabras clave: *El camino de Santiago*, novela breve, Patricia Laurent Kullick, Cecilia Eudave.

A modo de introducción a *El camino de Santiago*

ABORDAR UNA OBRA QUE SE ENMARQUE dentro de los límites de la novela corta mexicana implica descubrir un grupo de títulos que en el nuevo milenio están renovando el panorama de la narrativa actual en México. Aunque de forma incipiente, estas obras están recibiendo

atención de la crítica en trabajos que las analizan con parámetros que permiten visualizar cierta unidad de conjunto. Esta unidad viene dada por ejes comunes que las atraviesan, tales como la reubicación de lo fantástico en la dimensión de lo “inusual” –término acuñado recientemente por Carmen Alemany en varios artículos como el que forma parte de esta publicación¹–, la narración de identidades femeninas a través de la representación del cuerpo como línea argumental, así como rasgos esenciales derivados de los límites genéricos en los que todas ellas se inscriben, la novela breve, a los que me aproximo en estas páginas. En este grupo de obras –entre las que se cuentan, entre otras, *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona, *Bestiaria vida* (2008) de Cecilia Eudave, *Moho* (2009) de Paulette Jonguitud y *Odio* (2012) de Adriana Díaz Enciso, como ejemplos paradigmáticos– me detendré en una novela anterior: *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick, que recibió el Premio Nuevo León de Literatura en 1999 y fue publicada en 2000 por el Consejo para la Cultura de Nuevo León. Tres años después, en 2003, fue editada por Era y por tanto es pionera en esa exploración de la identidad a través del fluir de la conciencia

de los personajes que se encuentran en este conjunto de obras en el formato específico de la novela breve.

Con el fin de plantear un acercamiento a *El camino de Santiago* desde la óptica de su género, partiré de la propuesta realizada por Cecilia Eudave para una “poética sobre la novela breve”,² que permite enfocar cuestiones fundamentales del engranaje de la obra desde esa peculiar escritura de la brevedad, no coincidente con la del cuento pero con entrecruzamientos en algunos de sus aspectos básicos. Pero para poder acometer este objetivo (abordar la novela desde esa perspectiva), es preceptivo introducir sucintamente algunas cuestiones relativas a la novela elegida que, no habiendo sido debidamente atendida por la crítica cuando se publicó,³ sí ha recibido después el enfoque analítico en algunos artículos, entre los cuales me interesa destacar en primer lugar el de otra creadora, Daniela Tarazona, titulado “Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas contemporáneas” (2014). En este trabajo, dedicado a las citadas novelas de Eudave y Díaz Enciso y a *El camino de Santiago*, Tarazona señala un rasgo que conecta directamente el género con la temática de la obra, la dimensión del cuerpo que se relata y

¹ Carmen Alemany define la “narrativa de lo inusual” como “una forma de narrar propia de la posmodernidad y que se sirve de tropos como las analogías, metáforas, comparaciones o alegorías para explicitar, desde la ambigüedad, otro modo de enfrentarse a lo real y no a lo fantástico”. Véase su artículo en esta publicación para el desarrollo de la idea.

² En su ensayo “Hacia una poética de la novela breve” (2014).

³ Como apunta Daniela Tarazona: “se dijo poco de ella en los medios impresos, no tuvo la hambrienta promoción que demanda un libro recién salido de la imprenta para encontrar lugar entre las pilas de novedades en las mesas de las librerías” (180).

condensa en la brevedad de este tipo de novelas y que es precisamente la que ha motivado el título del presente trabajo:

La construcción de las identidades fantásticas, de las mujeres misteriosas y sobrenaturales que procuran nombrar lo impensable, lo sobrenatural o la duda, se desarrolla mediante un proceso que podría considerarse semejante al *performance* artístico. Movidos por la sorpresa y la espontaneidad de estas vidas, encontramos la representación del cuerpo femenino como uno de los temas centrales. *El cuerpo en estas novelas no cuenta con una definición dada, es inacabado y busca completarse a lo largo de las narraciones.* Son cuerpos que exponen lo que es aceptado socialmente y lo que es preciso que permanezca en la oscuridad; veremos que las protagonistas suelen actuar en esta disyuntiva y que, cuando experimentan la incertidumbre, sus acciones son improvisaciones que suelen partir de identidades prodigiosas, anómalas y fantásticas en continua definición dentro de sostenidos *performances* (Tarazona 181).

Efectivamente, el cuerpo se presenta desde el comienzo de la novela como el espacio que va a ocupar la narración misma, el territorio en el que se desarrollará una identidad femenina en un relato que fluctúa, como bien ha visto Tarazona para las tres novelas mencionadas, entre lo insólito y lo natural. El cuerpo como habitáculo de una protagonista anónima (nunca sabremos su nombre en la novela) con una identidad que se presenta como anómala –esquizofrénica, a decir

de Diana Palaversich (2004), o desequilibrada mental según Jaime Villareal (2008)– y que por ser innombrada puede estar apuntando a una lectura en clave social, grupal, de lo que en principio sería una historia íntima al límite de lo íntimo;⁴ una identidad que conocemos en retrospectiva desde la edad adulta hacia la niñez, adolescencia y juventud (traspasada por un intento de suicidio a los catorce años) y en cuyo discurrir se suceden todos y cada uno de los estados apuntados por Tarazona: “el nacimiento, la caída, el desasosiego y la euforia, la definición de la identidad, presenciados por íncubos y súcubos, por fantasmas y seres con cualidades bestiales” (181).

Este desarrollo vital que conforma el argumento de *El camino...* discurre entre diferentes escenarios urbanos de México y España (también Londres, si bien el relato de lo vivido en esta ciudad se descubre más adelante en una dimensión imaginaria). Y en dichos escenarios vemos cómo la historia, narrada en primera persona, es el soporte para crear un discurso disidente en el que la anomalía vendría motivada por el distanciamiento respecto de lo normativo

⁴ Resulta también interesante la doble interpretación al anonimato de la protagonista que propone Diana Palaversich (2004): “La anonimidad de la protagonista es significativa y alude a dos posibilidades de interpretación: ella representa el predicamento de todo el género femenino; o bien, la falta de nombre individual prueba la falta de identidad estable, ya que se trata de un ser poseído por varias voces e identidades”. Cito la publicación on-line del artículo (sin paginación), indicando la dirección web en la bibliografía, por lo que no consigno número de página.

y reglado socialmente, sobre todo en lo relativo al papel de la mujer. Patricia Laurent enfrenta de este modo al lector ante el hecho de presentar a una protagonista cuya reconocida anomalía (ella se presenta autoconsciente de la misma) se cifra como inadaptación, construyendo así la gran interrogante en la conciencia del lector: ¿es anomalía el inconformismo ante lo establecido o sancionado por una sociedad patriarcal, o es precisamente el código social el que genera y dictamina dicha anomalía? En este sentido, es importante señalar, con Diana Palaversich, que “en el caso de las autoras mexicanas mencionadas,⁵ las protagonistas terminan locas o definidas como tales principalmente porque fallan en su *performance* de una feminidad ‘normal’ cuyo guión escribe la sociedad patriarcal”. Y desde este punto de vista estaríamos ante una obra que, siendo de carácter intensamente intimista, contiene una carga de crítica social a la que regresaré al final de estas páginas.

El viaje o periplo vital que nos propone Patricia Laurent se desarrolla en dos

planos en perpetua conexión: el mundo interior, habitado por dos seres opuestos —uno femenino, Mina, y otro masculino, Santiago— y el devenir de los hechos vividos que se construyen a modo de relatos, como veremos. Tal y como ha visto Jaime Villarreal, Mina es un “ser que perdió presencia en su vida interior a raíz del intento de suicidio, evoca el deseo y el placer ajenos al lenguaje y a la razón y Santiago, especie de alter ego que aparece en la vida de la protagonista luego del intento de suicidio” (2). A lo que cabe añadir, con Diana Palaversich:

La voz deseante y femenina de Mina domina los años de la infancia que preceden la socialización obligatoria dentro del sistema patriarcal y la internalización gradual de la ley paterna: “Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí”. La voz masculina y racional de Santiago surge como una voz imperiosa que desplaza la de Mina después del intento de suicidio de la protagonista a la edad de catorce años. Como señala ella misma, por las venas de sus muñecas cortadas, Santiago se instala en su conciencia como una “antítesis del ángel guardián”, un alter ego racional que constantemente cuestiona sus actitudes.

Esta dualidad Mina-Santiago reedita la polarización estereotipada entre lo femenino instintivo y lo racional masculino. Santiago representa la lógica racional y lingüística y es, además, quien genera, en su diálogo con la protagonista, la retros-

⁵ Se refiere al párrafo anterior del artículo, en el que aparecen dichas escritoras: “en la literatura femenina más reciente escrita por autoras tales como la chilena Diamela Eltit, o las mexicanas Cristina Rivera Garza y Patricia Laurent Kullick, el personaje de loca o esquizofrénica adquiere también matices postmodernos. Aunque las tres protagonistas de sus novelas —la L. Iluminada de *Lumpérica* de Eltit, Matilda de *Nadie me verá llorar* de Rivera Garza, y la protagonista anónima con múltiple personalidad de *El camino de Santiago* de Laurent Kullick— se pueden definir como clínicamente locas o esquizofrénicas; al mismo tiempo, por tener una identidad fragmentada, descentrada y errante constituyen ejemplos elocuentes de la figura del esquizo”.

pectiva de la vida de ésta, adquiriendo a su vez un protagonismo fundamental que parte del propio título de la obra: el camino, que puede leerse en dos planos (el camino interior de ella –presentado desde el comienzo desde un punto de vista que embute lo anímico en lo físico, su propio cuerpo– y el camino de su vida) es “de Santiago”, o sea, le pertenece, desde el momento en que esa voz impone a su vez al personaje principal el “camino” a seguir.

Dicha retrospectiva nos viene dada a través de un recurso con gran potencial semántico que configura el sostén visual de la historia: la utilización de fotografías, diapositivas y películas que presentan episodios de la vida de la narradora a modo de recuerdos, “estampas inmóviles que cobran vida a través del lenguaje” (Tarazona 183), un recurso sobre el que Palaversich apunta: “La noción de fotos y filminas enmarca de una manera importante toda la novela y alude a la condición esquizo de la protagonista: un títere movido por los deseos siempre conflictivos de Santiago y Mina, un personaje que observa su propia vida como si fuera una película”. Me detendré más abajo en la utilización de las fotografías y en otras posibles interpretaciones sobre su funcionalidad estructural. Pero con respecto a este punto, cabría preguntarse si podemos considerar estrictamente como un títere a alguien que, sabemos, en realidad se está debatiendo a sí misma en diálogo con dos voces interiores que tensionan su visión del mundo pero que, aun siendo presentadas a modo de personajes

autónomos, no son sino representaciones simbólicas de la voz interior de la protagonista.

La obra comienza con un discurso en el que se impone la brevedad de las frases que condensan desde el inicio los sentidos de la narradora en primera persona, un ser que arranca el texto con una declaración de autoanálisis y la imposición del mismo en un tono confesional, a través de una escritura con un fuerte componente metafórico y simbólico:

Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad. Si escucho agua abundante me lleno de terror. No recuerdo peor vivencia que un baño de mar. Mi pesadilla recurrente es una enorme ola que se levanta varios metros pero nunca azota.

Los otros miedos, indescifrables como relámpagos que ciernen la sangre, son de Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena (5).⁶

Hay, por tanto, unos miedos propios que se contraponen desde las primeras líneas a los miedos del otro que la invadió desde el momento del intento de suicidio, pero que no deja de ser su propio yo; invasión que se presenta, apuntábamos, desde un punto de vista físico –un cuerpo femenino invadido–, tal y como expone unas líneas después:

⁶ Cito a partir de la edición de la obra en México, Tusquets, 2015.

Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo, Santiago me rondaba. Invisible soplabla su aliento sobre mi hombro. Me acechaba como la antítesis del ángel guardián, esperando el gran momento de flaqueza para integrar su perdida dimensión en la mía. Mientras trazaba la topografía de las rutas encefálicas que hoy lo albergan, su proximidad me dispersaba obligándome a traficar cual si robara cada memoria de los primeros años, cuando Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí (5).

El inicio de la novela nos sitúa, por tanto, en un juego de opuestos: los miedos propios y los que vienen impuestos por Santiago como voz del intruso que desestabilizó el tándem que ella formaba con el “ángel guardián”, el opuesto, Mina, la voz del entusiasmo y del rebasamiento de los límites. Santiago, por tanto, aparece desde el comienzo como un ser invisible que la habita y que sojuzga a la protagonista, imponiéndole una visión concreta de su pasado pues es importante destacar que, aunque en colaboración con ella, es él quien selecciona todas esas imágenes (fotografías, videos, etcétera), de entre otras muchas. La historia de la protagonista viene dada entonces por una versión: la que proviene de Santiago. Como apunta Tarazona, “Santiago es parte de la imaginación y, a su vez, rige las acciones y, más aún, la percepción de la protagonista *como si fuera real*” (184). Pero aunque se presente como un personaje autónomo, no podemos perder de vista que se trata

de una de las voces de la protagonista, no la única, aunque sí la preponderante en el momento desde el que se relata la historia:

Obligada por el orden de las imágenes dispuesto por Santiago, la narradora constituye el sentido de lo vivido yendo de un cuadro a otro y estableciendo relaciones obligadas que implican una valoración –casi siempre negativa– de sus experiencias. Por ejemplo, una secuencia de pasajes: primero la protagonista termina golpeada en el patio de la escuela por Felicitas, su temible compañera de primaria, quien castiga así a la narradora por haber inventado la historia de una pelea entre ellas donde Felicitas es derrotada. Enseguida viene el relato de lo ocurrido once años después, cuando Vicente le “ha pedido a golpes” en su departamento “que recapacite” sobre su deseo de terminar la relación amorosa que mantienen. Por influencia de Santiago y de sus documentos visuales, la protagonista relaciona estos dos momentos de su vida, muy distintos y separados en el tiempo, que coinciden en la experiencia de haber sido sometida a golpes (Villarreal 7).

En síntesis, el periplo vital, visto desde la etapa adulta, avanza a través de cuatro relaciones: la primera, en México, con Vicente, tan conflictiva que llega a los extremos de la violencia; la segunda tiene lugar ya en España, una relación con un ingeniero español que está enfermo, con quien vive un capítulo vital de lujos socavados por los sinsabores de la enfermedad; después aparece en In-

glaterra con una nueva pareja, un joven llamado Reginald, que se convierte en su apoyo mientras atraviesa otra crisis mental, si bien después sabremos por la propia protagonista que este capítulo fue tan sólo imaginario: "Yo no estuve en Londres, sólo en España" (85); por último, se produce el viaje de ida y vuelta, con el regreso a México, donde aparece el cuarto compañero, llamado Lucio, un hombre que recoge las cualidades de las tres parejas anteriores. Sin embargo, las indicaciones espaciales son mínimas: ceden ante el paisaje interior, que es la verdadera geografía de la novela. Y escribe Tarazona al respecto:

Su cuerpo femenino es, entonces, una metáfora de lo fantástico: 'debajo de mi corazón perforado se abría un túnel a través de la carne, el colchón, la tierra, hasta donde acaba la conciencia y ahí, con un aterrador latido, cuelga el feto oscuro del próximo íncubo a nacer' (2003: 90). A través del cuerpo que gesta un monstruo, Laurent da nombre a la carencia de luz en la conciencia de su personaje, en su cuerpo -principio por el que puede atravesarse el mundo-, universo de posibilidades sobrenaturales, late un corazón insólito (186).

Pero nótese que Tarazona habla de "metáfora de lo fantástico" y no de lo fantástico en sí. Es, pues, el cuerpo metáfora del particular mundo imaginario que hilvana la novela y espacio de una errancia de la identidad, que se formula desde el doble punto de vista anímico y físico. Todo ello a través de

una poética de la brevedad que requiere ser revisada.

La poética de la novela breve en *El camino de Santiago*

La escritura de la brevedad en *El camino...*, y sin ánimo de enfocar la novela desde la eterna hibridez entre el cuento y la novela, tiene en todo caso un campo previo de desarrollo en la trayectoria literaria de la autora que se concreta en sus libros de cuentos, único género que había cultivado hasta la aparición de esta novela: *Ésta y otras ciudades* (1991), *Están por todas partes* (1993), *El topógrafo y la tarántula e Infancia y otros horrores* (1996), cuentos en los que predominan los subgéneros fantástico y maravilloso, dentro de un registro intimista que la inserta en el panorama literario mexicano más actual, en el que se observa una predilección por el tratamiento de aspectos vivenciales frente a la ficcionalización de la historia o la literatura testimonial.

En *El camino...*, la estética del cuento penetra a través del formato por capítulos, y se cumple lo destacado por Carmen Alemany para la explicación de este formato en *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave, explicación que parte del trabajo de Luis Arturo Ramos, "Notas largas para novelas cortas":

...un relato que se vertebra en una sola línea argumental (47) y que generalmente tiene un protagonista destacado [...]. En cualquier caso, el argumento, como

sucede en el cuento, puede resumirse en breves líneas. Ello no es óbice para que la novela corta en ocasiones permita, y hasta sugiera, el formato por capítulos, lo que influye asimismo en su lectura. Con frecuencia, el escritor de este tipo de textos se detiene en la construcción de atmósferas así como también en el detallismo de corte psicológico y a menudo la trama se alimenta de digresiones (Alemany 304).

A este formato, que es también el de *El camino...*, añade Alemany otras características que asimismo se cumplen en esta novela, ratificando así la idea de familia de obras a la que he aludido desde el comienzo de estas páginas partiendo del trabajo de Tarazona: la economía del lenguaje, la poeticidad y el intimismo mediante alegorías o analogías (Alemany 304). Pero hay más conectividad entre estas obras, pues todas estas características son comunes a *El camino de Santiago* y *Bestiaria vida*, pero también lo son otras como el propio argumento, o sea, el relato de una mujer que se enfrenta a su periplo vital a modo de “balance retrospectivo” que nos muestra “un yo en tránsito” (Alemany 309), y que en *El camino...* tiene que ver fundamentalmente con el desenlace de transición hacia otro estado vital, como veremos más adelante; la presentación del yo (un “personaje en construcción”, Alemany 312) a través de los vínculos familiares, amorosos y de amistad; el relato fragmentario, que se nos da a modo de “recuerdos fragmentados” (dice la protagonista de *Bestiaria vida*), y que en *El camino...* se muestra

mediante las fotografías e imágenes del pasado y la ya aludida intensificación de la carga metafórica.

De este modo, bien puede decirse que en los capítulos que conforman esta novela sólo hay sustancia, que explosiona en la brevedad del estilo, del fraseo y de los capítulos por los que transcurre la historia de la protagonista, que la autora presenta desde una óptica muy visual y desde un relato absolutamente confesional. Esta historia, de tránsitos constantes al pasado, evoluciona en perpetuas búsquedas y oposiciones. Veamos a continuación cómo coadyuva a tal fin la poética de la novela breve tomando como referencia la tentativa de Cecilia Eudave en “Hacia una poética sobre la novela breve”, y asumiendo la aportación y el reto por ella lanzado en su ensayo: “la intención aquí es la brevedad, la sugerencia, el lanzar una piedra al lago esperando que las ondas y los círculos que convergen hagan eco en los estudiosos, en los escritores de este género y comencemos a meditar, a teorizar sobre él” (Eudave 342).

En este ensayo, Eudave escapa de la definición híbrida del género entre el cuento y la novela, pues dicha hibridez deja a la novela breve en “la periferia” (337), y propone “una analogía distinta” para acercarse al género, en un intento de “demostrar que la novela tradicional, el cuento y la novela corta son partes distintas en un corpus literario. y no la novela breve una síntesis de ambos” (338). Esta es la analogía: “partimos de la idea de que la literatura es un cuerpo, yo propondría que la no-

vela breve son las manos”, la “novela tradicional el rostro, ya que se puede permitir todos los matices faciales que expresan una gama de sentimientos tan encontrados como de infinitas combinaciones narrativas” (338); el cuento serían unos “labios que esbozan”, “pero cuya sugerencia es tan seductora que puede prescindir del resto del rostro y obligar al lector a quedarse ahí mirando sólo esos profundos y fascinantes labios” (338). Y por último desarrolla esa analogía de la novela breve “con las manos [...] ya que no comparte la misma naturaleza del rostro —como podrían ser los labios— y sin embargo trazan, matizan, evocan, retienen, señalan, discuten, perfilan. Al ver unas manos podemos intuir muchas cosas, son las maestras de la sugerencia, del engaño, del placer” (338).

Tras lanzar esta sugerente imagen, Eudave se pregunta por las herramientas de la novela breve. La primera de esas herramientas la explica como sigue: “La brevedad se instala como el espacio ideal para pasar de un presente que oprime a los personajes a un pasado cargado de recuerdos posibles o ilusorios con el fin de restablecer una memoria no sólo individual sino colectiva. Memoria que suele ser sinónimo de identidad, de reconocimiento” (339). En *El camino...*, como ya se ha expuesto, se realiza un tránsito hacia el pasado a través de recuerdos que sin embargo no serían en este caso ilusorios, pues vienen dados por el soporte material de las imágenes seleccionadas por Santiago para reconstruir (“restablecer”) una identidad que es individual, pero que, como apuntábamos

más arriba, puede tener una lectura colectiva desde el punto de vista del anonimato de la protagonista.

Es importante subrayar que la historia se cimienta entonces en lo que podríamos considerar una doble estructura directamente vinculada con la visión del mundo a través del fragmento. En primer lugar, la estructura externa la conforman veintinueve capítulos condensados en ciento cinco páginas, que funcionan con cierta autonomía; en segundo, una suerte de estructura interna vendría dada por las fotografías, de las que conviene ofrecer algún ejemplo, partiendo de la alusión inicial a las mismas: “Señor y dueño de sus aposentos, guarda en sus intrincadas cavernas fotografías llenas de rencor, películas que hace retroceder una y otra vez en la pantalla del hastío” (5-6). Esta primera mención a la película impuesta por Santiago, que a la protagonista le causa hastío y que hace caer a continuación el discurso en una profunda subjetividad, onírica, se construye con un lenguaje profundamente metafórico, que captura e inserta al lector en el torbellino interior de la protagonista: “Santiago navega en canoa de rupturas y cuanto más río, más se adentra en salivas embravecidas. Su mejor coartada es el sueño. Se abren las galerías donde imita la vida: la casa es un edificio en ruinas flotando sobre aguas fangosas” (6). La identidad fragmentada del personaje se proyecta con notable eficacia a través de la imagen de las “ruinas” flotando en una superficie inestable como es el fango, de la que emergerá a continuación toda la historia. Ruinas y fango traducen pasado

y presente del personaje: los restos de lo que fue, viviendo en la inestabilidad de lo movedido; en definitiva, el personaje en tránsito.

Y tras el anuncio de la existencia de este álbum fotográfico, en el mismo capítulo primero ya se utiliza el recurso de las fotografías para el visionado del pasado: "Para demostrar que siempre habitó este cuerpo, Santiago sacude un paquete de fotografías tomadas desde mi nacimiento hasta el aturdido instante de la separación. Cual tahúr, abre en abanico las fotografías y escoge una al azar" (7). Esta fotografía la retrotrae a un episodio de su infancia en el que ella aparece exitosa ante su padre y amigos, tras el cual el repaso al álbum fotográfico continúa: "Santiago posee toda una colección de fotografías, filminas y transparencias que irá enseñando a lo largo de toda esta asamblea enfermiza. Él es yo y yo soy él. Lo demás es un truco astral" (7). A partir del capítulo dos, el recurso es constante para presentar esa especie de subcapítulos a modo de estampas que hilan el relato y que construyen el segundo nivel estructural de la obra, que he considerado interno, con el que se compone esta novela breve a modo de cajas chinas.

Desde este punto de vista estructural, es interesante recordar la teoría de Julio Cortázar sobre el cuento y la novela en su conocido ensayo "Algunos aspectos del cuento", donde planteó que frente a la novela, que sería un género comparable al cine en tanto permite un mayor desarrollo, el cuento participa más bien del carácter de la fotografía:

el cuentista, como un fotógrafo, se ve obligado a "recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de tal manera que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia" (371). En *El camino...*, las fotografías "recortan" esos fragmentos de la realidad pasada para explotar después en el presente en que se ubica el relato del capítulo breve, desde la adultez de la protagonista conviviendo con Santiago en su interior.

Apelando a esta óptica cortazariana, la novela estaría proyectando la película que se desarrolla en *El camino...* a través de esa doble estructura que planteo como hipótesis en estas páginas, externa (los capítulos breves) e interna (las imágenes, sobre todo las fotografías), funcionando estas últimas como cuentos breves autónomos dentro de los capítulos que también tienen cierta autonomía, pero que componen la historia completa del personaje desde su niñez hasta la etapa adulta, punto cronológico de enfoque de la novela. Un ejemplo especialmente ilustrativo se encuentra en el capítulo XIV, que condensa varias historias (al hilo de diversas fotografías) en la escena donde la protagonista conversa con Santiago mientras están sentados al borde de una cama:

La muerte.

Sentada en el borde de la cama, Santiago y yo sacamos fotografías que nos fueron llenando de nostalgia hasta adormecer cuerpo y alma. La primera de ellas, que

miramos largo rato con los ojos fijos en el techo del cuarto-alacena, fue la muerte de mi padre. Al final de cuentas, había sido un alivio para él y para todos nosotros. Nadie, con tanta soberbia, puede morir de frente. Tenía que entrar la muerte a hurtadillas, en un estado de coma después de una operación... (41).

A continuación se evoca todo el capítulo de la muerte del padre para regresar varias veces a la cama y seguir sacando fotografías con las que se introducen en la narración otros episodios de la historia familiar, plasmación de otra de las características resaltadas por Eudave: "una narración cargada de inmediatez, a pesar de los *flashback* a los que nos someta" (339). En este capítulo vemos materializarse otra cuestión comentada por la escritora en su ensayo, referente a que las novelas cortas abogan por "la escritura del yo", a partir de la cual plantea que este género "privilegia un discurso narcisista que evoca la realidad desde la perspectiva del yo generado y creado desde los otros en lo propio" (340). Efectivamente, la protagonista de *El camino...* cumple estrictamente con este punto en tanto que toda la novela es el desarrollo de un discurso del todo narcisista, con un personaje hablando consigo mismo en sus desdobles interiores, analizándose en un espejo quebrado en dos que habrá de ser reconstruido a lo largo del "camino". La perspectiva del yo se genera por tanto desde los otros, pero esos "otros" en la novela de Laurent Kullick están también en dos planos: son los otros que la habitan (Santiago

y Mina) y también los otros de fuera: la familia, los amigos, los amores. Y en este sentido se produce asimismo "la experimentación y los juegos narrativos" apuntados por Eudave como rasgos de la novela breve que generan "el caleidoscopio de múltiples lecturas" (341), como veremos al final.

Llegados a este punto, es importante reparar en que la perspectiva interna de la estructura, la de las fotografías, se da también en la obra desde una dimensión simbólica que parte del título de la misma, *El camino de Santiago* (el camino de peregrinación que atraviesa todo el norte de España hasta Santiago de Compostela): las paradas de ese camino están dirigidas hacia la beatitud final, o hacia un estado de purificación al que coadyuva cada una de dichas paradas (un final al que regresaré después). Es en este sentido que se plasma también otro de los puntos señalados por Eudave: "en la trama y en el entramado que nos ofrece la novela breve, los personajes se adhieren a un proceso parcial que degrada o grada según sea el caso, desde el pasado fragmentario vivido, o desde el recuerdo propio o ajeno, a lo que yo llamo perversión de la memoria para explicar el resultado del presente" (339). Hay en la novela efectivamente una perversión en este proceso de recuperación, en tanto que éste es selectivo de un pasado (hecho de paradas concretas) para la explicación del presente de la protagonista.

Otra de las herramientas aludidas por Cecilia Eudave para el género hace referencia a que "en la novela breve

podemos encontrar muchos indicadores sociales en el manejo discursivo que se da al recuerdo, para observar cómo se trasciende el desconcierto individual de quién soy ahora y se suma a un colectivo (nosotros lectores)” (339). Como ya he planteado, en *El camino...* existen esos indicadores sociales apuntando a la mencionada lectura en clave colectiva de la historia individual de una mujer cuya anomalía se cifra en la excentricidad con respecto a lo sancionado desde un punto de vista autoritario y patriarcal. Recordemos en una cita previa la opción de la protagonista en su juventud: “Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí” (5).

Fundamental resulta también en *El camino de Santiago* “el manejo del espacio introspectivo aún en los planos abiertos. La sensación es en muchas ocasiones claustrofóbica o de un intimismo casi obsesivo. Espacios que además se van sofocando o cerrando más en sí mismos” (341). *El camino...* lleva este aspecto al límite, desde el momento en que se formula el interior del propio cuerpo como el espacio por el que discurre la historia, por el que gravitan ella misma y Santiago recorriendo todos los órganos y conductos corporales en un viaje del todo claustrofóbico que profundiza el intimismo en su materialización física. “La imagen del espacio completa una descripción que por economía no se extiende en la narración, pero se suma al personaje, no desvía ni detiene el avance de la historia, no retrasa. Se mimetiza con el personaje...” (Eudave 341). Todo lo cual es especialmente notorio en el

capítulo final, cuando en el hospital comienza el proceso de desaparición de Santiago y es ella misma la que bucea por su propio interior corporal:

Bajo hacia el estanque de pus donde no hay ya ni una sola fotografía flotando en el ácido verde fuego. [...] Reconozco el terreno desigual bajo la enramada de venas, venitas, venotas que me obligan a reptar. Al término de aquella maraña tubular, me encuentro al borde del precipicio. Huesos pequeños y carnes callosas dibujan la montaña del desfiladero. Al asomarme no logro ver nada, sólo el rojo que se vuelve negro (102).

El viaje prosigue por la “bóveda craneana”, para arribar a la carne “asquerosamente viva”, y en ese momento es cuando se produce la batalla última con Santiago antes de su desaparición: “Santiago que grita, solloza, ruega” (103). Pero ya todo es inútil: “Dirige bien el manoteo de mi cuerpo contra el doctor que termina por vencerlo para inyectar una sustancia que cerrará los binoculares y paralizará el cuerpecillo de Santiago como una estatua sobre su montículo de miedo” (103). Un episodio que la lanza a la perplejidad de la lucidez y que continúa, bajo el efecto del sedante, en la claustrofobia del cuerpo convertido en catacumba onírica:

A la vuelta de un recodo encuentro el umbral de una gruta.

Es un cubil de Santiago. Catacumba de carnes finamente talladas. Obra maestra y límpida de un inquilino falaz, obsesivo.

extranjero. Hay en su mesa de trabajo el diseño horrendo del próximo delirio. Graficado en números y alucinantes geometrías tiene el mapa de mi cerebro. Marcadas con exactas coordenadas están las cartas de navegación (103).

Por último, tras descubrir una serie de celdas en las que encuentra las últimas e insospechadas fotografías familiares guardadas por Santiago, que recorre a modo de un "largo camino" (104), llega finalmente a quien había desaparecido, Mina, pero de inmediato se revela como la Mina del pasado, la que se perdió: "no hay rencores por el intento que perdimos" (104). Tras ese momento se ve a sí misma en la cama del hospital, con Lucio a su lado, en una escena que sella el final de la novela con una palabra rotunda, sin grietas, "jamás": "Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible" (105).

Para la lectura de este final de *El camino de Santiago*, concluyo el recorrido por el ensayo de Eudave con la afirmación del cumplimiento en la obra de otra de las esencias de la novela breve por ella señaladas: "no es la novela total que pretende resumirnos completamente. No, en la novela breve es lo insinuado en la trama su acierto principal, y que deja al lector la responsabilidad de completar el destino de esos personajes en tránsito"; "el lector debe completar el crucigrama existencial de los actantes" (340). El lector no acomodaticio, en definitiva, ha de ir construyendo el rompecabezas hasta llegar al desenlace. Y en este sentido quiero destacar la distancia entre

las lecturas con respecto a este final de Diana Palaversich y Daniela Tarazona. Para la primera,

este final de la novela que plantea la pasividad femenina —de todos modos un atributo deseado por el discurso patriarcal— como una estrategia subversiva que posibilita la fuga de la máquina social es una propuesta bastante problemática pero sumamente común en la literatura femenina de América Latina. El caso emblemático lo constituye, por ejemplo, Clara de *La casa de los espíritus* y sus nueve años de silencio con los cuales supuestamente combate el autoritarismo de su marido. Aunque atractiva desde el punto de vista metafórico y literario se trata —en cuanto su eficacia en la vida extraliteraria— de una estrategia de perdedoras, y no de triunfadoras que se convierten en agentes de su propia vida. Además de ser una táctica poco plausible como subversiva en los tiempos actuales donde existen otras vías, mucho más efectivas, para una rebelión verdadera. En todo caso, la resistencia pasiva es una postura ambigua puesto que no nos permite distinguir entre las mujeres que simplemente sucumbieron o capitularon frente a las exigencias de la máquina social, y aquellas que usando la misma táctica, supuestamente han logrado socavar el sistema patriarcal desde adentro.

A lo que Palaversich añade la interesante reflexión en clave posmoderna sobre el título, *El camino de Santiago*, que ratificaría esta interpretación, pues si desde un punto de vista simbólico



la ruta hasta el sepulcro del apóstol significa el camino hacia la salvación espiritual del peregrino, “la culminación de esta travesía equivale a la salvación del alma, purificada por el peregrinaje y el contacto con los monasterios y sus reliquias que se encuentran en cada etapa del camino”:

Así como las reliquias de los santos guiaron los peregrinos en la época medieval, la peregrina de nuestra novela está orientada por las fotos –reliquias (post)modernas ofrecidas por su alter ego, Santiago– que simbolizan las ‘paradas’ más importantes de su vida. Si la salvación personal y la purificación del alma que se consigue una vez completado el camino de Santiago significa liberarse de la soberbia y el egoísmo para abrazar cualidades tales como la modestia, la humildad y la abnegación, entonces la última escena del hospital y el ingreso de la protagonista al mundo de las zombis, representadas por la madre de Lucio, se podría interpretar como signo de la purificación de su alma y su final ingreso a un rol femenino socialmente aceptable. Por lo tanto, desde el punto de vista de la máquina social, se puede decir que su peregrinaje en la vida ha sido ‘exitoso’, ya que el matrimonio y el íncubo –que se puede leer tanto como un verdadero embarazo como el íncubo de otra voz esquizofrénica que se añadirá a las de Santiago y Mina– representan la anulación del deseo egocéntrico a favor de abnegación y sacrificio. Desde esta perspectiva, *El camino de Santiago* se podría interpretar

como una reescritura irónica del camino de Santiago cristiano.

Distinta parece la interpretación de Tazara sobre el final de la novela:

Hacia el final de la novela, la protagonista despierta en una cama de hospital. Santiago *dirige su cuerpo*. Lo que habíamos supuesto se confirma: la identidad de Santiago, que funge a lo largo de la historia como poliedro originador de otras identidades, es aquí una creatura múltiple que abarca una vez más sus recuerdos. Y el cuerpo maravilloso en donde reside él siente alivio por la reaparición de Mina para presentar una última posibilidad reflexiva: se ve a sí misma en la cama del hospital, en un movimiento que parece ascendente, como si se desprendiera, finalmente, del cuerpo (186).

Vemos en estos dos ejemplos cómo el crucigrama se resuelve de modos bien diferentes en cada lectura. Y sin duda el formato de la brevedad, con su intensificación de lo simbólico y de los silencios incrustados en la narración, es el que precisamente amplifica esa irradiación de sentidos que, siendo la esencia del hecho literario en sí, tiene una mayor o menor capacidad de multiplicación significativa según sea la intensidad en la utilización de los mecanismos de lo “no dicho” en el espacio de la escritura. Concluyo entonces con una tentativa: ¿Santiago desaparece porque ya no es necesario dado que ella ha cedido finalmente a esa abnegación y sacrificio –señalados

por Palaversich— de su propensión a la libertad y a lo “anómalo”? Esta lectura vendría a completarse en el hecho de que la reaparición de Mina no se produce sino para afirmar “el intento que perdimos”, o sea, aquella identidad que no pudo ser. Sin embargo, el final es ambiguo: “Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo”, después de haberle pedido “que no regrese a ver lo que queda” (104-105), “como si se desprendiera finalmente del cuerpo”, escribe Tarazona (186). Un desenlace que cierra el capítulo en el que se ha producido, en el interior del cuerpo, la lucha descarnada entre ella y Santiago, quien finalmente se desintegra. ¿Abnegación o triunfo? Cada lector habrá de librar esa misma batalla en la encrucijada de la interpretación de la obra y sus caminos. Pero opte por uno u otro resultado, mi lectura aboga por la presencia de un planteamiento crítico que no socava ni la abnegación ante lo establecido ni el triunfo de la libertad. Ambas opciones contienen en sí mismas el germen de la crítica social que en el lector de *El camino de Santiago*, indefectiblemente, germina. ■

Fuentes citadas

Alemany, Carmen. “Mecanismos constructores de la novela corta en *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave”. Coords. Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. En

breve. La novela corta en México. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014. 303-321.

Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *Obra crítica* / 2. Madrid: Alfaguara, 1994. 365-385.

Eudave, Cecilia. “Hacia una poética sobre la novela breve”. Coords. Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. En *breve. La novela corta en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014. 337-342.

Laurent Kullick, Patricia. *El camino de Santiago*. México: Tusquets, 2015.

Palaversich, Diana. “El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 11 (2004). Consultado en línea el 1 de diciembre de 2015 en [<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/Palaversich.html>].

Ramos, Luis Arturo. “Notas largas para novelas cortas”. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. I. México: UNAM/ Fundación para las Letras Mexicanas, 2011. 37-48. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2015 en [[http://www.lanovelacorta.com/coloquio2014/selva1\(luisarturoramos\).pdf](http://www.lanovelacorta.com/coloquio2014/selva1(luisarturoramos).pdf)].

Tarazona, Daniela. “Los cuerpos insólitos en tres novelas de escritoras mexicanas contemporáneas”. Ed. Javier Ordiz. *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Bern: Peter Lang, 2014. 179-196.

Villarreal, Jaime. “La razón vacía: *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick”. *Replicante* 15 (2008): 119-123. Consultado en línea el 1 de diciembre de 2015 en [<http://www.escriitoresdenuevoleon.org/wp-content/uploads/2013/05/jaime-villarreal.pdf>].