

EDITORIAL

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.180>

La narrativa fantástica en América Latina es el tema del *dossier* del número 12 de *Metáfora*. Se trata de una sección monográfica que está a cargo de Elton Honores, reconocido experto en la materia. La narrativa del horror en la literatura argentina, la tipología de lo fantástico en el relato centroamericano, la obra de Liliana Colanzi, la cuentística de Mario Benedetti, la prosa de César Dávila Andrade y la literatura fantástica en Argentina son algunos de los temas que se estudian en el mencionado *dossier*.

En la sección miscelánea de la revista se abordan diversas cuestiones. Cynthia Fernández Álvarez analiza la maternidad en la tradición poética femenina moderna. En cambio, María de Lourdes Ortiz Sánchez y Márcio de Lima Pacheco examinan otro género literario: la novela mexicana del siglo XIX y los conflictos políticos de aquella época. Distinto es el enfoque de Richard Leonardo-Loayza, quien indaga por la violencia de género y las masculinidades hegemónicas en tres relatos de Cristina Peri Rossi. De la misma manera que Leonardo, aunque desde una óptica teórica disímil, Fernando Montalvo Yamunaqué estudia el tema de la violencia, pero asociado a la imaginación apocalíptica durante el conflicto armado interno, tal como se representa en *El cerco de Lima* de Óscar Colchado Lucio. Por otro lado, dos artículos exploran el teatro como modalidad discursiva: Julia Martell-Caro, D'yanna Meza-Eguizabal y Milton Gonzales-Macavilca estudian el tópico de *la femme fatale* en la comedia *Truculentus* de Plauto; mientras que Javier de Taboada Amat y León establece los lazos entre la obra teatral de William Shakespeare y el cine, tomando en cuenta que, en la historia del séptimo arte, es Shakespeare el autor más filmado con más de mil películas basadas en su obra. A diferencia de los ensayos anteriores, existe un trabajo que desarrolla la perspectiva del análisis del discurso: Laura Moreno Moreno, quien aborda la violencia de género y la agresión sexual en la prensa española, específicamente del caso “La Manada”.

A su vez, este número 12 de *Metáfora* trae una entrevista a una destacada catedrática de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Yolanda Westphalen Rodríguez, quien señala la importancia de los estudios de género en el ámbito de la crítica literaria peruana. Asimismo, la mencionada investigadora diserta sobre la vanguardia literaria en el Perú y su rol fundacional en la literatura latinoamericana en el siglo XX.

Cierran el número de *Metáfora* dos reseñas. La primera es acerca de *¡Lloverá! ¡Lloverá! 51 poemas agrícolas del Perú* de Rodrigo Vera y Antonio Chumbile (editores), valiosa antología que difunde la lírica peruana sobre la agricultura; así como los lazos entre esos textos poéticos y la obra de Guaman Poma de Ayala. La segunda trata sobre *El fetichismo de la carta y los polémicos tiempos modernos* de Yolanda Westphalen Rodríguez, libro que examina la correspondencia, mayormente en lengua francesa, entre César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

**“DEL MATERNAL CARIÑO”. UNA APROXIMACIÓN AL TEMA DE LA
MATERNIDAD EN LA TRADICIÓN POÉTICA FEMENINA**

**“DEL MATERNAL CARIÑO”. AN APPROACH ON MOTHERHOOD
THROUGH FEMALE POETRY TRADITION**

Cynthia Fernández Álvarez
Universidad de Educación a Distancia (UNED)
cfernande1612@alumno.uned.es
<https://orcid.org/0009-0003-3146-2013>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.181>

Fecha de recepción: 30.11.23 | Fecha de aceptación: 14.01.24

RESUMEN

Esta investigación pretende realizar un breve recorrido por las manifestaciones poéticas que desarrollaron el tema de la maternidad desde la Edad Moderna hasta el siglo XIX. El objetivo es revelar la presencia del tema desde las primeras composiciones de la Historia de la Literatura a través de los textos de las escritoras principales de su tiempo (Sor Juana Inés de la Cruz, María Gertrudis de Hore o Rosalía de Castro). De esta manera, podremos comprobar la pertinencia del tema y la pluralidad de enfoques que presenta, así como su influencia en la construcción de la identidad femenina. Además, constituye un testimonio para entender la concepción de la maternidad en la sociedad de cada periodo histórico.

PALABRAS CLAVE: Maternidad, poesía, escritoras, Edad Moderna, siglo XIX.

ABSTRACT

This research aims to navigate through the poetic manifestations that developed the subject of motherhood, from the Modern Age to the Nineteenth century. The main goal is to reveal the presence of the topic from the first written poems of the History of Literature, through the main women writers' texts (Sor Juana Inés de la Cruz, María Gertrudis de Hore or Rosalía de Castro). Thereby we will be able to verify the significance of motherhood on poetry and the plurality of approaches it displays, as well as its influence on the construction of female identity. Likewise, motherhood constitutes a testimony to understand the meaning of motherhood in the society of each period.

KEYWORDS: Motherhood, Poetry, Female Writers, Modern Age, Nineteenth century.

INTRODUCCIÓN

En una de sus muchas intervenciones, la escritora Irene Vallejo rememora el origen de la historia de la literatura partiendo del primer texto conservado. Este pertenece a la poeta Edheuanna —la primera poeta—, cuyo contenido nos revela el uso de la metáfora del parto en referencia a la creación poética: “Con gritos de parto [...] di a luz a este himno” (Lledó, 2008, p. 71). Lo cierto es que resulta natural que el primer texto escrito mencione el origen de la vida; sin embargo, este hecho no tuvo correlación en la atención que ha merecido el tema de la maternidad por parte de la historiografía literaria. Precisamente esta investigación se propone señalar la existencia de poemas sobre la maternidad desde la Edad Moderna hasta el siglo XIX (a partir del siglo XX estas composiciones serán cada vez más frecuentes). Asimismo, de ese análisis podrá inferirse la diversidad de enfoques y matices que presenta el tema de la maternidad y su vinculación no solo con la experiencia personal de la autora, sino con la concepción social y política del tema en su tiempo. La finalidad del trabajo es trazar un punto de partida para el estudio exhaustivo de cada época.

A pesar de que en la mitología clásica encontramos textos que tienen como eje la maternidad, como el de Deméter/ Ceres y Perséfone/ Proserpina, estas figuras serán sustituidas por el imaginario mariano de la tradición cristiana. Este cambio trajo consigo el paso de las “madres telúricas de poderes oscuros y temibles” a la madre “por el espíritu” (Oiberman, 2005, p. 120). Como consecuencia:

En la mitología patriarcal, en el simbolismo onírico, en la teología y en el lenguaje hay dos ideas que fluyen juntas: la primera señala que el cuerpo de la mujer es impuro, corrupto, fuente de contaminación física y espiritual, «instrumento del demonio». En segundo lugar, como madre es caritativa, sagrada, pura, asexual, y la potencia física de la maternidad es su único destino y justificación de su vida (Rich, 1986, p. 73).

Y esta dualidad ha monopolizado los retratos de las madres en la literatura. De ahí que, en las décadas finales de los años ochenta, desde el ámbito de la crítica literaria feminista surja un número de voces que se cuestionen la presencia de los relatos de las madres en primera persona. Con esto me refiero a los trabajos de Rich (1986), Ostriker (2018), Rubin Suleiman (2018), Úrsula K. Le Guin (2018), Susan Griffin (2018), entre otras, que coinciden al apuntar como causa de este silencio a la necesidad de las escritoras de adecuarse a los temas considerados aceptables por el canon:

Lo cierto es que «las mujeres han sido madres e hijas, pero han escrito muy poco sobre este tema; la vasta mayoría de imágenes visuales y literarias de la maternidad nos llega filtrada por la conciencia masculina individual y colectiva» (Rich, 1986, p. 111).

Ya hemos mencionado que los cuerpos femeninos eran considerados “impuros”; por lo tanto, su referencia permanece excluida de la creación artística. Si las escritoras se vieron obligadas a sortear múltiples obstáculos para dedicarse a la escritura, es comprensible que hayan optado por cultivar temas que no pertenezcan a la marginalidad. Sobre este asunto resulta esclarecedora la reflexión de Carmen Laforet, en una de las cartas dirigidas a Ramón J. Sender: “Lo verdaderamente femenino en la situación humana las mujeres no lo hemos dicho, y cuando lo hemos intentado ha sido con lenguaje prestado, que resultaba falso por muy sinceras que quisiéramos ser” (citado en Amat, 2008, p. 4). Por eso, “solo cuando su derecho a escribir estuvo bien establecido, empezaron a aventurarse las mujeres a tratar temas que no forman parte de la tradición recibida” (Freixas, 1995, p. 12). De ahí que adopten los recursos que ya han utilizado los escritores, es decir, la identificación del parto y la creación artística¹, tal y como veremos más adelante en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz.

Lo que está claro es que el silencio alrededor del tema de la maternidad no puede deberse a una escasa presencia femenina en las artes, pues Nieves Baranda (1998) llega a contabilizar alrededor de cuatrocientas poetisas impresas durante el Siglo de Oro, con una mayor concentración en las primeras décadas del siglo XVII, número que aumenta hasta 1650, año a partir del cual se produce un grave descenso. “Esta concentración de poetisas a la que se refiere Baranda coincide temporalmente con la fama de santa Teresa de Jesús, la publicación de sus escritos y, sobre todo, el momento de su beatificación, que lleva a la celebración de múltiples eventos en la península” (Romero Díaz, 2012, p. 103). Es decir, no es un hecho casual que precisamente ese auge de las poetisas se produzca cuando se les ofrece un referente, un espejo en el que mirarse. Y es que, precisamente los textos de Santa Teresa fueron ampliamente difundidos, como ninguna otra autora, durante este siglo (Baranda, 1998). Este dato arroja luz sobre las causas del silencio de las poetisas, pues “la imaginación artística no se produce en el vacío, sino que brota de una, al menos, de estas dos fuentes: el arte que ya existe (su tradición y códigos) y la experiencia personal” (Freixas, 1995, p. 15).

¹ “Men as well as women have use the [childbirth] metaphor extensively, taking female anatomy as a model for human creativity” (Stanford Friedman, 1987, p. 49).

Gracias a estudios recientes², hemos podido rastrear los orígenes del tema de la maternidad en la literatura para constatar que los temas eminentemente femeninos han sido siempre denostados e injustamente marginados; a su vez, esta marginación se debe a que el tema se ha restringido al ámbito privado de las mujeres, frente a los temas tradicionalmente concebidos como universales. A este respecto, resulta determinante la pretensión del Concilio de Trento (1563) de impulsar la imagen de la Inmaculada Concepción y, en consecuencia, las representaciones del parto irán desapareciendo. Sin embargo, este no será un hecho aislado, circunscrito al ámbito de la religión, sino que también la ciencia tomará partido hacia un mayor protagonismo masculino en el parto. Durante el feudalismo, todo lo que rodeaba a la maternidad se consideraba un asunto femenino. Sin embargo, a partir del siglo XVI, se producirán acusaciones contra las parteras por una supuesta “complicidad con el infanticidio” (Oiberman, 2005, p. 122). De ahí que se produzca una mayor presencia masculina; de hecho, serán los hombres los que escriban los manuales ginecológicos y serán ellos también los que sucesivamente irán excluyendo a las matronas del parto en lo que antes había sido una experiencia entre mujeres (Borrachero, 2011). Asimismo, esto conllevará un mayor tabú sobre los cuerpos de las mujeres³, hecho que dificultará la tarea de encontrar referencias corpóreas en los textos de autoría femenina.

Será durante las primeras décadas del siglo XX cuando comiencen a aparecer composiciones que otorgan protagonismo al tema de la maternidad⁴; esto propiciará la que las referencias al cuerpo femenino se conviertan en materia poética. Sobre el primer asunto, contamos con los trabajos de Payeras Grau (2009), Plaza Agudo (2011) o Medina Puerta (2020), y sobre el cuerpo y la textualidad, destacan los estudios de Meri Torras (2007), Purificación Mascarell (2023) o Helena Establier (2023). Todas estas investigaciones justifican la pertinencia de un tema que ofrece la posibilidad de dar testimonio de su tiempo, así como generar una profunda reflexión sobre la construcción identitaria de las escritoras en la Historia de la Literatura.

² Me refiero a los trabajos de Freixas (1995, 2002 y 2009) que subrayan la ausencia del tema de la maternidad en la literatura, así como a los estudios de Payeras Grau (2009), Plaza Agudo (2011) o Medina Puerta (2020), que ponen el foco en la representación del tema en la poesía.

³ Durante el siglo XVII, existía el prejuicio de que los médicos participasen en los partos y la práctica habitual consistía en colocar una sábana entre la madre y el médico (Oiberman, 2005).

⁴ Me refiero a los poemarios *Niño y sombras* (1936) de Concha Méndez, *Derramen su sangre las sombras* (1983) y *Los monólogos de la hija* (1959) de Carmen Conde, *Marzo incompleto* (1968) de Josefina de la Torre, *Materia de esperanza* (1968) de Elena Martín Vivaldi, “*Los poemas del hijo*” (*Mujer de barro*) (1948) de Ángela Figuera y *Los poemas del hijo* (1970) de Susana March.

LA MATERNIDAD COMO MOTIVO POÉTICO

A la hora de abordar el tema de la maternidad en la poesía, quizás el rasgo más evidente sea precisamente su ausencia o, mejor dicho, su censura, tal y como se extrae de la reflexión de Adrienne Rich (2019 [1986]): “[la maternidad] silenciada en las historias de conquista y servidumbre, guerras y tratados, exploración e imperialismo...” (p. 78). Sin embargo, la lectura de los textos escritos por mujeres de todas las épocas de nuestra historia literaria prueba la existencia del tema de la maternidad. Su presencia supone una doble transgresión, ya que nos encontramos, en primer lugar, ante mujeres que escriben y, por otro lado, ante autoras que cultivan temas considerados tabú.

Aunque entre las poetas de la primera Edad Moderna predomina el tratamiento alegórico del tema de la maternidad, aparecen dos enfoques trasgresores: el uso de la metáfora del nacimiento para reivindicar la creación artística y las referencias fisiológicas del proceso. El análisis de estos textos nos permite extraer datos sobre la concepción de la maternidad en su época y sobre la condición de las mujeres. La evolución del tema que se produce en el siglo XVIII, nos ofrecerá una reflexión más profunda sobre el género, puesto que las composiciones cuestionan aspectos referentes a la situación de las mujeres, como la educación o el limitado destino reservado para ellas. En el siglo XIX, el aumento de obras de autoría femenina supone una proliferación de textos sobre la maternidad, lo que conlleva una pluralidad de puntos de vista. Siguiendo el modelo del siglo precedente, los poemas evidencian la concepción de las mujeres en la sociedad decimonónica y cuestionan el rol asignado al género femenino. En cuanto a los textos subscritos al ámbito personal, destacan las elegías tras la muerte del hijo, consecuencia de la situación de alta mortalidad infantil, así como el duelo por la muerte de la madre, especialmente en la obra de Rosalía de Castro.

En las siguientes páginas se podrá comprobar cómo, a pesar de que las composiciones se originan en una experiencia personal e íntima, el tratamiento del tema trasciende esas fronteras particulares y propicia la reflexión sobre asuntos universales, como la creación artística o la situación de las mujeres.

EDAD MODERNA

Como ya mencionamos en la introducción, durante los siglos XVI y XVII se produce una progresiva incorporación de las mujeres a la producción literaria. Al respecto, se debe tener en cuenta que la actividad literaria sigue siendo una actividad mayoritariamente

masculina, con unos códigos establecidos que las poetas deben adoptar. Ante estas mujeres se presenta el desafío de superar la consideración de objeto de deseo en las composiciones amorosas para convertirse en el sujeto que crea esos mismos textos (Olivares & Boyce, 2012).

A pesar de los obstáculos que se encuentran⁵, muchas de ellas consiguen introducir en sus poemas referencias alegóricas a la maternidad. Existen ejemplos en los que el tema no deja de ser una anécdota, sin especial relevancia en la composición. Tal es el caso de una de las escritoras más destacadas de la época, María de Zayas (1590 - ca. 1660); en su composición compara el dolor que siente por la ausencia del amado con el duelo de una madre que ha perdido a su hijo: “Como la madre a quien falta / el tierno y amado hijo / así estoy cuando no os veo, dulcísimo dueño mío” (citado en Janés, 1986, p. 123). Por su parte, en la poesía amorosa resulta habitual la presencia de la madre, como interlocutora de las penas de amor del yo poético, siguiendo el modelo de las jarchas. Pueden encontrarse variados ejemplos entre las poetas más relevantes de esta época como Luisa de Carvajal (1566-1568) en su romance que comienza “Madre, siendo niña” (citado en Olivares & Boyce, 2012, p. 377) o Leonor de la Cueva y Silva (1611- 1705) en “Pensábase amor, mi madre” (citado en Olivares & Boyce, p. 115). Entre estos, destaca por su contenido el poema “XIX” de Catalina Clara de Guzmán. En su obra, la autora extremeña participa de una corriente subversiva en cuanto cuestiona los estereotipos femeninos. En el caso concreto de este poema dedicado a su madre, aprovecha para señalar las limitaciones de su género, pues “critica las estrecheces de la vida femenina cuyas oportunidades de diversión se limitan a la rueca y la labor” (citado en Olivares & Boyce, p. 51):

Tus ojos forman querella
ponderando que es rigor
amar tanto la labor
que ciegos, Silvia, por ella;

(Ramírez de Guzmán, Ms. 3884:227r. Incluido en *Poesías varias. Tomo I*, 1600 - 1699 - Manuscrito, siglo XVII).

⁵ “El matrimonio y los hijos constituían en el siglo XVII el único contexto que, a los ojos de la sociedad, justificaba la existencia femenina y le confería sentido. Ramírez de Guzmán, soltera, sin hijos y con recursos económicos propios, hubo de construirse, como en el consejo que le da a Francisquilla, un lugar mínimamente aceptable dentro de una sociedad que consideraba que las mujeres como ella eran seres improductivos. Su poesía y su agudo sentido del humor debieron ser dos de las estrategias por las que se ganó la aprobación, cuando menos parcial, de la sociedad en la que vivió” (Borrachero, 2011, p. 60).

Sin embargo, dos son los enfoques más interesantes a la hora de contar la maternidad en el Barroco. Por un lado, aquel que utiliza la alegoría de la maternidad para referirse a la creación artística (al igual que hacen los poetas), un recurso que también presenta un carácter que subvierte el orden establecido, tal y como se desprende del estudio de Susan Stanford Friedman (1987):

The female metaphor expresses a fundamental rebellion against it. It represents a defiance of historical realities and a symbolic reunion of mind and body, creation and procreation. The female metaphor establishes a matrix of creativities base on woman's doublebirthing potential (p. 58).

Por otro lado, pueden advertirse algunas referencias a la maternidad fisiológica, si bien infrecuentes, como ya hemos mencionado. Ahora bien, los dos temas tienen una nota común y es que están circunscritos al ámbito privado; es decir, esas composiciones se crean o bien en el contexto de una correspondencia entre amigas o familiares, o bien dentro de la poesía de circunstancias, en concreto, motivadas por la celebración de un embarazo o un nacimiento. Muchas de las composiciones analizadas han sido escritas dentro de un contexto de celebración de la amistad. Prueba de ello son estas referencias contenidas en la correspondencia entre amigas y hermanas:

Nuestra Elvira según me dize volvió a la tarea de sus preñezes, pero con tan buen ánimo y entretenimiento de sus visitas y fiestas que alivia a mi cuidado mucho del sobresalto con que la asiste, espezialmente en estos peligros tan costosos y comunes. Nuestra Señora de Grazia la alumbre y asista. [...] Yo estoy muy malica vomitando casi todos los días y muy impertinente (Almeida, 29 de septiembre de 20, párrs. 17 y 45).

En la poesía áurea, la metáfora del nacimiento para referirse a la creación poética es utilizada mayoritariamente por los escritores⁶; en cuanto a las autoras, el caso más prolífico es el de la poeta Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695). En primer lugar, para que podamos apreciar su consideración sobre el tema, es interesante comprobar en qué términos se expresa cuando se le recrimina su condición de mujer. En su tiempo —y durante los siglos siguientes—, la capacidad reproductiva es considerada la condición fundamental de la identidad femenina. Por ello, la poeta declara: “Con que a mí no es bien mirado que como a mujer me miren, pues no soy mujer que a alguno/de mujer pueda servirle” (citado en Kirk, 2009, p. 427). Puede entenderse como un intento por parte de

⁶ “Leonardo da Vinci caracterizó el proceso del engendro artístico valiéndose del vocabulario reproductivo (*partoire, nacesere, generare*), aseverando que lo que producía tenía su parecido (Jacobs, *The Living Image* 10). Y Cervantes empleó el mismo vocabulario para hablar, en términos no del todo favorables, de su creación literaria, llamando a *Don Quijote* su «hijastro» en el prólogo a su texto” (Kirk, 2009, pp. 420-421).

la autora de neutralizar el género⁷ con el fin de que solo se valore su talento literario. De ahí que aparezca el tema de la maternidad en términos de gestación de una idea: “nacisteis de mi concepto” (citado en Kirk, 2009, p. 428). Sin embargo, esa creación no siempre da frutos y, cuando se refiere a la imposibilidad de crear textos, también utilizará vocabulario relacionado con la maternidad, en este caso: “un casi rústico aborto / de unos estériles campos, / que el nacer en ellos yo, / los hace más agostados”, “que tengo poca salud / y continuos embarazos, / tales que, aun diciendo esto, / llevo la pluma trotando”, “y no quiero que tal creas, sino solo que es el darlos / a la luz, tan solo por obedecer un mandato”, “es cadáver el vocablo” o “¿De qué le sirve al ingenio / de producir muchos partos, / si a la multitud se sigue / el malogro abortarlos?” (citado en Kirk, 2009, pp. 430-431).

En la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, también encontramos referencias a la maternidad física y al embarazo en los romances dedicados a su amiga, la condesa María Luisa. Tal y como ella lo define, ser madre es “la mayor/obra de la naturaleza [...] no sólo eres Reina, pero / puedes hacer muchas Reinas”. Otra de las imágenes recrea la idea de contener otro cuerpo:

Se hallaban en tu belleza
dos cuerpos en un lugar
dos formas y una materia
[...]
conciba feto de luces
concepto de rayos tenga.

(Cruz, 2009, p. 99).

Ahora bien, el poema que destaca en cuanto al número de referencias explícitas al proceso fisiológico es “A la preñez de una dama” de la poeta extremeña, Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684). La composición pertenece a un contexto de la amistad femenina, de la intimidad entre dos mujeres que se conocen. Dicho texto se encuentra en unos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de España y para su análisis nos basaremos en el minucioso estudio de Aránzazu Borrachero (2011). En cuanto al tema de la maternidad, en el romance sí se hacen explícitas dos cuestiones: las múltiples referencias al embarazo y las enfermedades de los neonatos, junto a la preocupación por

⁷ “Con que a mí no es bien mirado / que como a mujer me miren, / pues no soy mujer que a alguno de mujer pueda servirle; y solo sé que mi cuerpo, / sin que a uno y otro se incline, / es neutro, o abstracto, cuanto/ solo el Alma deposite”, *Respondiendo a un Caballero de Perú, que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre* (Cruz, 1993, pp. 155-156).

el distinto trato que reciba el bebé, dependiendo de su género. En esta composición, se sustituye el enfoque espiritual de la maternidad por la descripción de la unión biológica entre madre e hijo. Algunas de esas referencias físicas son las siguientes: “si te fortificas entre panzas y cuajares” (citado en Borrachero, 2011, p. 49). En este sentido, también se mencionan diversas dolencias propias de la época, tales como las “acedías” — problemas de estómago— o los “postemas”, “abscesos que se producen en los genitales maternos durante el embarazo” (citado en Borrachero, 2011, p. 53), sin olvidar las alusiones a los antojos.

Otro elemento llamativo es la elección del niño como interlocutor de su poema y a él le dirige varios consejos, tales como que no se apresure en nacer y espere los nueve meses, lo que supone una sutil referencia al peligro de los partos prematuros: “Estate allá nueve meses / sin romper el carcelaje, / que perderás la señal / de la cruz si vienes antes” (Borrachero, 2011, p. 52). No escatima tampoco en referencias a las múltiples y enfermedades que pudieran sobrevenir al futuro bebé: “Ni las viruelas, ni la «alferecía» o epilepsia, ni las lombrices ni el estreñimiento afectarán a Periquillo; tampoco el mal de ojo, para el que la autora prescribe «romero», un remedio popular” (Borrachero, 2011, p. 52). Asimismo, está presente una imagen recurrente en la poesía femenina: la del cuerpo como cárcel (“Si intentas quebrantamiento / de la prisión en que yaces / te cumplirá la justicia / a pedimento de parte” [citado en Borrachero, 2011, p. 56]). Otro de los datos que remite directamente a la época en la que se escribe, es la constatación de que el nacimiento de un varón fuera objeto de celebración. De hecho, la poeta se refiere al bebé en masculino, Periquillo. En el caso de que no se cumpla su pronóstico, a esa futura niña le aconseja, por un lado, “Y si fueses Francisquilla, / ven en manto por taparte / y, por si acaso, enojados, / te envíasen a la calle” (citado en Borrachero, 2011, p. 56), y que, por otro, se prepare para enfrentarse a una sociedad que rechaza a las mujeres: “sal a ser una pimienta / en lo vivo y lo picante” (citado en Borrachero, 2011, p. 56). De esta manera, el poema se convierte en una prueba más de las preocupaciones que el género suscita en las mujeres, al ver sus derechos menguados y al enfrentarse en un mundo que las margina.

A pesar de los intentos de la teoría de la Contrarreforma por representar la maternidad prescindiendo del cuerpo y del nexos físico existente entre la madre y el hijo, este poema supone una transgresión en cuanto al tratamiento del tema al exponer los cambios en el cuerpo de las mujeres durante el embarazo. Y es que, tal y como señala Borrachero (2011), la escritura de este romance supone una “aportación al ritual femenino

que se desarrolló alrededor del embarazo y del parto de Josefa de Mendoza—ritual que, por un corto espacio de tiempo, quizás subvirtiera la lógica imperante de dominación masculina” (p. 60).

El siglo XVIII supuso un aumento de la alfabetización de las mujeres, tal y como revela el estudio de Mónica Bolufer (2009). Eso sí, también en lo referente a la lectura, las mujeres debían atender a ciertos preceptos:

Para los moralistas, resultaba notable e incluso recomendable que las mujeres leyeran, pero debían hacerlo con el propósito de fortalecer su moral, instruirse sus deberes y ocupar útilmente su ocio, evitando lecturas que, como las novelas, estimularan su imaginación (s/p).

En cuanto a la escritura de las mujeres, tampoco podemos hablar aún de una profesionalización, a excepción del caso de María Rosa de Gálvez. A pesar de los obstáculos que siguen condicionando su presencia en la esfera literaria, durante esta centuria también encontraremos referencias a la maternidad. Al respecto, uno de los textos más elocuentes es “Apología de las mujeres” de Inés de Joyes (1731-1808). El texto se inserta en la tradición de las “Cartas a las hijas” y, en ella, la autora pretende exponer sus reflexiones sobre la *preminencia* de los sexos⁸. Tal y como nos advierte al comienzo, sus pretensiones fueron excedidas al tratar otros temas circundantes como la crianza de los hijos, asunto que consideraremos en esta investigación. En este texto, la autora se nos presenta en su doble condición de poeta y madre, y aprovecha para cuestionar la educación que reciben las mujeres y los prejuicios en los que son educadas⁹. En su ensayo, comprobamos que el destino de las mujeres sigue estando restringido a dos opciones: “Pero dicen comúnmente, aún gentes sensatas, que para los hombres hay diversos destinos, mas que para las mujeres no hay sino dos, pues han de ser o monjas o casadas” (Joyes y Blake, 2009, p. 10). En cuanto al tema de la crianza, plantea una cuestión que sigue siendo objeto de debate hoy en día, como es la lactancia materna:

Algunos que escriben de crianza, empiezan poniendo todo su conato en persuadir a las madres a que alimenten a sus hijos con su propia leche. Tienen razón, pero no es justo que traten de malas madres a todas las que no lo hacen. Muchas hay cuya constitución delicada no las permite tolerar los trabajos de tal empeño y yo he conocido a algunas a quienes costó la vida (pp. 12-13).

⁸ “Oíd mujeres, les diría, no os apoquéis: vuestras almas son iguales a las del sexo que os quiere tiranizar” (Joyes, 2009, p. 14).

⁹ “Llega a un pueblo una forastera y oye que lo primero que se pregunta es si es bonita, si es petimetra; pero nunca si es entendida, si es juiciosa. Lo más celebrará alguno su agudeza, donaire y chiste, que examinado despacio será quizás bachillería, fruslería, altivez y descaró” (Joyes, 2009, p. 6).

En lo referente al género lírico, en esta investigación nos centraremos en el caso de una de las poetas más reseñables de su tiempo, María Gertrudis de Hore (1742-1801), sobre todo en “Al poner unas flores después de amortajado a un hijo que murió de viruelas”, una composición dedicada a la muerte de su hijo. En estas centurias la alta mortalidad infantil explica que el tema de la maternidad suele cultivarse mediante un tono elegíaco¹⁰:

A esas tus yertas sienas,
conforme, las dedico;
último don funesto
del maternal cariño.
Entre tus fríos dedos,
conforme, sólo aplico
esta flor, que retrata
la aflicción que reprimo.
Por lo que me has costado,
por lo que te he querido

(citado en Morand, 2005, p. 21).

En el conjunto de su obra, la autora “defiende de modo beligerante la condición de la mujer” (Martos & Neira, 2021), por lo que no es de extrañar que, en esta composición, muestre un enfoque transgresor en la medida en la que aparece:

[...] una madre que sufre pese a las reglas de conducta social [...] Divisamos las dificultades del parto en una época en la que todavía no se tenía una explicación convincente de cómo el feto era expulsado del vientre de su madre tras nueve meses (Morand, 2011, p. 74).

Por otra parte, Martos Pérez (2022), en su investigación, señala la presencia del tema de la maternidad en otras composiciones de Hore, como es el caso de El nido I “Yo advertí un hueco” y II “Déjame que llore”. A su vez, “aparece como elemento que conforma el espacio textual y el mundo en el que el sujeto poético se inserta. Así puede constatar en la *Anacreónica a la muerte de un hermoso canario...* y en el Idilio “Luego que en la corte”” (Martos, 2022, p. 79).

En la Edad Moderna, a pesar de que son escasos los poemas dedicados al tema de la maternidad, los enfoques que se proponen son variados, desde la metáfora del nacimiento hasta el duelo por la muerte del hijo. Las restrictivas condiciones que las escritoras se encontraron en su oficio no impiden que hallemos poemas que subviertan el

¹⁰ En el siglo XVIII, de 1000 niños nacidos vivos, 250 morían en el primer año de vida. Una décima parte de las madres con 4-5 hijos fallecía durante el parto (Oiberman, 2005).

modelo establecido de una madre *sin mácula*, como es el caso de Catalina Clara de Guzmán. Por ello, la lectura de estos textos contribuye al estudio de la construcción de la identidad femenina.

SIGLO XIX

Si nos centramos en el siglo XIX, cabe señalar que, si bien con una presencia minoritaria, las escritoras continúan cultivando el tema de la maternidad. No hay que olvidar que nos encontramos en una época dominada por la figura del “ángel del hogar”, modelo femenino que insistía en la inferioridad de la mujer y defendía su carácter abnegado, esposa y madre, cuya capacidad de realización personal seguía restringido al ámbito doméstico. En este siglo una serie de factores contribuyeron al desarrollo de una primera generación de poetas, entre las que se encuentran Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Ángela Grassi. Esto fue posible gracias al movimiento romántico que propició “la expresión de los sentimientos individuales, las ideas liberales, el desarrollo y la expansión de la imprenta en España y la existencia de un número cada vez más amplio de lectoras” (González-Allende, 2009, p. 53). Las limitaciones educacionales o las críticas que recibían de sus compañeros varones por no ajustarse a los modelos establecidos eran suplidas a través de la amistad con otras compañeras poetas en quienes encontraban el apoyo necesario¹¹. En este contexto, surge la voz de Carolina Coronado (1820-1911), quien afirma: “es inútil que decidan si la poetisa debe o no existir porque no depende de la voluntad de los hombres” (citado en Varela, 2005, p. 140). En su producción advertimos las contradicciones propias de una poeta que se enfrenta al anhelo de romper las barreras asociadas a su género¹², a la vez que muestra en sus poemas su sumisión al modelo imperante (Kirkpatrick, 2003).

La poesía de estas escritoras está marcada por el contexto en el que se produce y por los episodios autobiográficos. Así, nos encontramos de nuevo ante una época de alta mortandad infantil; de hecho, tanto Carolina Coronado como Josefa Massanés, dos de las poetas más relevantes del momento, experimentarán la pérdida de dos hijos al nacer (Montagut, 2014) y trasladarán esa situación a sus composiciones como, por ejemplo, “Epitafio a un niño” de Coronado (2008). Las poetas del Romanticismo desafían la figura

¹¹ “Coronado ejerció una especie de liderazgo, ya que recibía cartas de otras mujeres que comenzaban a escribir para que les diera consejos” (González-Allende, 2009, p. 55).

¹² “¡Muere el águila la roca / por ambas alas sujeta / mi espíritu de poeta / a mis plantas de mujer!”, “Último canto” (Coronado, 2008, p. 31).

del “ángel del hogar” y no solo escriben, sino que utilizan sus textos para hablar sobre temas tabú como la maternidad. En ellos encontraremos referencias que se insertan dentro del modelo tradicional de madre. Carolina Coronado, por su parte, en su poema “La voz de una hija” se refiere a los atributos positivos de una madre según ese modelo: “perfecta hechura” (p. 11), “de la tierra amparo” (p. 11), “alivio de angustiosas penas” (p. 11). En la misma línea se encuentran los poemas de Massanés (1811-1887), como es el caso de “Un beso maternal” (*Cuentos de la abuelita*, 1900). El texto se compone de versos dulces e inocentes destinados a un interlocutor concreto (un hijo) y se caracteriza por un tono admonitorio: la autora exige al niño que reconozca la labor de su madre y agradezca su afecto y cuidados con un cálido abrazo.

Ángela Grassi (1823-1883) cultiva el tema de la maternidad en dos de sus poemas, centrados en un aspecto común: la relación madre-hija. En el prólogo a sus *Poesías*, ya comprobamos la importancia que tiene para ella la figura materna, pues es a su madre a quien se las dedica. En esa dedicatoria inicial, la autora menciona los consejos que su madre le dio y que ella ha seguido fielmente. De ahí que no nos extrañe encontrar entre sus poemas uno que lleva por título “Consejos de una madre a su hija” (Grassi, 2008, p. 156). El contexto del poema es el quince cumpleaños de la hija, es decir, la edad que indica el paso de niña a mujer. Pero, ¿qué supone ser una mujer en el siglo XIX? Según Grassi, la mujer se encuentra en una situación desfavorable, tal y como aparece descrito a través de las metáforas utilizadas por la autora: “flor ignorada / en un desierto perdida” (p. 156), “ángel de dolor” (p. 156) o “juguete del hombre altivo” (p. 156). Siguiendo los postulados tradicionales, el consejo de la madre es que conserve su honor y que actúe con docilidad y frialdad (“arráncate el corazón / cuando le sientas latir” [p. 158]). Como podemos comprobar, a la luz de los ejemplos de Hore y Grassi, los poemas dedicados a las hijas suponen un cauce propicio para la reflexión sobre la condición de las mujeres¹³ y para cuestionar los roles establecidos y la educación recibida. Sobre este punto, la polifacética escritora Rosario de Acuña continuará y ampliará, en su obra *La casa de muñecas* (1888), un tratado pedagógico, la senda iniciada por Hore.

Volviendo a la autora que nos ocupa, la segunda composición, “El aniversario” (Grassi, 2008, p. 167), responde a un momento vital concreto: los sentimientos de la

¹³ Por el contrario, también encontramos composiciones tradicionales como el poema “Los quince años” (Coronado, 2008); muestra una visión convencional de la juventud de su hija y se centra en la admiración de su belleza y la nostalgia por la infancia perdida.

autora ante la próxima muerte de su madre (“tal vez pronto / a tus pies se abrirá la sepultura” [p. 168]). El yo poético manifiesta un estado de angustia, tal y como reflejan el reiterativo uso de exclamaciones e interrogaciones: “¿Por qué aquí desterrada vivir debo / si el alma inquieta tu regazo busca?” (p. 168). El desasosiego se produce por no ser capaz de cumplir su deseo de acompañar a su madre en la vejez (“tu fiel sostén hasta la yerta tumba” [p. 168]).

Finalmente, la poeta más relevante del siglo XIX, Rosalía de Castro (1837-1885), cultivará el tema de la maternidad dentro del género elegíaco, trasladando a sus textos dos trágicas experiencias que marcaron su vida: la pérdida de su hijo y la muerte de su madre.

Por un lado, en “Era apacible el día” (Castro, 1985), ante la muerte de su hijo, la poeta no renuncia a la esperanza del próximo reencuentro “mi alma / te espera con amoroso afán / y vendrás o iré yo, bien de mi vida / allí donde nos hemos de encontrar” (p. 73). Su estado emocional se caracteriza por la contraposición de sentimientos: desde el sosiego del niño frente a la angustia de la madre (“¡qué borrasca la mía!” [p. 72]). Por otra parte, los poemas dedicados a su madre (Castro, 1994, pp. 467- 482) se caracterizan por su tono dolorido, marcado por las exclamaciones, tal y como escenifica el llanto desgarrador, que inicia el poema. Como iremos viendo, se produce la mención al parto “¡hija mía, / yo soy la que te parió!” (p. 468) o “a la que nació en tu seno” (p. 477), referencia que suele aparecer en este tipo de composiciones. Rosalía de Castro compara la muerte del hijo y de la madre (“único amor que hay aquí” [p. 469]).

Así, la muerte de la madre provoca en la poeta-hija un sentimiento angustioso: “murióse la madre mía / sentí rasgarse mi seno” (p. 469). Además, se cuestiona acerca de la vida de su madre sepultada bajo la tierra “ah, de dolientes sauces rodeada / de húmeda yerba y ásperas ortigas; / ¡cuál serás madre, en tu dormir turbada / por vagarosas sombras enemigas!” (p. 473). Al tratarse de una composición de finales del siglo XIX, observamos que el duelo aparece marcado por las constantes imágenes románticas del cementerio y la tumba. Por último, cabe considerar que la muerte de la madre propicia en las autoras una reflexión sobre el intercambio de roles, aspecto señalado por Payeras Grau (2009), y que, en el caso de la poeta gallega se plasma en los siguientes versos:

Y siendo tú mi madre, me pareces
En otra infancia tuya, hecha de nuevo
Y yo casi tu madre. Me dejaste

Y todo me ha cambiado, incluso el tiempo,
Que te agrandó hasta hacerte tan pequeña
Y nos cambió en aquel postrer momento.

(Castro, 1994, p. 153).

Antes de concluir esta investigación, conviene dedicar unas breves líneas a la poeta Blanca de los Ríos (1859-1956). Si bien nace en la segunda mitad del siglo XIX, su carrera literaria y periodística se desarrolla en las primeras décadas del XX, por lo que su obra supone un enlace entre ambos siglos. En ella encontramos poemas sobre el tema de la maternidad que conectan con las poetisas estudiadas. En concreto, su poema “A Florentina Amador de los Ríos” (de los Ríos, 2017, p. 20) nos recuerda a los ya vistos en las poetisas de la Edad Moderna. Es decir, textos dedicados al nacimiento de una niña en el seno de la familia. Siguiendo esos modelos tradicionales de poesía circunstancial, la composición se caracteriza por un tono amable que apela a la inocencia de la recién nacida: “¿Qué sabes tú los males que este mundo encierra?” (p. 20), y a la protección y cariño que recibirá de sus padres: “los brazos de tu madre te prestan nido” (p. 21), “tu amante padre olvide tantos dolores / que tú eres de esperanza la mensajera” (p. 21). Al igual que otras poetisas de su generación, dedica composiciones a su madre, a propósito de su muerte, lo que se aprecia en concreto en dos textos: “XII” y “¿Su último día!” (de los Ríos, 2017, p. 52). En ambos se reitera la exaltación de los valores tradicionales de una madre como la pureza o la identificación con la Virgen; asimismo, en el estilo se mezclan versos de clara inspiración barroca (“mintiendo vida el sol cruzó su frente” [p. 53]) e imágenes románticas como la descripción del cadáver de su madre, la referencia al cementerio o la exaltación vehemente de su duelo (“darte mi vida y aspirar tu muerte” [p. 53]). Finalmente, también participa de la corriente que utiliza la metáfora del nacimiento para referirse a la creación artística en su poema “Bello es lo ignoto”:

Ese pasado que en su seno oscuro
engendra lo futuro,
es el reino y la herencia del poeta;
él en su llanto y en su amor lo inunda
con su fe lo fecunda,
con sus inspiraciones lo completa.

(citado en Jiménez Faro, 1996, p. 23).

Por último, podemos afirmar que, tanto en el siglo XIX como a comienzos del siglo XX, para la mujer, la maternidad suponía el único destino y camino de realización personal

y social¹⁴. La familia se erige como el valor primordial; sin embargo, a comienzos del XX, encontramos voces que empiezan a cuestionar algunos de los aspectos de este modelo:

La ciencia moderna no podía ya considerar la función maternal como la consideraban los Padres de la Iglesia, para los que solo una maternidad era digna: la de la Virgen, por haber sido originada fuera de las leyes naturales; queriendo, ante todo, ayudar a la elevación de la Humanidad, la ciencia tenía, necesariamente, que preocuparse de los actos más trascendentales de la vida: la concepción, el parto y la crianza (Nelken, 2013, p. 105).

En este contexto se sitúan los poemas escritos desde las primeras décadas del siglo XX. Frente a las concepciones clásicas de una concepción *sin mácula*, podremos encontrar reiteradas referencias al proceso biológico y a las manifestaciones físicas y emocionales del mismo. En efecto, el hecho de convertir el cuerpo femenino en materia poética las conecta directamente con la corriente de pensamiento postulada por Hélène Cixous (1995), quien insta a las escritoras a trasladar sus experiencias corpóreas al texto: “Escríbete. Tu cuerpo debe ser oído” (p. 284).

CONCLUSIONES

Como ya anunciaba el título, este trabajo ha tratado de aproximarse a la presencia del tema de la maternidad en la tradición poética femenina. Frente a la exhaustividad que requeriría un tema como este, se ha pretendido un enfoque transversal que abarque los siglos anteriores al siglo XX. De esta manera, se ha podido propiciar un acercamiento a las diversas manifestaciones del tema a través de las autoras más relevantes de su tiempo. Asimismo, se ha demostrado que no es un tema marginal ni anecdótico, sino que ha sido cultivado, con variedad de matices, a lo largo de la historia de la literatura. Si bien predominan aquellas composiciones en tono elegíaco, ya sea a la muerte del hijo o de sus madres, encontramos puntos de vista trasgresores que convierten el cuerpo, tradicionalmente considerado impuro y al margen de la creación artística, en materia poética. Además, estos textos nos ofrecen un testimonio de la consideración del tema en cada siglo y, al mismo tiempo, cuestionan las convenciones a las que las mujeres debían someterse.

La investigación ha destacado las múltiples perspectivas desde la que se aborda el tema de la maternidad en los textos de autoría femenina. En primer lugar, hemos

¹⁴ “¿Cuál es la vida de la escritora española? Pasar el día cuidando de sus hijos, cosiendo o zurciendo sus vestidos y aplanchando [sic] sus gorritos. Pasar la noche mientras que sus niños duermen, escribiendo junto a sus cunas que mece con el pie” (Pilar Sinués Marco, citado en González-Allende, 2004 p. 47).

comprobado cómo en las primeras manifestaciones poéticas, las autoras incluyen a las madres como interlocutoras o cultivan la metáfora del nacimiento para subrayar su capacidad creativa. El caso de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, si bien resulta excepcional, enriquece el panorama poético de su tiempo y, ante todo, nos ayuda a comprender las dimensiones de las limitaciones de género en su tiempo. Del estudio de la poesía áurea se desprende que, en su mayoría, los poemas sobre la maternidad se insertan dentro del ámbito privado: el de la correspondencia. Tanto en el caso de Sor Juana Inés como el de Ramírez de Guzmán son textos que no hablan de la experiencia personal de la poeta-madre, sino que están dedicados a una amiga embarazada. En segundo lugar, el estudio de dos ejemplos correspondientes al siglo XVII ofrece una perspectiva más concreta sobre el déficit en la educación de las hijas, en este caso, desde la perspectiva de la poeta-madre. Por último, ya en el siglo XIX, al aumento significativo del número de autoras, se corresponde un mayor número de textos con referencias a la maternidad, especialmente centrados en la relación materno-filial.

En síntesis, el tema de la maternidad, por su presencia y diversidad de tratamiento, enriquece el estudio de estas autoras y contribuye a la reflexión sobre la construcción de la identidad femenina. A su vez, su vinculación con el contexto sociocultural en el que aparece confiere a estos poemas un carácter testimonial de plena vigencia en los estudios históricos y sociológicos.

Con todo, la intención fundamental del estudio ha sido poner en relación el corpus poético de las autoras, en vez de estudiar cada caso de manera particular y aislada. De esta manera, podemos comprobar cómo las autoras predominantes de nuestra historiografía literaria participaron de una tradición poética común que cultiva el tema de la maternidad. La intención última ha sido mostrar la pluralidad de enfoques que ofrece el tema de la maternidad en la poesía y su vinculación directa con el contexto en el que se desarrollaron estas composiciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, B. (29 de setiembre de 2020). *Embarazo y parto en cartas personales (siglos XVI-XVIII)*. TextoR. <https://textorblog.wordpress.com/2020/09/29/embarazo-y-parto-en-cartas-personales-siglos-xvi-xviii/>

- AMAT, N. (2008). La escritora y los demonios. *Revista Caleta*, (14), 64-65.
- BARANDA, N. (1998). *Por ser de mano femenil la rima*, de la mujer escritor a sus lectores. *Bulletin Hispanique*, 100 (2), 449-473.
- BOLUFER PERUGA, M. (2009). *Mujeres de letras. Escritoras y lectoras del siglo XVIII*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc34934>
- BORRACHERO MENDÍBIL, A. (2011). *A la preñez de una dama*, un romance de Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684). *Alborayque*, (5), 41-63.
- CASTRO, R. (1985). *En las orillas del Sar*. Cátedra.
- CASTRO, R. (1994). *Obras completas vol. 1*. Fundación José Antonio de Castro.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa*. Antrophos
- CORONADO, C. (2008). *Poesías / [Apuntes biográficos de la señorita Carolina Coronado por Ángel Fernández de los Ríos; prólogo de Eugenio Fernández Hartzenbusch]*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3683>
- CRUZ, J. I. de la (1993). *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*. Editorial Universitaria.
- CRUZ, J. I. de la (2009). *Obras completas. 1. Lírica personal*. Fondo de Cultura Económica.
- DE LOS RÍOS, B. (2017). *Esperanzas y recuerdos*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/esperanzas-y-recuerdos>
- ESTABLIER PÉREZ, H. (2023). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. La Casa de la Riqueza/Estudios de la Cultura de España.
- FREIXAS, L. (1995). *Madres e hijas*. Anagrama.
- FREIXAS, L. (2002). *Cuentos de amigas*. Anagrama.
- FREIXAS, L. (2009). *El libro de las madres*. 451 Editores.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, I. (2004). Entre la modestia y el orgullo: Las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado. *Decimonónica*, (1), 33- 51.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, I. (2009). De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XX. *Letras de Deusto*, 39(122), 51-76.
- GRASSI, A. (2008). *Poesías*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc64058>

- GRIFFIN S. (2018). Notas sobre la cuestión del feminismo y la maternidad. En Moyra Davey (ed.), *Maternidad y creación*. Alba Editorial.
- JANÉS, C. (1986). *Las primeras poetisas en lengua castellana*. Editorial Ayuso.
- JIMÉNEZ FARO, L. M. (1996). *Poetisas españolas (Tomo II: de 1901 a 1939)*. Torremozas.
- JOYES Y BLAKE, I. (2009). *Apología de las mujeres*. BIESES. Bibliografía de escritoras españolas. <https://www.bieses.net/>
- KIRK, S. (2009). El parto monstruoso: creación artística y reproducción biológica en la obra de Sor Juana. *Revista Iberoamericana*, 75(227), 417-433.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Cátedra.
- LE GUIN, Ú. K. (2018). La hija de la pescadora. En Moyra Davey (ed.), *Maternidad y creación*. Alba Editorial.
- LLEDÓ CUNILL, E. (2008). Épica y lírica de la maternidad. *Lenguaje y textos*, (27), 68-69.
- MARTOS, M., & NEIRA, J. (2021). *Literatura española y género*. UNED.
- MARTOS PÉREZ, M. D. (2022). La voz poética de María Gertrudis Hore: mecanismos de enunciación e identidad autorial. *Cuadernos De Estudios Del Siglo XVIII*, (32), 43-83. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.32.2022.43-83>
- MASCARELL, P. (2023). *Escrito en la carne. Corporalidades literarias de mujer*. Tirant Humanidades.
- MEDINA PUERTA, C. (2020). El tema de la maternidad en las poetisas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero. *Artífara: Revista De Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20(2), 183-204. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4417>
- MONTAGUT, M.^a C. (2014). *Tomar la palabra: Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Aresta.
- MORAND, F. (2005). ¿Qué sabemos del hijo de la monja sor María Gertrudis de la Cruz Hore (1742-1801) y de su esposo, Esteban Fleming? *Revista Dieciocho*, 28(1), 141-158.
- MORAND, F. (2011). Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis Hore. *Anales de literatura española*, (23), 67-93.
- NELKEN, M. (2013). *La condición social de la mujer en España*. Horas y Horas.

- OIBERMAN, A. (2005). Historia de las madres en occidente: repensar la maternidad. *Psicodebate: Psicología, Cultura y Sociedad*, (5), 115-130.
- OLIVARES, J., & BOYCE, E. S. (2012). *Tras el espejo la musa escribe*. Siglo XXI de España Editores.
- OSTRIKER, A. (2018). Una propuesta atrevida: maternidad y poesía (de «Writing like a Woman», 1983). En Moyra Davey (ed.), *Maternidad y creación*. Alba Editorial.
- PAYERAS GRAU, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. UNED.
- PLAZA AGUDO, I. (2011). *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras de preguerra (1900-1936)*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- RICH, A. (2019 [1986]). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Cátedra.
- ROMERO DÍAZ, N. (2012). Aproximaciones a la poesía secular escrita por mujeres, 1650-1700. Una propuesta metodológica. *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 18(1), 102-126.
- RUBIN SULEIMAN, S. (2018). Escribir y ser madre. En Moyra Davey (ed.), *Maternidad y creación*. Alba Editorial.
- STANDFORD FRIEDMAN, S. (1987). Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse. *Feminist Studies*, 13(1), 49-82.
- TORRAS, M. (2007). *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- VARELA, N. (2005). *Feminismo para principiantes*. B de Bolsillo.

**LOS CONFLICTOS SOCIOPOLÍTICOS EN LA NARRATIVA MEXICANA.
UNA LECTURA DE *TOMÓCHIC* Y *NIEVES***

**SOCIOPOLITICAL CONFLICTS IN THE MEXICAN NARRATIVE. A
READING OF *TOMÓCHIC* AND *NIEVES***

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez
Universidad Autónoma de Zacatecas, México
lmorsa@uaz.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0003-3627-8509>

Márcio de Lima Pacheco
Universidad Federal de Rondônia, Brasil
doutorpachecus@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3902-2680>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.182>

Fecha de recepción: 16.11.23 | Fecha de aceptación: 17.01.24

RESUMEN

En épocas de crisis humanas algunos escritores acudieron a la creación literaria para tratar de librar la censura, de tal suerte que en los distintos géneros expresaron sus críticas y denunciaron los sistemas sociales que oprimían y castigaban a los desposeídos, a los pobres. En el México del siglo XIX, se observa en determinadas obras narrativas la relación entre historia y literatura, esta se nutrió de la compleja realidad durante toda la centuria, porque en el territorio pugnaban por el poder distintas facciones políticas: unas a favor de la monarquía y otras en defensa de la república. En este marco socio-histórico se desarrollaron escritores como Heriberto Frías y José López Portillo y Rojas, quienes, en sus novelas *Tomóchic* y *Nieves*, expresaron una visión crítica del sistema porfirista, en tanto opresor y persecutor de los que consideraba sus adversarios y un peligro para la estabilidad socio-política. Ambos autores escribieron en un contexto de dictadura en el que no existía la libertad de pensamiento y de expresión, y los temas como la explotación humana, los abusos de los hacendados y la disidencia nortea en un pueblo de la sierra de Chihuahua no podían tratarse abiertamente; por ello, construyeron ambientes ficcionales para exponer con ojo crítico determinados acontecimientos.

PALABRAS CLAVE: Denuncia social, crisis política, historia, literatura, narrativa.

ABSTRACT

In times of human crisis, some writers resorted to literary creation to try to free censorship, in such a way that in different genres they expressed their criticism and denounced the social systems that oppressed and punished the dispossessed, the poor. In 19th-century Mexico, the relationship between history and literature can be observed in certain narrative works; this was nourished by the reality that was complex throughout the century, because different political factions fought for power in the territory: some in favor of the monarchy and others in defense of the Republic. In this socio-historical framework, writers such as Heriberto Frías and José López Portillo y Rojas developed, who in their novels *Tomóchic* and *Nieves* expressed a critical vision of the Porfirian

system, as an oppressor and persecutor of those he considered his adversaries and a danger to socio-political stability. Both authors wrote in a context of dictatorship, where freedom of thought and expression did not exist, and issues such as human exploitation, abuses by landowners, northern dissidence in a town in the mountains of Chihuahua, could not be discussed openly. For this reason, they built fictional environments to expose certain events with a critical eye.

KEYWORDS: Social complaint, political crisis, history, literature, narrative.

1. LA FUNCIÓN SOCIO-POLÍTICA DEL ESCRITOR

Desde principios del siglo XIX, la literatura mexicana se vio influida más que por preceptos estéticos, por circunstancias sociales, históricas y políticas. El hombre de letras asumió el compromiso de aleccionar a sus lectores a través de periódicos, folletos, novelas, obras de teatro, etc. Así, la escritura se utilizó como un arma contra la tiranía y la literatura —en concreto— sirvió para educar o informar a los lectores sobre situaciones socio-políticas. Los literatos del siglo XIX proclamaron la independencia intelectual respecto de los modelos peninsulares que durante siglos orientaron los parámetros de la literatura escrita en las colonias americanas. No obstante, es cierto que en la producción poética del jesuita Rafael Landívar —autor dieciochesco— se identifican los rasgos que determinarán la postura de los escritores del siguiente siglo: exaltación del suelo americano, descripción de la flora y de la fauna, sentimiento de orgullo y tono patriótico al dar tratamiento a temas conocidos y referentes cercanos.

En el siglo XIX, los poetas como el chileno Andrés Bello y el ecuatoriano José Joaquín de Olmedo trataron tópicos relacionados con la naturaleza o hechos históricos con fervor patriótico a fin de encontrar los rasgos de una literatura propiamente americana que se diferenciara con notoriedad de la española. En la América hispana, en efecto, existía el sentimiento común de dotar de identidad a la literatura, de definirla a partir de sus raíces, del color local, de sus tradiciones y costumbres, y de reconocerse en el pasado para proyectarse en el presente y en el futuro. José Joaquín Fernández de Lizardi es una figura clave para entender los rasgos de la literatura decimonónica, pues plantea en *Noches tristes y día alegre* (1819) un romanticismo que después se desarrollará en las plumas de Fernando Calderón, Ignacio Manuel Altamirano, Juan Díaz Covarrubias, entre otros. En textos como *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda* (1832) y *El Periquillo Sarniento* (1816), se reflexiona sobre los vicios humanos y se

define el ser del mexicano de su tiempo que no dista mucho del actual. En ambas obras, Fernández de Lizardi retoma el principio horaciano *dulce et utile*, que otros tantos escritores del XIX trabajarán de manera asidua en sus propuestas narrativas.

Cuando se indaga en el tema de la identidad mexicana, también aparece la figura de Fernández de Lizardi como precursor, porque dota a sus textos de una esencia que después otros autores retomarán, tales como el interés por la educación de los hijos y de las hijas, que expone en *El Periquillo Sarniento* y en *La Quijotita y su prima...* (1818), y que también trabajó Florencio M. del Castillo en la novela *Culpa* (1854). A su vez, *El Pensador Mexicano* encarnó la imagen del escritor de compromiso social y político que afinó su espíritu crítico principalmente en el periodismo; por ello, cuando lo reprimieron se refugió en la literatura para evidenciar y criticar. En ese sentido, no es casual que en la mayoría de sus textos se identifique ese afán por denunciar, pero de igual modo son evidentes sus propuestas encauzadas en la formación humana.

En el eje de crítica social y de denuncia política también se insertan autores decimonónicos como Manuel Payno, con *El hombre de la situación* (1861), ya que en su obra expone la codicia, la rapiña y la desvergüenza de los españoles, quienes creían que bastaba con llegar a las colonias para hacerse de riquezas y regresar a España con bolsas rebosantes de oro. José López Portillo y Rojas, en *Nieves* (1887), expone el abuso de autoridad y prepotencia del cacique frente a la miseria de sus jornaleros. José Tomás de Cuéllar, en *Ensalada de Pollos* (1869-1870), expresa que los llamados revolucionarios eran en realidad bandidos que asaltaban poblaciones y se burla de la clase política mexicana arribista y sin escrúpulos. En *La guerra de tres años* (1891), Emilio Rabasa expone los conflictos entre el pueblo y el gobierno liberal, porque este intenta impedir las manifestaciones de religiosidad popular en los espacios públicos y las consecuencias se recrean en el universo ficcional.

Ahora bien, el objetivo del presente trabajo consiste en reflexionar sobre la propuesta literaria de Heriberto Frías en *Tomóchic* (1893). Se analizará su postura de denuncia social y la importancia que tiene dar tratamiento a un hecho histórico que de otra manera hubiera sido inadvertido; lo anterior cobra valor y significación porque representa el prelude de un conflicto social que aconteció en 1910 y que puede entenderse como un parteaguas en la historia de México. Asimismo, se analizará otra obra que es cercana en su creación y publicación: la novela *Nieves* (1887), del escritor

jalisciense José López Portillo, en la que también se plantean una serie de conflictos, el abuso de autoridad del hacendado y los inicios de revueltas sociales de alcance nacional a principios del siglo XX. La metodología que se elige consiste en hablar de la función del escritor desde fines del siglo XVIII y principios del XIX, después se analizará el contexto socio-histórico y en el último apartado se expondrá una reflexión sobre el tratamiento de los conflictos socio-económicos en el México pre-revolucionario desde las novelas *Tomóchic* y *Nieves*. Además, se aplicará la estrategia de la lectura dirigida que, según Lauro Zavala (2007), consiste en respetar el orden de la escritura (por líneas, por párrafos, etc.); este tipo de lectura considera el estado de la cuestión sobre las obras que se trabajarán. Como dice el autor, “[E]sta aproximación también se llama explicación del texto y es el comentario analítico más didáctico en el estudio formal de la literatura” (p. 13).

2. EL CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO COMO FACTOR DETERMINANTE

Durante todo el siglo decimonono, en México hubo conflictos por el poder. La independencia no significó bienestar, igualdad, justicia y felicidad para todos; incluso la promulgación de la carta magna en 1824 no eliminó las diferencias sociales, políticas e ideológicas. Así, en toda la centuria existieron problemas entre liberales y conservadores, y los políticos y los literatos estaban en un grupo o en otro. En 1867 triunfó la república con Benito Juárez al frente, suceso que tampoco se tradujo en la ansiada estabilidad política. Asimismo, la muerte del caudillo oaxaqueño, el 18 de julio de 1872, propició que se acentuaran en diferentes regiones las luchas por el poder y con ello la inestabilidad social, política y económica. Por su parte, Porfirio Díaz se levantó en armas en varios momentos contra el gobierno hasta que, en 1877, ocupó el cargo de presidente constitucional, el cual, tras sucesivas reelecciones, mantuvo hasta 1911. En ese sentido:

‘La fórmula de poca política, mucha administración’ funcionó satisfactoriamente durante largos años porque el país ansiaba la paz y quería mejorar su condición económica, y porque Porfirio demostró que podía mantener la paz y sabía cómo impulsar la economía nacional. Al final, sin embargo, se hizo cada vez más ingrata hasta provocar la rebelión maderista (Cosío, 1998, p. 99).

Porfirio Díaz llegó al poder y su gobierno se extendió por varias décadas. A pesar de que pregonaba en función del orden y el progreso, las desigualdades sociales se subrayaron, los beneficios económicos eran para una minoría y la pobreza acentuaba el descontento del pueblo. México nunca fue un territorio donde todas las facciones políticas

y sociales convivieran en paz, debido a que la lucha por el poder fue una constante durante todo el siglo XIX. Aun cuando Díaz difundía que en su gobierno se había llegado por fin a la estabilidad necesaria para impulsar la apertura comercial, así como el avance de la ciencia y la ansiada modernidad, la realidad era distinta y ello consta no solo en las páginas de la historia, sino también en las de la literatura. Con el paso del tiempo, la crisis política y las disputas al interior del gobierno suscitaron problemas que se reflejaron en todos los sectores, lo cual desmoronó el régimen al evidenciar los problemas económicos, sociales, culturales y políticos, y con ello se perdió el control. Por tanto:

El descontento tomó diversos matices: manifestaciones callejeras, ataques a edificios públicos, saqueos o bandidaje, huelgas obreras o rebeliones agrarias. Y [...] para reprimirlos se recurrió a la fuerza: fue ésta la etapa en que cientos de hombres, mujeres y niños yaquis fueron deportados a campos de trabajo en Oaxaca y Yucatán, y de la matanza de mineros en Cananea y de obreros en Río Blanco (Speckman, 2008, p. 357).

Las causas del conflicto en el pueblo de Tomóchic son diversas. Por ejemplo, en el norte de México no solo se practicó una religiosidad disidente, sino también en la zona en la que habitaban antiguos enemigos políticos de Porfirio Díaz como Luis Terrazas, Teresa de Urrea y su padre Tomás Urrea. Súmese a ese complejo escenario político las crisis agrícolas en Tomóchic que enojaron a sus habitantes y la actitud de desconocimiento de las autoridades civiles y eclesiásticas. En ese tenor:

[...] las autoridades religiosas y políticas [...] debieron unirse para enfrentar aquellos aguerridos hombres portadores de carabinas Winchester y que teniendo como cabecillas a Cruz y a Manuel Chávez, defendían su autonomía y su especie de catolicismo cismático que desconocía al Clero (Montanaro, 2010, p. 16).

De Heriberto Frías, autor de *Tomóchic*, hay mucho que expresar sobre su vida, obra y posturas en lo social y en lo político. Frías nació en Querétaro en 1870 y murió en 1925; además, combinó sus actividades periodísticas con la creación literaria. La mayoría de sus novelas no han sido reeditadas ni reconocidas por la crítica, suerte que no fue la misma de *Tomóchic*, publicada en 1893. La novela fue un éxito editorial y desde que apareció hasta 1925 tuvo cinco ediciones (Davobe, 2004). Los textos *El triunfo de Sancho Panza* y *Mazatlán* aparecieron en 1911 y se consideran parte de una trilogía apoyada en la crítica social. De su autor se menciona que no perteneció al grupo de escritores consagrados de su época ni obtuvo reconocimientos por su labor literaria. Frías, en general, se dedicó a escribir sus reflexiones sobre la historia de México y siempre lo asfixió el mundo periodístico por hipócrita y servil, razón que lo llevó a denunciar a través de sus obras

literarias (Arteta, 2007). La novela *Tomóchic* llamó la atención más que por su calidad estética, por su carácter informativo, al expresar en sus páginas un acontecimiento histórico ocurrido en el norte de México.

Tomóchic apareció de manera anónima en el periódico *Demócrata* en veinticuatro entregas y circuló en formato de libro hasta 1894. A fines de 1895 se publicó en el referido medio el comentario del poeta José Juan Tablada sobre la obra en la que expresó, con tono heroico, la batalla librada por los serranos en defensa de sus ideales. La autoría de la novela se le adjudicó al entonces teniente del ejército Heriberto Frías, quien participó en el enfrentamiento armado contra los habitantes del pueblo de Tomóchic en 1892; por lo anterior, se abrió una averiguación judicial por presunta infracción de varios artículos del Código de Justicia Militar. La investigación duró poco más de cuatro meses, tiempo en el cual Frías estuvo en prisión. Al respecto, Antonio Saborit (1994) afirma que:

La mano de Frías, sospechaba Díaz, había pergeñado la novela que publicó El Demócrata y de ser cierta la sospecha del presidente, quien la endosó (por así decir) a las autoridades civiles y militares en Chihuahua, el joven y creativo oficial habría faltado a varios artículos del Código de Justicia Militar relacionados con los deberes de respeto, sigilo y fidelidad (p. 28).

Felizmente, el autor salió de la cárcel y el ejército lo exoneró de culpa gracias a la estrategia del editor del periódico, Clausell, quien acudió a argumentos literarios para esquivar el castigo de las autoridades. Fue hasta el año de 1899 en que Frías aceptó ser el autor de *Tomóchic*. La novela tuvo cinco ediciones hasta 1925, año en el que muere su autor. Ahora bien, entre los sucesos sociopolíticos destacados que ocurrieron en la última década del siglo XIX y que, a su vez, dieron origen a la desobediencia del pueblo de Tomóchic, Illades (1994) los resume así:

1) el gobierno porfirista despojó a muchos campesinos de sus tierras; 2) la centralización política tocó a poblaciones hasta entonces alejadas de la esfera política nacional y a las que, de manera repentina y violenta, les fueron impuestas autoridades; y, 3) se resquebrajó la economía tradicional ante la llegada de inversiones extranjeras (p. 98).

En tal sentido, había condiciones para que los campesinos protestaran ante su situación de pobreza extrema. En efecto, es precisamente en épocas de crisis y en las coyunturas históricas y socio-políticas en las que las personas marginadas, explotadas y olvidadas por el gobierno buscan un líder que los guíe y que los reconforte. Habida cuenta

de ello, los habitantes de Tomóchic creían en los milagros de la santa de Cabora y en el Cristo de Choqueque por mera necesidad. Ante esta situación:

[...] en 1893, los habitantes del pueblo de Temosachic del distrito Guerrero de Chihuahua, se rebelaron al grito de ¡Viva la ‘Santa de Cabora’! El propósito de los sublevados era quitar de su puesto al supremo Poder de la Nación y Temosachic corrió una suerte similar a la de Tomóchic. El desorden continuó en el lado mexicano y las invocaciones a la ‘santa’ fueron escuchadas por el presidente Díaz (Illades, 1994, p. 102).

La literatura decimonónica o de principios de siglo pareciera un reflejo de la situación histórica y socio-política de México, y muestra de ello es la novela corta *Nieves* (1887), del escritor jalisciense José López Portillo y Rojas¹, en la que se critica las precarias condiciones de vida de los campesinos del Occidente. A raíz de que el gobierno de Díaz acentuó la desigualdad y la pobreza en diversos sectores, no había condiciones laborales justas ni se tenía un ambiente social de progreso que involucrara a todos los ciudadanos, es decir, no llegó a todos los rincones del territorio. José López Portillo y Rojas no solo se dedicó a la creación, sino también fue periodista y funcionario del gobierno, ocupó la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Educación Pública, y de 1911 a 1913 fue diputado, senador y gobernador del Estado de Jalisco. A su vez, formó parte del grupo de jóvenes escritores de Guadalajara; por eso:

La cercana relación que tuvo con los círculos gubernamentales y económicos del país, sus viajes, su propia cultura le dan una visión amplia de la situación y le ayudan a expresar sus experiencias en distintos géneros literarios. Sus novelas más importantes presentan diversos momentos en la vida de México [...] (López Portillo y Rojas, 1985, p. 146).

En varios de sus textos se capta el uso de la ironía y el humor para burlarse de ciertas situaciones, como en *Ramo de olivo* (1918), *Reloj sin dueño* (1918), *Puro chocolate* (1918) y *La fuga* (s/f). En sus novelas se infiere, según Fernando Burgos (2006), “[E] proyecto de una visión viva y concienzuda de lo social...” (p. 74). Esta idea puede aplicarse a *Nieves*, donde el narrador personaje es más un observador que informa a los

¹ El escritor fue miembro de la Real Academia Española y Secretario y Director de la Academia Mexicana de la Lengua. Además, José López Portillo fue un intelectual con una formación sólida que lo llevó a escribir crónicas, novelas cortas, cuentos, historias, leyendas, así como ensayos de temas históricos y políticos. Era conocedor de la tradición literaria y de las corrientes del romanticismo, el realismo y el naturalismo. En la primera pueden ubicarse las leyendas *Adalinda* y *El harpa*, en la segunda, el cuento *Puro chocolate*, *El primer amor*, *Reloj sin dueño*; en el relato *En diligencia*, a través de unos de sus personajes, expresa una abierta crítica al naturalismo, lo cual hace pensar que no era de su gusto.

lectores de la crisis social y de autoridad que desemboca en un conflicto local que, al paso del tiempo, tiene un alcance nacional.

La novela más reconocida por la crítica es *La parcela* (1898), de la cual la prensa de la época desplegó una serie de elogios que desde la apreciación de Mariano Azuela eran inmerecidos porque se sumaba a la larga lista de obras mediocres en el escenario de la literatura nacional. Azuela fundamenta su crítica a partir de las influencias que la novela mexicana recibía de España y de Francia; por ello, se continuaba con la imitación de esos modelos europeos sin llegar a encontrar una esencia identitaria. Por lo visto, a fines del siglo XIX, los escritores todavía buscaban dotar a sus obras de un sentido nacionalista. Para Azuela (1947), la obra constituye “[...] un triunfo a medias. López Portillo se propuso hacer una buena obra literaria y la hizo excelente; quiso escribir una buena novela mexicana y fracasó” (p. 151). La afirmación obedece a que López Portillo era un funcionario, un aristócrata que no tenía cercanía con los campesinos ni con los sectores desprotegidos (los de abajo). En todo caso, Azuela la ubica como una novela bien escrita y con méritos estéticos, pero con personajes tomados de las carátulas de las revistas o de las películas de rancheros y no de la realidad compleja de la época.

Nieves es una novela corta poca referenciada y publicada en Guadalajara en la revista *La República Literaria* en 1887; es casi desconocida y por ello no hay abundante crítica académica. En la época del autor se pensaba que la esencia de la “mexicanidad” estaba en el espacio rural, motivo por el que se le observa o bien como el *locus amoenus* o bien como el espacio de disenso, de injusticias, de rebeldía de los pobres, de abuso de los caciques y en tanto escenario de los primeros levantamientos del pueblo, precisamente por el maltrato y la vida precaria. Cabe indicar que, en la novela, sí existe una visión crítica de la situación que viven los jornaleros, quienes son víctimas de explotación por parte del hacendado, sujeto que se siente dueño de todos y que decide de acuerdo con sus intereses. Sin duda, el gobierno de Díaz ocasionó descontento y levantamientos tanto en el norte de México como en el occidente, y de ello da cuenta *Nieves*, de López Portillo y Rojas. Al igual que Frías, López Portillo expone un espacio ficcional donde el *leitmotiv* son el abuso de autoridad y la violencia en sus múltiples manifestaciones: psicológica, verbal, emocional y, sobre todo, física. Además, son los pobres y los desprotegidos quienes parecen no tener derechos ni jurídicos ni humanos; en

cambio, el cacique tiene a las autoridades a su servicio y actúa bajo su amparo y complacencia.

Resultaría una contradicción que un escritor nacido en una familia acaudalada, durante el mandato de Porfirio Díaz, observara con ojo crítico a la sociedad de su tiempo y esto lo refleja en su obra literaria². Al parecer no estuvo de acuerdo con la reforma liberal³ y sus consecuencias en lo político y en lo educativo; por ello, simpatizó con Díaz como un medio para combatir el liberalismo y para defender sus intereses económicos. Sin embargo, con el transcurso de los años y ante el crecimiento de la nueva burguesía industrial, el sector conservador al que pertenecía López Portillo se mostró en desacuerdo, por lo cual el escritor jalisciense utilizará la ficción para expresar críticas que directa e indirectamente iban contra el gobierno encabezado por Díaz. Al respecto, Joaquina Navarro (1992) advierte lo siguiente: “Cuando fue posible la censura abierta, la obra literaria de López Portillo reflejó bien claramente numerosos puntos de antagonismo con la situación social y espiritual que mantuvo en México el prolongado régimen porfirista” (pp. 152-153).

² Es una idea que Mariano Azuela expresa porque lo vio como un escritor privilegiado que cultivó la literatura por gusto, y cuando López Portillo y Rojas hizo crítica social le resultó poco creíble, incluso, ironizó sobre su postura de defensa de los desprotegidos, ya que este nunca conoció la pobreza y la marginación a raíz de que toda su vida vivió en la abundancia y ocupó espacios de poder en el gobierno. A diferencia de Azuela, quien es autor de una obra ancilar de la literatura mexicana y cuyo título es *Los de abajo* (1915), en la cual se habla precisamente de los que participaron en la Revolución, inmersos en la pobreza y víctimas de explotación en las haciendas, quienes no tuvieron otra alternativa que luchar para intentar revertir la situación social. Azuela siempre se mostró en su narrativa como un autor de compromiso social, un conocedor del momento histórico que le tocó vivir.

³ En la modernidad se enfatiza la razón y la autonomía del sujeto, lo cual es aplicado a la vida práctica y tiene consecuencias en los aspectos social, político y económico. Se cree que el individuo tiene sus derechos frente al Estado, que no deberá intervenir en los negocios para que el ciudadano burgués pueda alcanzar el éxito en un contexto de libre competencia. En Europa, el liberalismo destaca como la ideología burguesa que se caracteriza por el individualismo, el materialismo y el ateísmo, hecho que marca la pauta en cuanto a las características del liberalismo mexicano que supone la influencia europea. Por eso, se pueden enumerar algunas características del liberalismo mexicano: se lucha para establecer un gobierno republicano en México; se pugna por el Estado con división de poderes (legislativo, ejecutivo y judicial); se habla en términos de un liberalismo nacionalista; se pugna para establecer el laicismo en la educación; se promueve la secularización en hospitales, cementerios y Registro Civil; se promueve un racionalismo religioso contra la Santa Sede de Roma; el liberalismo mexicano simpatiza con el protestantismo; se proclama la desamortización de los bienes eclesiásticos; se propaga que la soberanía reside en la nación, pero a esta se le identifica con la élite del poder; el liberalismo en México funge como antecedente del positivismo y de la idea de progreso.

3. EL DESCONTENTO SOCIAL DESDE LA PROPUESTA FICCIONAL

A *Tomóchic* se le ha ubicado en el eje de la novela indigenista; sin embargo, hay críticos⁴ que han insistido que en la naciente república mexicana coexistieron dos visiones opuestas: la del centro y la del norte. Una concentraba las virtudes de la nación, pues se la pensó en términos de progreso, de topografía fértil, heredera de procesos históricos y políticos que forjaron el ser del México decimonónico. La otra, en cambio, desdeñaba el norte y no consideró la larga lucha de sus pobladores contra grupos indígenas subversivos —de condición nómada o seminómada— como los comanches y los apaches. Lo anterior, sin duda, propició un distanciamiento entre la región del centro y la del norte; y los historiadores han aclarado que los habitantes del pueblo de Tomóchic no pertenecieron a un grupo indígena, sino que en algún momento se vieron determinados a defender sus propiedades y a sus familias de los enemigos que asolaban la región, sin que la mayoría de las veces contaran con el apoyo del gobierno mexicano (Avechuco & Ceceña, 2019). Esto con el tiempo produjo un sentimiento de orgullo y una identidad particular, alejada de los intereses del centro; además:

[...] en el imaginario centralista-nacionalista, las características históricamente atribuidas a los apaches fueron extendidas al sujeto norteño en general, en especial al que se hallaba lejos de los sectores urbanos. Descendientes de colonos militares, criollos, mestizos o apaches: desde el ángulo centralista, todos estaban cortados con un patrón similar (Avechuco & Ceceña, Sincronía, 2019, p. 438).

En general, el norte se vio como un espacio hostil e inhóspito en el que prevalecía la barbarie entre sus habitantes. Ahora bien, en la obra se encuentra la guerra como *leitmotiv* que desencadena los conflictos sociales, políticos y amorosos. Desde el inicio del relato se plantea la catáfora que anticipa el exterminio del otro porque representa un peligro para la estabilidad del gobierno de Porfirio Díaz. Incluso el encuentro con los otros no es en términos pacíficos, sino de confrontación continua. Existe esa oposición entre civilizados —los del centro, los ciudadanos, los blancos, los letrados, que están del

⁴ Daniel Avechuco e Itza Estefanía Ceceña (2019) explican las diferencias topográficas, políticas y raciales en el territorio que comprende la república mexicana y la división que se acentuó entre los del norte y los del centro durante prácticamente todo el siglo XIX. Si reflexionamos un poco más sobre la historia de México, en realidad comprende también el periodo prehispánico, puesto que las culturas más desarrolladas e importantes ocupaban el centro, como fue el caso de los Aztecas, mientras los grupos menos desarrollados en lo económico y cultural (los llamados chichimecas) se concentraban en el norte. En esta parte del territorio la naturaleza siempre ha sido menos bondadosa, por lo que los antiguos pobladores eran seminómadas y las migraciones eran constantes; en cambio, los del centro estaban más desarrollados, además que poseían más recursos naturales.

lado del orden y defienden la estabilidad social del país—, quienes llegan a pacificar, paradójicamente, con el uso de las armas. En el otro extremo, en cambio, están los bárbaros, los norteños, los transgresores de la ley y el orden —los habitantes de Tomóchic—; en suma, los que son vistos como ignorantes y fanáticos, que luchan sin una causa justificada y quienes desobedecen a las autoridades eclesiásticas y civiles. Para Díaz y las fuerzas federales, los tomochitecos representaban un mal ejemplo para el resto del país, su rebelión era injustificada y había que exterminarlos; inclusive para el dictador resultaba intolerable que renegaran de su gobierno, que retaran abiertamente a las autoridades y que quisieran regirse bajo sus leyes.

En el universo literario prevalece la visión del narrador extradiegético y del personaje Miguel Mercado, quien da su testimonio como miembro del ejército; por lo mismo, se trata de un protagonista confiable de los hechos que refiere. En él se identifica esa doble apreciación de los otros, los norteños, ya como rebeldes y fanáticos que rechazan la práctica de la religión católica porque se rinden ante los “milagros” de la Santa de Cabora y el supuesto Cristo de Choque, pero también se capta cierta admiración hacia el valor y arrojo de los pueblerinos, diestros en el manejo de las carabinas Winchester. De ahí que el narrador exprese: “La causa de los insurrectos parecía ser simpática, aunque nadie definía su bandera política [...]. Eran admirables tiradores, heroicos, inteligentes, caballerescos, inauditos” (Frías, 1985, pp. 476-477). En la obra no pueden evitarse los elogios hacia los que luchan por una causa en contra de los intereses del gobierno local y federal; por ello, en varias ocasiones se expresa que los hijos del pueblo de Tomóchic “eran unos semidioses; invencibles, denodados, audaces, unos tigres en la sierra, que derrotarían todas las fuerzas que se les enviaran” (Frías, 1985, p. 477).

En varios capítulos de la novela (VI, VIII y XII) se expresa que la tropa avanza por la sierra rumbo al enfrentamiento con los habitantes del pueblo rebelde y son conscientes de los riesgos que entraña la misión que se les encomendó, del poco conocimiento del terreno, de las habilidades bélicas de sus adversarios o del escaso adiestramiento de varios miembros del ejército, lo cual les hace sentirse temerosos; incluso, se ridiculiza a los miembros del escuadrón porque una vez que comienza la avanzada caen abatidos por la puntería de los tomochitecos. De tal modo, Miguel Mercado evidencia la actitud neófita de sus compañeros en el manejo de las armas, sus fallidas estrategias castrenses, su cobardía para enfrentar a los rebeldes y el miedo que no logran ocultar, pero había que

cumplir con la misión, atravesar la sierra y llegar hasta donde se encontraban los insurrectos, puesto que:

[E]ra preciso ir hasta donde se les mandaba, ir y morir, para que los demás en la gran patria mexicana, viviesen tranquilos... Era preciso sacrificarse, sin una protesta, sin un rumor hostil, prontos a dar su sangre y su alma... (Frías, 1985, p. 483).

No obstante, en la novela también se percibe esa dualidad sobre los pobladores, quienes, para los defensores de la ley y el orden —los altos mandos del ejército mexicano—, eran bandidos, dementes, incestuosos, fanáticos y salvajes; pero para el narrador son también héroes, valientes, decididos y poseedores de una locura peligrosa que bien podía extenderse por todo el territorio. De ahí la urgente necesidad de sofocar la rebelión.

En toda la novela son claras las diferencias de los norteros con los del centro y los tomochitecos con las autoridades, con los apaches, con los soldados. Además, lo que predomina es la óptica de Miguel Mercado —para Begoña Arteta (2007) y Antonio Saborit (1994) es el *alter ego* de Heriberto Frías—, quien no solo emite su apreciación sobre la guerra, la violencia, los rebeldes y el espacio, sino que confronta el mundo conocido, la ciudad y la civilización de la que proviene, con el hostil y salvaje que se desvela ante sus ojos. Así, construye una imagen “realista” del escenario en el cual interaccionan los personajes, esto es, una crónica que relata los acontecimientos en el pueblo de Tomóchic. Él representa a la autoridad, está del lado de quienes llegan con la misión de imponer el orden y hacer respetar la ley. Su apreciación es la que domina en todo el relato; no en vano es el testigo ocular de los sucesos.

El asombro del personaje protagonista es por las costumbres primitivas de los lugareños que permiten que una mujer hermosa como Julia cohabite con un sujeto como Bernardo, quien es el tío de la joven. Miguel Mercado no termina de sorprenderse cuando se entera que fue el padre de Julia quien ordenó que se constituyera como su concubina, tras una argumentación religiosa que permitía tal hecho. De tal suerte que Cruz Chávez tolera que el viejo Bernardo viviera con Mariana, su mujer, y con Julia en la misma choza, ya que:

[E]n el nombre de Dios —clamó— ya no son mi familia, mi mujer es la Virgen María, pero obedecerá a mi hermano; los tres serán esposos, para que yo sea el Padre de la Santísima Trinidad; tú, el Padre (y señaló a Bernardo); tú, la hija, y tú, el Espíritu Santo (e indicó a las dos mujeres) (Frías, 1985, p. 495).

En la novela se capta con insistencia la idea que los habitantes del pueblo de Tomóchic se creen invencibles y las balas de los enemigos no los tocan, pues creen con firmeza en las palabras de la Santa que los protege, así como en los poderes de Cruz Chávez. En ese sentido, el narrador expresa lo siguiente: “Aquel puñado de fieros hijos de la montaña estaba poseído de una frenética demencia mística. Un vértigo confuso de libertad, un anhelo de poderío en aquellas almas ignorantes, sopla bárbaro impulso sobre la tribu aislada extrañamente de la vida nacional” (Frías, 1985, p. 494).

En el capítulo “Los perros de Tomóchic” se describe con crudeza el escenario en el que los perros, a pesar del hambre y la sed, intentan salvaguardar los restos mortales de sus amos y los cerdos hambrientos disputan con ellos porque quieren devorarlos. Por eso, “[A]l ver venir los perros a los puercos, se les echaron encima... y aquello era una batalla sobre los mismos muertos; los marranos morían de hambre, los perros ladraban con furia, ¡siempre fieles!” (Frías, 1985, p. 581). Esta escena es una metáfora de la batalla desigual que se libró en la sierra de Chihuahua, donde la embestida de las tropas del gobierno se dejó sentir y resultó una masacre en la que casi se extinguió la totalidad de los habitantes del pueblo rebelde. En toda la obra se evidencia con tono realista y trágico la brutalidad de la guerra, así como la muerte que deja sus rastros en el barro, los miembros dispersos, cabezas, troncos y la sangre encharcada.

El cuadro que pincela Miguel Mercado al final de la obra está lleno de muerte, desgracia y dolor, lo que provoca en efecto de conmoción ante el espectáculo de la sangre y los miembros dispersos. El último reducto de los rebeldes es la iglesia del pueblo, la asonada intermitente no impide los gritos de los lugareños que siguen en la defensa de sus ideales, que piden la salvaguarda de la Santa de Cabora o que imploran la protección de Dios y de Papa Cruz; sin embargo, los soldados no cesan de arrojar petróleo, granadas y descargas de cañón al grito de “¡Viva el General Díaz!”, “¡Viva el Supremo Gobierno!”. Es más, los subalternos del dictador no respetan las vidas de ancianos, mujeres y niños, la esperanza de sobrevivir es nula para los sitiados, pero a pesar de la embestida no se rinden y continúan peleando con el último aliento. Los líderes rebeldes no atienden la solicitud de rendición incondicional ni permiten que las mujeres y los infantes abandonen el reducto porque desconfían de los representantes del gobierno. Miguel contempla la desgracia, parece inaudito que bajo un cielo azul y un sol espléndido “[...] continuaba sobre el campo el sombrío espectáculo del desastre, y los mismos contornos tristes de las

casas arruinadas y de la Iglesia en escombros, ardiendo silenciosamente, abandonada, vomitando negras humaredas [...]” (Frías, 1985, p. 605).

Tomóchic no solo es la crónica de una masacre en la que no se respetaron las vidas de niños, mujeres, ancianos y hombres, sino que también representa el preludio de un conflicto social de mayor alcance que las huestes de Porfirio Díaz intentaban controlar para que no cundiera por todo el país. La novela de Frías es importante porque con su aparición inicia el ciclo de la llamada narrativa de la revolución. La obra simboliza la tragedia humana que se inserta en la historia nacional en la que tanto soldados como lugareños son víctimas del deber en una guerra de mexicanos contra mexicanos, y además sin sentido, pues al final todos son parte del pueblo. Los soldados obedecieron las órdenes de someter mediante la fuerza a los rebeldes y parecen no ser del todo conscientes de la masacre que ocasionaron con el uso de sus armas, dado que en realidad peleaban sin una causa personal, sino movidos por el deber y en defensa de los intereses de la cúpula que los consideraba también parte de la masa y sometidos al poder político de Díaz. Al final, todos eran víctimas de las acciones económicas y políticas de un presidente que privilegió a un pequeño sector y afectó a la mayoría de la población. En efecto, la voz de Miguel Mercado se deja sentir cuando dice: “[...] somos las víctimas expiatorias de los extravíos sociales, somos los inmolados por el destino o la casualidad en nuestra misión de soldados” (Frías, 1985, p. 508).

Los tomochitecos, por el contrario, defendían su derecho a pensar y a actuar diferente, movidos por sus creencias y supersticiones. En tal sentido, Frías, en su propuesta narrativa, “[N]o oculta los horrores de la guerra, sino que pone en escena una totalización simbólica: donde Tomóchic peleando una guerra contra México, está inadvertidamente participando en una narrativa multiseccular del devenir mexicano” (Davobe, 2004, p. 364). La novela aporta en la construcción de una memoria nacional en la identidad del México finisecular que se proyecta en el siguiente siglo con un rostro marcado por la pobreza, las desigualdades y la tragedia. *Tomóchice*, entonces, representa un testimonio del actuar del gobierno de Díaz que mandó un número de soldados que triplicaban las tropas de los serranos. Esto significa la catástrofe que se vive en la nación mexicana y que se inserta en la historia nacional a partir de la novela testimonial que aporta su autor.

Asimismo, se plantea la dualidad civilización vs. barbarie en la que los soldados al servicio de Díaz, en tanto víctimas del deber ser y del cumplir con las órdenes del jefe máximo de la nación, no fueron del todo conscientes de la tragedia ocurrida en el pueblo de la sierra; por su parte, los tomochitecos, en su mayoría integrado por adultos mayores y mujeres, tampoco fueron conscientes del significado de sus acciones y cayeron abatidos como víctimas del deber ser libres para decidir sobre sus creencias y costumbres. Por ello, en la novela, la violencia se incorpora en la trama y decide los acontecimientos mientras que el pueblo se manifiesta como ente colectivo que lucha por una causa que considera justa y necesaria. De tal suerte que Heriberto Frías, en las páginas de su texto, no maquilla la masacre y pone en escena lo absurdo que puede ser una guerra, y muestra los horrores o lo que al final es “[U]na guerra entre hermanos” (Davobe, 2004, p. 364).

Otra novela que en sus páginas muestra el rostro crudo del México con sed de justicia es *Nieves*, del escritor jalisciense José López Portillo y Rojas. En la obra también aparece un personaje-narrador que presencia los acontecimientos y relata el abuso de autoridad de parte del cacique que paradójicamente recibe el nombre de Don Santos, quien es el dueño de las tierras, de la hacienda e incluso se cree propietario de las jóvenes hermosas del lugar (las considera un trofeo digno de presumirse o como objetos apreciables por su belleza; por ello, lo primero que hace es mostrarlas a los extraños). En el texto se maneja el recurso del forastero que llega al pueblo de Tequila y se maravilla por lo que se revela ante sus ojos. Desde el principio, Don Santos le presume toda su riqueza, sus bienes materiales y las bondades del lugar. Por lo anterior, el personaje asegura que:

Don Santos era uno de esos hacendados arbitrarios y crueles, que abusan de su posición para tiranizar a los moradores de sus tierras. Aquellos que bastante orgullosos y honrados no se sujetan a su yugo, los lanzaba de sus dominios ignominiosamente, llamándolos ladrones (López Portillo y Rojas, 1985, p. 156).

En *Nieves* se muestra al cacique orgulloso y prepotente que en todo momento evidencia su poder monetario; en efecto, puede afirmarse que su nombre es una ironía y que su físico corresponde al de un hombre viejo, gordo, pelo cano y enredado, de rasgos vulgares y en sintonía con su ser moral corrupto, abusivo y degenerado. Por ello, el personaje narrador afirma: “Su conjunto era antipático y repugnante; acaso más aún me lo parecía por verlo tan despiadado y corrompido” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 158). No respeta a las mujeres ni a los hombres e intenta abusar de la que parece ser la más

hermosa por su piel blanca, ojos claros y pelo rubio. El testigo lo dice así: “Era a mis ojos un milano cerniéndose sobre blanca y tímida paloma” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 158). Además, es un viejo libertino que no le importa ultrajar el honor de las jóvenes de su hacienda con tal de saciar sus instintos. Sus ojos lo mismo destellan deseo por las mujeres bellas que odio por sus trabajadores a quienes humilla ante la menor provocación.

En *Nieves*, a su vez, se observa el maniqueísmo en los personajes. Por un lado, los pobres, los campesinos y jornaleros, los que trabajan la tierra, sirven en la hacienda, venden su fuerza de trabajo para malvivir, malcomer y malvestir, como Juan y otros; es decir, los que por su pobreza parecen estar predestinados al sufrimiento y a las embestidas de la vida, e incluso los desposeídos tienen un perfil moral que los convierte en víctimas de maltrato humano, padecen la violencia e intentan defender su dignidad mancillada por los abusos del cacique. Por otro lado, está la figura dominante del amo y del dueño de los medios de producción; este se siente propietario de las personas, el dueño de las tierras, de las fincas, esto es, se trata del que manda y decide de manera absoluta sobre sus bienes y sobre los desprotegidos. En toda la novela el conflicto es de clase social y por ende surge el maltrato y el abuso de autoridad.

También se describe una abundante y hermosa vegetación propia de un clima cálido como el que predomina en Jalisco; no obstante, se manifiesta una contradicción, pues mientras la naturaleza prodiga sus frutos sin distinción, los seres humanos son egoístas y se apropian de los recursos naturales. Por ello, el cacique en el universo ficcional impide que los campesinos, a pesar de trabajar largas jornadas, consuman las bondades que ofrece la naturaleza y apenas reciben alimentos para sobrevivir. La abundancia de la naturaleza es directamente proporcional a la pobreza de los peones, sin importar que Tequila sea un espacio privilegiado.

Nieves es una novela con una clara tendencia hacia la denuncia social que muestra la realidad cruda del México de fines del siglo XIX y principios del XX y en la que se capta el maltrato del amo hacia el peón, así como su actitud despiadada e insensible ante la miseria y el hambre. Por tal motivo, el personaje narrador dice: “Causa verdadero asombro la miseria en que viven los campesinos. Trabajan sin tregua, comen poco, andan casi desnudos y no tienen exigencias ni goces, aparte de las meramente animales” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 167). El cacique nunca está conforme con el trabajo de sus jornaleros, los insulta y acusa de holgazanes y animales. Se muestra una sociedad

hermética, estratificada y dividida: de una parte, los ricos, dueños de las tierras, de las haciendas, del ganado y de todo lo material; de otra parte, el pueblo desprotegido y sin recursos.

Cabe indicar que, en la novela, el hacendado es odiado por su orgullo, su rudeza y su carácter dominador; sin embargo, también es temido porque se sabe que tiene a las autoridades de su parte, razón por la que nadie se atreve a denunciar sus abusos. En ese tenor, se expresa que resulta vergonzoso que los servidores públicos no cumplan con su trabajo y no ofrezcan garantías al pueblo. El narrador advierte: “Nosotros cumplimos nuestro deber pagando al gobierno las contribuciones que nos impone, que no son escasas ni livianas y él es quien debe vigilar porque no se interrumpa el orden ni se atente contra la seguridad del Estado” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 194). Por lo anterior, se observa que en la época las autoridades se ponían al servicio de los que tenían poder económico y se encargaban de proteger sus intereses, y con sus actitudes agredían al grueso de la población.

Un hecho que llama la atención es que el observador-narrador no expresa a Don Santos su postura crítica y de inconformidad ante los abusos hacia los campesinos y demás trabajadores en la hacienda, pero sí intercede por ellos en algunas ocasiones e intenta ayudarlos en lo económico cuando presta a Juan veinte pesos para casarse con Nieves. También refiere al juez y al jefe político los atropellos que sufren los campesinos y manifiesta su indignación ante la opacidad de las autoridades; incluso ayuda a la joven mujer a ocultarse, a resguardar su castidad y la lleva a la casa del sacerdote. Al principio de la historia se presenta también como el nieto de un hacendado, y en varios momentos cumple con la función de informar a los lectores, se indigna ante la violencia y expone la radiografía social del México de fines de siglo XIX.

El narrador confiesa desde un primer momento lo siguiente: “Cuando era mozo solía pasar algunos meses del año en ese lugar en compañía de mis deudos, por ser el asiento de los negocios de mi abuelo materno, propietario de tierras y fabricante de alcoholes” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 147). Su visión refleja la nostalgia por la infancia, el aprecio por el lugar que conoció y el paisaje recrea su memoria con gratos momentos vividos en el pasado, en el espacio campestre. El personaje narrador enfatiza que es un viajero y que los miembros de su familia son potentados, dueños de ranchos y

con servidumbre en sus propiedades; su encuentro con Don Santos es por el trato que mantiene con los miembros de su familia.

En *Nieves*, la injusticia social se advierte desde que el narrador dice que existen lugares en México que están fuera del progreso que predicaba el gobierno y en los que pareciera que la civilización no ha llegado, y sentencia: “Nuestros labriegos saldrán de la abyección en que vegetan, el día que aspiren a comer bien, a vestir decentemente, y a procurar comodidades. Al elevarse su nivel moral, se levantará el de la república” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 167). Es decir, se asombra de la miseria en la que viven los campesinos, la ropa desgastada, los pocos alimentos que consumen, los continuos maltratos verbales y físicos de parte del que más que patrón parece el dueño de sus vidas. La novela muestra más una situación de esclavitud que una relación laboral entre los trabajadores y el dueño de las tierras.

Por otro lado, el pleito entre el hacendado y un peón de nombre Juan deja en evidencia que el primero se siente dueño de las personas y en todo momento demuestra su poder, a tal punto que sin motivos lo acusa de ladrón e intenta golpearlo. Por ello, “[...] acercóse a él Don Santos, y le descargó dos o tres cintarazos en la cabeza, que sonaron con golpe seco por la dureza del cráneo. Juan se retorció furioso, diciendo horribles insultos” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 176). Además, expone que el cacique es un personaje cobarde que toma ventaja y aprovecha sus influencias para lograr que encarcelen a Juan, quien en realidad es la víctima y declara en su defensa: “El amo Don Santos —me respondió con voz ronca— abusa de los pobres, pero yo señor, tengo vergüenza y soy tan hombre como cualquiera” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 178).

Los abusos del hacendado son constantes, pues no solo atropella en el ámbito laboral (sus peones trabajan largas jornadas y son mal pagados en la tienda de raya), sino que también el amo intenta forzar a la joven Nieves para tener relaciones sexuales, dado que es la mujer más bonita y la ve como de su propiedad, por lo que acuerda con la tía de la muchacha tener un encuentro a solas. Lo anterior no parece sino la escena de una sociedad feudal en la que el más fuerte y poderoso impone su voluntad al débil; sin embargo, la joven se resiste a la violación y logra escapar, con las consecuencias que implica el desprecio al amo, quien es capaz de agredir tanto a un hombre como a una mujer. Nieves refiere con horror lo ocurrido:

Me defendía como podía, atacando y resistiendo, cuanto mis fuerzas me lo permitían [...] Le di puñadas en la cara y le mesé las barbas; él por su parte me hería también con las manos y con los pies. Yo no sentía los golpes, estaba furiosa (López Portillo, 1985, p. 182).

El castigo para Nieves por el rechazo hacia el amo es la persecución, y para Juan —por enfrentar la embestida del cacique de la Florida— es la tortura y después la cárcel, ya que el jefe político del lugar lo considera un reo de riña y de cierta peligrosidad tras haber intentado asesinar al patrón cuando en realidad lo único que hizo fue defenderse. Don Santos es un personaje que evoluciona y se muestra intrigante y perverso, que se ofende por el desprecio de la joven mujer y su reacción se maximiza cuando Juan enfrenta su agresividad y actitud prepotente. A pesar de que las autoridades tienen conocimiento de los abusos del hacendado, no pueden actuar en su contra, dado que “[...] no hay quien se atreva a deponer ante mí respecto de ello. Se murmura en lo privado, pero nada se sostiene ante la justicia” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 185). La indignación del narrador crece al advertir que Juan es un personaje caído en desgracia y que difícilmente saldrá de la cárcel porque el acusador es influyente y las leyes no lo tocan.

De tal modo, Juan y Nieves parecen estar condenados a soportar la desgracia: a pesar de que las autoridades al final lo exoneran de culpa y obtiene su libertad, la pareja no puede vivir en Tequila por el miedo al cacique y no tiene más alternativa que entrar en “la bola” para resistir las adversidades, aunque no parece la mejor opción para la joven mujer por lo incierto de su destino. Juan, aun cuando se lo muestre como un hombre trabajador y pacífico, se ve determinado por la fatalidad y sabe que podría caer nuevamente en la cárcel o perder la vida a manos de su verdugo. Por lo cual, “[...] ahora se había tornado hombre de guerra y llevaba el corazón lleno de odio y cólera. En un momento se había torcido el rumbo de aquellas existencias. Al embate de agentes extraños había sufrido inesperadas metamorfosis su suerte [...]” (López Portillo y Rojas, 1985, p. 193).

La trama de la novela recuerda lo que expresa el periodista norteamericano Jhon Keneth Turner en su libro *México Bárbaro* (2019), que se sitúa precisamente en el porfiriato. El autor señala que en el extranjero predominaba cierta visión sobre el presidente Díaz en torno a la modernización de México, la apertura comercial o el progreso con la llegada del ferrocarril; no obstante, al periodista le llegaron ciertas referencias sobre la esclavitud que se vivía en determinadas zonas de México y por eso

decidió emprender un viaje para constatar lo que plasma en sus páginas. Asegura que: “México es un país sin libertad política, sin libertad de palabra, sin prensa libre, sin elecciones libres, sin sistema judicial, sin partidos políticos, sin ninguna de nuestras queridas garantías individuales, sin libertad para conseguir la felicidad” (Kenneth, 2019, p. 17). También menciona que en el México de Díaz los pobres no tenían derechos y que las masas vivían explotadas y en situación de esclavitud. En la época que en la que realizó el reportaje (1908) ya se hablaba de una revolución social como alternativa ante la injusticia y para derrocar al gobierno porque, según Keneth Turner (2019), “[...] había desposeído al pueblo de sus tierras, porque había convertido a los trabajadores libres en siervos, peones y algunos de ellos hasta en verdaderos esclavos” (pp. 18-19). En sus páginas denuncia la esclavitud humana habida cuenta de que hombres y niños eran vendidos y comprados como si fueran animales.

CONCLUSIONES

Las circunstancias sociales y políticas en México, desde el período colonial, fueron de continuo conflicto porque predominó en los criollos la idea de separarse de España y construir una sociedad donde existiera la libertad de imprenta, de pensamiento, de expresión y se respetaran los derechos humanos y cívicos. En el siglo XIX, la literatura da cuenta de los conflictos entre liberales y conservadores, de las crisis sociales y políticas, de las invasiones extranjeras, de la guerrillas internas, de los proyectos de modernización del país, del triunfo liberal y el impacto de las leyes de Reforma en la educación y en la sociedad. A su vez, expone los conflictos surgidos en el norte y occidente durante el gobierno de Porfirio Díaz, porque, en realidad, este beneficiaba a un grupo selecto y cercano, y desprotegía a las mayorías. Así, la literatura constituye un instrumento de denuncia social que muestra la radiografía del México que los gobernantes no querían ver y con necesidad de justicia y de libertad. Por ello, *Tomóchic* no es solo la crónica de una masacre ni tampoco trata solo de un conflicto religioso que involucró lo social y lo político, sino que también constituye un preludio de una situación de alcance nacional que acabó con la dictadura de alguien que disponía de un país a su antojo y desembocó en la Revolución Mexicana.

La novela de Frías, entonces, abre un ciclo en la literatura que la dotó de identidad y en la que aparecen los desposeídos como protagonistas; por ejemplo, los habitantes de Tomóchic (*Tomóchic*), Demetrio Macías (*Los de abajo*) y Tiburcio (*Vámonos con*

Pancho Villa); en ese orden, se nutrió de los conflictos no de orden individual, sino históricos, sociales y políticos. En el caso de la novela de José López Portillo se aborda el tema del abuso de autoridad del hacendado, quien actuaba como ser omnipotente y con el respaldo de las autoridades cometía toda clase de atropellos a los derechos laborales y humanos de sus jornaleros. En ambas novelas hay un personaje narrador que actúa como testigo de los acontecimientos e informa a los lectores sobre la situación. En *Tomóchic* el personaje Miguel Mercado juzga, informa y se involucra con la joven Julia, y siempre muestra simpatía por los rebeldes, de quienes destaca su valentía y habilidades castrenses, así como su fanatismo y la defensa enérgica de sus ideales. En *Nieves*, por su parte, el personaje narrador en varios momentos colabora con Juan y Nieves para tratar de ayudarlos como interceder por ellos ante las autoridades; es decir, su función no solo es la de un espectador, sino que se muestra sensible ante la violencia que azota a los pobres.

En síntesis, estas novelas constituyen documentos valiosos que se enmarcan en una de las etapas cruciales en la historia de México: la prerrevolución y la Revolución. En las dos se destaca el descontento que predominaba en todo el país con la política discriminatoria de los derechos jurídicos y humanos de Porfirio Díaz. Además, en los universos ficcionales tratados los protagonistas son los de abajo, los que parecen no tener voz, pero que con sus acciones cambiaron el rumbo y la historia de un país con hambre de justicia social. Por tal motivo, se expone que ante el maltrato y la miseria del pueblo no existía más alternativa que recurrir a la violencia para que llegara el cambio y, por ende, la construcción una sociedad distinta en la que se practicara la libertad de pensamiento, de palabra y de acción; donde predominara la igualdad, la tolerancia y la felicidad. Sin duda, la literatura es un constructo socio-cultural que se inspira en la realidad, cualquiera que sea esta, y da cuenta del hacer, del decir y del pensar de una época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTETA, B. (2007). La novela como denuncia social. Heriberto Frías. *Revista Tema y variaciones de literatura: entre la historia, el arte y la literatura*, (28), 121-134. <http://hdl.handle.net/11191/2884>
- AVECHUCO CABRERA, D. & CECENA CORONADO, I. E. (2019). En el desierto todos son apaches. La identidad del norte en *Tomóchic*, de Heriberto Frías. *Sincronía*, 23(76), 433-450. <https://doi.org/10.32870/sincronia.axxiii.n76.22b19>

- AZUELA, M. (1947). *Cien años de novela mexicana*. Ediciones Botas.
- BURGOS, F. (2006). *Antología del cuento hispanoamericano*. Editorial Porrúa.
- DAVOBE, J. P. (2004). *Tomóchic* de Heriberto Frías, violencia campesina, melancolía y genealogía fratricida de las naciones. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30(60), 351-373.
- COSÍO VILLEGAS, D. (1998). El tramo moderno. En Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia mínima de México* (pp. 87-102). Secretaría de Educación Pública.
- FRÍAS, H. (1985). *Tomóchic*. En Silvia Molina (coord.), *La novela realista* (pp. 469-617). Promexa.
- ILLADES AGUIAR, L. (1994). Después de *Tomóchic*. *Revista Secuencia*, (30), 95-116. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i30.477>
- KENNETH TURNER, J. (2019). *México Bárbaro*. [Trad. de Sergio Gaspar Mosqueda]. Editores Mexicanos Unidos.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, J. (1985). Nieves. En Silvia Molina (coord.), *La novela realista* (pp.147-197). Promexa.
- MONTANARO M., M. E. (2010). Olvido y memoria: *Tomóchic* de Heriberto Frías. *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, (2), 1-21. <http://pacarinadelsur.com/home/oleajes/58-olvido-y-memoria-tomochic-de-heriberto-frias>
- NAVARRO, J. (1992). *La novela realista mexicana*. Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- SABORIT, A. (1994). *Los doblados de Tomóchic. Un episodio en la historia de la literatura*. Cal y Arena.
- SPECKMAN GUERRA, E. (2008). El porfiriato. En Alberto Torres Rodríguez (coord.), *Nueva historia mínima de México ilustrada* (pp. 337-392). El Colegio de México.
- ZAVALA ALVARADO, L. (2007). *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematográfico, intertextual*. Trillas.

**UNA FEMME FATALE EN LA ANTIGUA ROMA: EL CASO DE FRONESIO
EN LA OBRA TRUCULENTUS DE PLAUTO (II A. C.)**

**A FEMME FATALE IN ANCIENT ROME: THE CASE OF FRONESIO IN THE
WORK TRUCULENTUS BY PLAUTUS (2ND CENTURY B.C.)**

Julia Martell-Caro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
julia.martell@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0006-9154-5947>

D'yanna Meza-Eguizabal
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
dyanna.meza@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0001-9715-1555>

Milton Gonzales-Macavilca
Universidad de Ciencias y Humanidades
mgonzalesm@uch.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6959-0596>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.183>

Fecha de recepción: 29.11.23 | Fecha de aceptación: 04.02.24

RESUMEN

Este estudio se propone analizar el arquetipo de la *femme fatale* en la obra *Truculentus* de Plauto (II a. C.), trascendiendo el enfoque convencional que limita su exploración a los siglos XIX y XX. Se emplea una metodología cualitativa de análisis documental con la hermenéutica como guía para revelar la sustancia semántica del texto. El esquema actancial de Greimas se aplica para discernir los roles de los personajes en la obra. Así, se concluye que la protagonista, Fronésio, emerge como una representación de la *femme fatale* en la Antigua Roma, ya que posee las características distintivas del arquetipo: emplea de su sexualidad para seducir y manipular a personajes masculinos adinerados e ingenuos (Diniarco, Estratófanos y Estrábax) con el objetivo principal de obtener recursos materiales. La colaboración de personajes secundarios, como Astafio (en su rol de ayudante), y la desaprobación de otros, como Truculentus y Cíamo (con el rol de oponentes), establecen una dinámica compleja que refleja la condena social implícita hacia esta mujer fatal. Finalmente, este trabajo contribuye a las investigaciones relacionadas con los personajes femeninos de la obra plautina y con las investigaciones sobre la representación de la *femme fatale* en la literatura clásica.

PALABRAS CLAVE: Fronésio, *femme fatale*, Plauto, teatro romano, *Truculentus*.

ABSTRACT

This study aims to analyze the archetype of the *femme fatale* in Plautus's work *Truculentus* (2nd century B.C.), transcending the conventional focus that confines its exploration to the 19th and 20th centuries. Employing a qualitative methodology of documentary analysis, hermeneutics serves as a guiding principle to unveil the semantic substance of the text. Greimas's actantial schema is applied to discern the roles of characters in the narrative. Thus, it is concluded that the protagonist, Fronésio, emerges

as a representation of the *femme fatale* in Ancient Rome, embodying the distinctive characteristics of the archetype. She utilizes her sexuality to seduce and manipulate affluent and naïve male characters (Diniarco, Estratófanos, and Estrábax), with the primary objective of acquiring material resources. The collaboration of secondary characters, such as Astafio (in the role of an assistant), and the disapproval of others, such as Truculentus and Cíamo (in the roles of opponents), establish a complex dynamic reflecting implicit societal condemnation towards this fatal woman. Ultimately, this work contributes to research on female characters in Plautus's oeuvre and the broader investigations into the representation of the *femme fatale* in classical literature.

KEYWORDS: Phronesium, *femme fatale*, Plautus, roman theater, *Truculentus*.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la literatura han existido distintos arquetipos: imágenes recurrentes constituidas en base a un conjunto de símbolos que encapsulan una esencia primigenia; un modelo “universal” que ha podido ser identificable como un puente de comunicación entre una y otra literatura (Frye, 2000). En muchos casos, su origen puede rastrearse hasta autores de la Antigüedad clásica grecolatina, tal es el caso del arquetipo de la *femme fatale*, que, a pesar de haber sido definido y popularizado en la literatura occidental decimonónica, no se trataría de un tipo de personaje originado *ex nihilo* del siglo XIX, sino que este posee antecedentes en la misma tradición literaria occidental (Bornay, 1995). Así, si bien la mayor parte de las investigaciones que estudian su representación basan sus análisis en obras de los siglos XIX y XX (Camacho, 2006; Eestessm, 2014; Gutiérrez, 2012; Houvenaghel y Monballieu, 2008; Morales, 2015; Romero, 2016), otros estudios teóricos consisten en la identificación de personajes anteriores a la literatura decimonónica con rasgos cercanos y vinculables a la *femme fatale* (Jannazo, 2016; Movellán, 2016; Tobias, 1979).

En ese sentido, se encuentran establecidas dos líneas de investigación conformadas respecto al arquetipo. La primera centrada en el estudio de la reinterpretación literaria que estos personajes “precedentes” sufrieron a partir del siglo XIX; y la segunda, conformada por estudios que se enfocan propiamente en la configuración del arquetipo y no en la reinterpretación decimonónica para lo cual abordan incluso obras de la Antigüedad. De esa manera, el presente artículo se inscribe en la segunda línea de investigación, ya que tiene como objetivo identificar las características de la *femme fatale* que configuran a la cortesana Fronesio de la comedia *Truculentus*, compuesta por Plauto en el siglo II a. C. Para ello, se analizará el rol actancial (Greimas, 1987) y la dimensión psicológica del

personaje, desde una perspectiva hermenéutica (García-Bedoya, 2019), y se articularán ambas dimensiones con las características de la *femme fatale* para identificar sus coincidencias.

Con ello, este trabajo pretende aportar, esencialmente, en dos aspectos: primero, en las investigaciones sobre el arquetipo de la *femme fatale* y sus diversos antecedentes en la literatura clásica; y segundo, en el estudio de los personajes femeninos de la obra plautina, pues la cortesana Fronesio constituye un caso excepcional en sus comedias.

2. ASPECTOS PREVIOS

Respecto a la *femme fatale*, las investigaciones más antiguas datan de la segunda mitad del siglo XX. Estas, en su mayoría, centran su análisis tanto en la pintura como en el arte en general (Hook, 1990; Gitter, 1994; Shank, 1981); no obstante, en las últimas décadas se puede apreciar una mayor cantidad de artículos que analizan su figura en la literatura. Así, por ejemplo, Segal (2017) ve a la *femme fatale* como una figura que provoca infortunio en los personajes masculinos, ya sea debido a un amor excesivo hacia ellos o por quererlos de manera insuficiente. Por su parte, Eleutério (2017) propone a la *femme fatale* como un estereotipo contrario al ángel del hogar y explica cómo el contexto social de varios siglos las designó como mercancías, todo lo contrario a las madres y esposas “correctas” de esas épocas.

Por otro lado, existen autores que observan la representación de la mujer en relación con metáforas (Clemente-Fernández, 2020) o definiciones propias de acuerdo a sus características (Özdiñç, 2020), a la vez que estudian específicamente el arquetipo de la *femme fatale* y su representación en el arte occidental. Asimismo, Magaña (2022) analiza la figura de la *femme fatale* en la historia y la literatura de Occidente y las define como “malas mujeres”, y les asigna características que se repiten en la mayoría de investigaciones consultadas: la belleza y la maldad. Un aspecto valioso de su estudio es que examina el arquetipo en representaciones literarias occidentales que van desde la Antigüedad hasta el Medioevo.

Ahora bien, entre los trabajos respecto a la figura de la *femme fatale* en la literatura es importante destacar aquellos que se han centrado en los personajes femeninos de Plauto, ya que estos brindan clasificaciones basadas en las cualidades principales de las mujeres plautinas. Por ejemplo, se encuentra el análisis sobre la relación entre el tipo de verso y el sexo de los interlocutores, como el de Tobias (1979), quien afirma que es más

común encontrar a la mujer asociada a las líneas *bacchicus*, es decir, con ciertas características asociadas con el culto orgiástico de Dionisio. Por otro lado, en estudios sobre obras como *Epidicus*, *Poenulus* y *Aulularia*, se analiza el rol de las matronas y meretrices en relación con los supuestos lujos que poseían en la sociedad romana (García-Jurado, 1993). Asimismo, Packman (1999) destacó las inconsistencias de las designaciones usadas para los personajes femeninos en las distintas ediciones de las comedias de Plauto.

Es en los inicios del siglo XXI donde se encuentran, en mayor medida, estudios que profundizan en la caracterización de personajes femeninos, los roles que ejercen en las comedias y los estereotipos que se les otorga (Hallett, 2006; Isla, 2014). En trabajos más amplios se examinan las diferentes funciones de la mujer en las comedias plautinas, como el rol de la matrona o *uxor dotata*, las cuales determinan los estereotipos intrínsecos en la figura de la esposa romana (Franco, 2005). Asimismo, se estudia el papel de las jóvenes o *puellas* como objetos de deseo en el que se incluye el papel de las meretrices (llamadas también cortesanas), sobre todo en autores latinos (Jannazo, 2016). De igual manera, Amunátegui (2006), para el caso específico de Plauto, describe a estas cortesanas como un tipo especial de prostituta: jóvenes de gran belleza que prestan servicios sexuales dentro de su propia casa a cambio de regalos y dinero.

Por otra parte, en otros estudios sobre personajes femeninos, López (2016) los analiza bajo el enfoque de “gente corriente”. También se destaca la gran influencia de las comedias griegas sobre la obra plautina, especialmente por el uso de máscaras femeninas (López, 2015). En el papel de la meretriz, sin embargo, se observa un alejamiento del estereotipo griego y una adaptación a la tradición latina, pues, si bien se mantiene la sofisticación, se les otorga un rasgo manipulador y oportunista (López, 2015). Es en este sentido el crítico afirma que el personaje de la cortesana Fronesio de la obra *Truculentus*, de Plauto, se acerca a la configuración de un personaje más moderno.

Por último, es preciso mencionar que también existen trabajos que han rastreado los antecedentes de la *femme fatale* en la tradición literaria griega. Por ejemplo, Aguirre (1994) se centra en personajes femeninos de la *Odisea* (Circe, Calipso y las sirenas) y los vincula con características propias de la *femme fatale*, sobre todo por los métodos que usan para llevar a la desgracia a los varones con los que se relacionaron. De manera similar, Movellán (2016) analiza la figura de Medea en la tragedia de Eurípides, y la

describe como *femme fatale* en cuanto representa una amenaza para la idea tradicional de “buena madre”. Así, ambas investigaciones sirven también como precedentes de este trabajo. Con todo esto, es importante destacar que no se encontraron estudios que vinculen específicamente a Fronesis con la imagen de las mujeres fatales.

3. PROPUESTAS TEÓRICAS SOBRE LA *FEMME FATALE*

Según Tardío (2011), el arquetipo *femme fatale* fue definido y consolidado durante el siglo XIX como respuesta, por parte de escritores conservadores, al cuestionamiento de los roles sociales impulsados por el incipiente movimiento feminista de la época. Con ello buscaban subvertir el aumento de personajes femeninos en roles protagónicos con matices reivindicativos, y para lograrlo presentaban a la mujer como una antiheroína descontrolada, causante de los males y las frustraciones de los hombres; en suma, empoderada y peligrosa. Cabe resaltar que la literatura decimonónica rescató personajes históricos y de la tradición literaria que, precisamente, poseían los rasgos de la *femme fatale*, como Medea (Movellán, 2016), Circe (Aguirre, 1994) y Salomé (Morales, 2015). Por este motivo, Houvenaghel y Monballieu (2008) proponen que se trata de una categoría de orígenes míticos presentes en todas las culturas, en el folclore y arte occidentales.

Las *femmes fatales* han sido tradicionalmente comprendidas como “seductoras que desvían al hombre de sus deseos e intereses y casi siempre le hunden en la desgracia” (Aguirre, 1994, p. 31), y en muchos casos esta es la única definición a la que se remiten las investigaciones (Camacho, 2006; Clemente-Fernández, 2020; Cruzado, 2009; Eetessam, 2009; Elhallaq, 2015; Segal, 2017; Tardío, 2011). No obstante, existen más características propias de este tipo de personaje en distintas dimensiones y con matices dependientes de su contexto literario. La definición tradicional incide en las conductas corruptoras de *la femme fatale*, quien, generalmente, mediante el uso de su sexualidad ejerce dominio sobre los personajes masculinos y los incita al mal (Bornay, 1995), lo que, en algunos casos, puede incluso causar sus muertes (Houvenaghel & Monballieu, 2008). Su *modus operandi* es la seducción e involucra al hombre en juegos de amor que, a su vez, suponen manipulaciones a través de la palabra (Camacho, 2006). Además, puede presentar una conducta e imagen ambivalentes y polarizadas, así como una apariencia angelical, pero con una conducta “demoníaca” (Cruzado, 2009). Su perversidad suele

revelarse después de sus encantos físicos, y en esto consiste su estrategia de seducción (Tardío, 2011).

En cuanto a su dimensión psicológica, la *femme fatale* es fría ante el hombre (Bornay, 1995) y en las relaciones amorosas demuestra depravación y una crueldad innata (Houvenaghel & Monballieu, 2008) tanto en acciones como en intenciones. Además, es plenamente consciente de su poder y sus actos (Tardío, 2011), requisito indispensable en este tipo de mujeres. Para Camacho (2006), por su parte, la influencia que adquieren sobre los hombres es en parte posible porque suele tratarse de un tipo de mujer con cierto valor intelectual, lo que le permite equipararse con ellos a pesar de las desigualdades de poder asociadas a los roles de género en otros ámbitos.

Esta dominación también es posible por otros dos aspectos. El primero es su exaltada belleza física. Según Bornay (1995), existe un patrón de representación del arquetipo que consiste en su descripción como una mujer de gran belleza, de larga y abundante cabellera que suele ser rojiza, de piel blanca y ojos verdes. Según Romero (2016), su cabello suele ser un elemento seductor poderoso y su mirada es descrita como fascinante y cautivadora, capaz de hacer sucumbir al hombre con tan solo contemplarla (Cruzado, 2009). Sus curvas, movimientos felinos, maquillaje, perfumes y vestimenta seductora (pieles, encajes, transparencias, etc.) son otras de sus características físicas recurrentes en su representación (Cruzado, 2009). Esta belleza física contrasta con sus vicios y carácter, que pueden llegar a ser repulsivos (Bornay, 1995); y precisamente es dicho contraste u oposición lo que define la “monstruosidad” de la *femme fatale* (Cruzado, 2009).

El segundo aspecto que permite la dominación es la ingenuidad de los personajes masculinos. Para Elhallaq (2015), esta ingenuidad es la que los hace sucumbir ante la belleza y malicia de la mujer fatal. Así, sin un hombre ingenuo e incapaz de imponerse a sus seducciones, la *femme fatale* no lograría concretar sus propósitos ni causarles corrupción o desgracia. La ambivalencia de su carácter y comportamiento suele provocar sentimientos simultáneos de amor y odio en los personajes masculinos, además de que su seducción posee rasgos hipnóticos que logran privar del razonamiento a sus víctimas (Cruzado, 2009).

Como se puede observar, se trata de una mujer reprobada por la sociedad, debido a que su personalidad y su comportamiento resultan desafiantes para el orden social que

habita. Por eso, suele ser asociada con entes demoníacos y la brujería, dado que su lujuria y su usual incumplimiento del convencional rol de madre y esposa son identificados como un peligro para su entorno (Romero, 2016). Asimismo, su capacidad de mostrar su cuerpo sin pudor explica que sea representada como bailarina o prostituta (Cruzado, 2009), representaciones (estas últimas) más comunes (Clemente, 2020). Según Eetessam (2009), la *femme fatale* incorpora a lo femenino rasgos barbáricos y animales contrapuestos a los valores patriarcales. A su vez, su retrato como devoradora de hombres y plaga (Clemente, 2020) forma parte de su temida y reprobada monstruosidad.

Por lo tanto, la presente investigación trabajará con este conjunto de definiciones de la *femme fatale* y se la entenderá como un personaje femenino que emplea no solo la seducción y la sexualidad como mecanismos para arruinar a los personajes masculinos ingenuos, sino que también se caracteriza por demostrar frialdad, crueldad, perversión, plena consciencia de sus actos y una ambivalencia conductual que le resulta útil para sus manipulaciones. Todo ello la constituye en un personaje que desafía los roles femeninos convencionales, y, por esa razón, es reprobada socialmente y vista como un ser monstruoso o animalizado que pone en peligro su entorno.

4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

El presente trabajo se realizó bajo el enfoque cualitativo de análisis documental (Valles, 1999). Se utilizó la hermenéutica, método que, al ser transversal a diferentes disciplinas, ha sido desarrollado por diversos autores (Dilthey, 2000; Gadamer, 1996; Ricœur, 2006). En esa línea, la propuesta de Ricœur (2002) sobre la articulación entre el nivel de la explicación y comprensión resulta importante porque es eje base del modelo hermenéutico sintetizado por García-Bedoya (2019). Específicamente, de los estratos analíticos expuestos por este crítico, el presente trabajo se centrará en el estrato profundo, lo cual permitió analizar la sustancia del contenido, es decir, la semántica textual (personajes, temas, motivos, etc.)¹.

Asimismo, como parte del análisis, se empleó el esquema actancial de Greimas (1987) para determinar el rol de Fronésio, lo que nos permitirá identificar el patrón detrás de sus acciones frente a otros personajes. Con este tipo de acercamiento se podrán

¹ Para el análisis de esta obra latina se utilizará la versión de la Editorial Gredos, publicada en 2002. Esta cuenta con la traducción, introducción y notas de Mercedes González-Haba, y la revisión de la traducción estuvo a cargo del latinista José Antonio Enríquez González.

identificar los rasgos de la *femme fatale*. Sin embargo, también se consideró que restringir el análisis al estructuralismo actancial podía descuidar el estudio de aspectos propios de la dimensión psicológica del personaje, particularmente de su concepción sobre el amor y el hombre, lo cual está presente en diálogos y monólogos, y, por lo tanto, no son observables a través de sus acciones. Por ello, se incorporó el enfoque hermenéutico a fin de realizar una interpretación más amplia y no reducida a las cuestiones estructurales.

Entonces, de acuerdo con el modelo actancial, es posible plantear un modelo hipotético en el que la cortesana Fronesio se configura como el sujeto central (ya que por medio de diversas acciones buscará cumplir su objetivo: el obtener bienes materiales), y como destinataria, debido a que es ella quien se beneficia directamente de lo que obtiene. La ambición es el destinador que la mueve a realizar estas acciones. Asimismo, Astafio y los pretendientes (el joven ateniense, Diniarco; el militar, Estratófanos; y el campesino, Estrábax) se configuran como ayudantes toda vez que apoyan y/o ceden constantemente ante los caprichos de Fronesio. Por último, como oponentes se tendría a los esclavos de los amantes, pues obstaculizan la obtención de bienes y, por ende, impiden que Fronesio cumpla su objetivo. Este modelo hipotético puede graficarse de la siguiente manera:

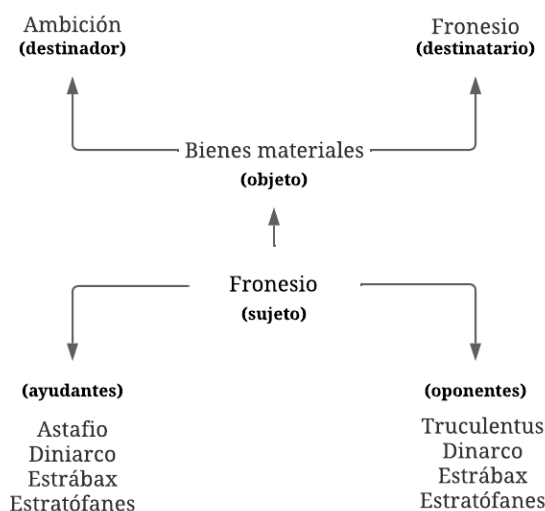


Figura 1. Modelo hipotético de los roles actanciales en *Truculentus* (II a.C.) de Plauto
Nota. Elaboración propia

5. RESULTADOS

A continuación se presentan los resultados del análisis, los cuales se han organizado según los roles actanciales que cumplen distintos personajes.

5.1. LA CORTESANA FRONESIO (SUJETO CENTRAL)

El primer contacto que tiene el público con Fronesio es en la cuarta escena del segundo acto, luego de ser mencionada previamente en el diálogo entre Diniarco y Astafío. Así, en su primera aparición, Fronesio (haciendo uso de su belleza y dotes de seducción) persuade a Diniarco para que le exprese el afecto que afirma sentir por ella mediante obsequios. De esta manera, se evidencia la facilidad que tiene esta joven cortesana para manipular a su amante, a pesar de que este, en principio, se mostraba disgustado debido al despojo de sus bienes y a que ella ya tenía otro amante.

Entonces, se utilizan estas herramientas de seducción para construir una imagen que logre cautivar a los pretendientes, no solo a través de la belleza, sino también de las palabras (Plauto, 2002, *Truculentus*, acto II, escena V, vv. 475-480 ss.). Fronesio además, se muestra como una mujer dispuesta a complacer a sus amantes e inclusive a velar por sus bienes (Plauto, 2002, *Truc.*, II, IV, vv. 370-375 ss.), pero en esto muestra una contradicción entre su accionar y sus palabras, porque más adelante se evidenciará cómo busca despojar a sus pretendientes de todas sus riquezas.

Ahora bien, esta dimensión manipuladora de Fronesio se observa con mayor claridad en el plan que elabora para retener a otro de sus amantes, un militar babilonio llamado Estratófanos. En los versos 385-400 de la escena cuatro del segundo acto, la propia Fronesio confiesa que sigue haciéndole creer a Estratófanos que ha tenido un hijo suyo porque él le había prometido que si eso era cierto le daría a ella todas sus riquezas. Sin embargo, Fronesio ni siquiera había estado embarazada. Es evidente en su discurso que no existen razones románticas o amorosas que motiven sus ansias de que Estratófanos regrese pronto de su campaña militar –pues planea deshacerse de él–, sino que, por el contrario, sus motivaciones tienen que ver únicamente con apropiarse de las riquezas del militar. Cabe agregar que, en esa misma escena, Fronesio aprovecha para continuar manipulando a Diniarco, el amante a quien le está confesando todo esto, al decirle que una vez que obtenga las riquezas de Estratófanos lo abandonará para regresar con él. Tras haber dicho esto, Fronesio vuelve a pedirle a Diniarco que le haga algún regalo, a pesar de que este ya le confesó haber perdido absolutamente todo en ella (Plauto, 2002, *Truc.*, II, IV, vv. 415-420 ss.).

Otro aspecto ya sugerido y resaltante en Fronesio es que no oculta la existencia de sus pretendientes incluso cuando los otros están presentes: para Fronesio no es un

problema recibir obsequios de otros en frente de sus amantes. En ese sentido, no los engaña con promesas de amor o devoción, sino que, siempre que tengan la disposición de otorgarle bienes, promete estar con ellos, lo que demuestra la frialdad y distanciamiento sentimental en sus relaciones.

En esa línea, el valor que le da a sus amantes está en relación con los regalos ofrecidos que la dejen más satisfecha (Plauto, 2002, *Truc.*, II, VII, 585-590 ss.). Ella ve sus muestras de afecto como un intercambio por los bienes, por lo que se infiere que no los ve como parte de una conexión amorosa, sino como parte de una simple transacción.

Solo en un par de ocasiones Fronesio expresa “querer” a alguien, pero este sentimiento no está vinculado especialmente al amor y sí a cuán conveniente le es el sujeto en su búsqueda (Plauto, 2002, *Truc.*, IV, IV, vv. 885-890). Incluso Diniarco, en quien más confianza y atisbos de aprecio parece depositar, es dejado de lado apenas obtiene obsequios de otro. Además, cuando se entera de que el niño –que va a utilizar para engañar a Estratófanos– es hijo del joven ateniense, lo que más le preocupa no es que será “abandonada” por Diniarco, más bien teme que su plan se verá estropeado porque ya no tendrá un niño en su poder para seguir con su mentira. Esta frialdad y falta de empatía también se observa cuando expresa que el dolor que siente no es por las personas que está involucrando en su mentira, es por la posible idea de no lograr su objetivo.

Fronesio, además de ser consciente de sus actos, admite la naturaleza de su procedencia y se adjudica una cualidad de maldad (Plauto, 2002, *Truc.*, II, V, vv. 470-475). Sin embargo, no muestra arrepentimiento o intenciones de enmendar su error; por el contrario, afirma la necesidad que tiene de cumplir su objetivo (Plauto, 2002, *Truc.*, II, V, vv. 455-460 ss.).

5.2. ASTAFIO (AYUDANTE PRINCIPAL)

Astafio es la esclava y ayudante de Fronesio. Desde el inicio de la comedia se observa en este personaje un rango superior al de las otras esclavas, ya que gestiona las labores de la casa, delega funciones y, sobre todo, es la única que interactúa con los pretendientes antes de que se encuentren con Fronesio, ya sea para adularlos y concretar la visita, ya sea para evitar que se crucen con otros amantes o incluso para despedirlos. Cuando se encuentra con Diniarco y él le increpa por sus bienes perdidos, se refiere a ellas como un conjunto; es más, no considera solo a Fronesio como la culpable de sus males, sino también a Astafio como si fuera una extensión de la joven cortesana. Por su parte, Astafio parece

confirmar esto, puesto que, cuando se expresa, utiliza el término *nostram* (nuestra), que en la versión en castellano adaptan como “nosotras” (Plauto, 2002, *Truc.*, I, II, vv. 155-160).

En ese sentido, Astafio se considera una extensión de Fronesio a raíz de que los intereses de esta se vuelven suyos. De modo que, en cierta medida, algunas estrategias de manipulación presentes en Fronesio se encuentran también en Astafio, y son utilizadas con el fin de obtener los bienes de los pretendientes (Plauto, 2002, *Truc.*, I, II, vv. 190-195). Por ejemplo, frente a ellos, si es conveniente, actúa de forma complaciente, pero apenas se encuentran lejos de su vista expresa sus verdaderos sentimientos (Plauto, 2002, *Truc.*, II, I, vv.225-230). Ella, al igual que Fronesio, ve en los pretendientes a sujetos que deben ser descartados en el momento en el que todos sus bienes ya hayan sido extraídos.

5.3. LOS PRETENDIENTES (AYUDANTES)

Como ya se indicó anteriormente, los tres pretendientes de Fronesio son Diniarco, Estratófanos y Estrábax. Sus roles en la obra se basan en cumplir los caprichos de Fronesio y enviarle constantemente regalos sin importarles si esto los llevará a la ruina económica. En ese sentido, de acuerdo con el rol actancial, dichos personajes cumplen el rol de ayudantes, debido a que son piezas fundamentales que sirven para que Fronesio alcance su objetivo, que es la riqueza y la abundancia de bienes materiales.

En primer lugar, se puede analizar el caso de Diniarco por ser el pretendiente y quien posee más diálogos en la obra. Este comienza explicando cómo antes era el amante preferido de Fronesio y luego, cuando esta consiguió a alguien que le ofrecía más, fue reemplazado rápidamente (Plauto, 2002, *Truc.*, I, I, vv. 75-85). A pesar de ello, Diniarco sigue pensando en ella y en qué regalos hacerle para que de nuevo Fronesio lo tenga en consideración. Su sumisión se puede ver reflejada a lo largo de la obra, pues constantemente busca ofrecerle diversos bienes a la joven cortesana (Plauto, 2002, *Truc.*, II, IV, vv. 425-430 ss.).

Teniendo en cuenta esto, no resulta extraño que cuando Diniarco vuelve a atraer la atención de Fronesio no le importa arruinarse con tal de expresarle su gratitud por renovar su cariño y confianza en él; no obstante, dicha renovación no es más que una estrategia para mantenerlo bajo su dominio (Plauto, 2002, II, IV, *Truc.*, vv. 430-445 ss.). Esto se puede comprobar porque, a pesar de haber aceptado sus regalos, Fronesio, quien siempre está buscando a otras personas para que paguen sus caprichos, rápidamente lo descarta

cuando ve que Estrábax también está dispuesto a darle toda su fortuna. En este momento Diniarco, debido al enojo, amenaza con comportarse como un oponente y exponer cómo la sirvienta Astafio ayuda a Fronesio a arruinar a los hombres; no obstante, luego de una breve reflexión entiende que esto no tendría sentido (Plauto, 2002, *Truc.*, IV, II, vv. 755-770 ss.). De esta manera, Diniarco se configura como un hombre débil y emocional, un aspecto que ayuda a Fronesio a cumplir su rol de *femme fatale*, dado que, debido a la manipulación de esta, no deja de darle regalos para que ella siga acumulando riquezas. En resumen, cuando Diniarco se siente amado y demuestra su agradecimiento gastando más dinero, pero cuando es rechazado se sume en la desesperación, el enojo y la envidia.

Estratófanos y Estrábax, a diferencia de Diniarco, participan en pocos diálogos, y estos generalmente están referidos a cómo despilfarran su dinero en Fronesio; es decir, sus roles de ayudantes se mueven únicamente alrededor del sujeto. En tal sentido, Diniarco es el único que está inmerso en otra trama. En el caso de Estratófanos, se sabe que es un militar que regresa para ver al hijo que supuestamente tuvo con Fronesio, ya que en realidad no quedó embarazada, pero logra robar un niño y hacerlo pasar como suyo con el objetivo de que el militar gaste todo su dinero en ella y en los cuidados del pequeño. En efecto, Fronesio constantemente lo tortura y le hace saber que lo que le ofrece no es suficiente para ella, debido a que sabe que puede darle más; como *femme fatale*, su ambición no tiene límites (*vid.* Plauto, 2002, *Truc.*, II, VI, vv. 530-545).

Respecto a Estrábax, él también se muestra como un hombre completamente rendido ante la belleza de Fronesio y busca ser elegido por ella. Al igual que los demás pretendientes, expresa su amor por la mujer de manera constante y se observa que no le importa arruinarse o arruinar a su familia con tal de conseguir el amor de la joven (Plauto, 2002, *Truc.*, III, I, vv. 655-660 ss.). Al final de la obra, se detalla que Diniarco se debe casar forzosamente con otra joven, mientras que Estratófanos y Estrábax discuten sobre quién puede ofrecerle más a Fronesio con el objeto de ganar su amor. Ellos comparan los regalos que han dado a la mujer y la obra termina con Fronesio contenta por haber cumplido su objetivo: tener a dos hombres que ha manipulado y que están dispuestos a dar todo por ella (Plauto, 2002, *Truc.*, V, I, vv. 940-945 ss.).

Otro aspecto que resulta interesante para el análisis es la visión que tienen los pretendientes sobre las mujeres y sus comportamientos. Un ejemplo de ello lo menciona Diniarco en las primeras páginas: “Una vez que ha bebido a grandes tragos de la copa del

amor y que la tal bebida torna posesión de su pecho, quedan en la ruina él, su fortuna y su reputación” (Plauto, 2002, *Truc.*, I, I, vv. 40-45). En este caso específico se puede observar cómo el joven, a manera de prólogo, alude a Fronesio y se adelanta a que su fuerza de seducción será la ruina de los varones, aspecto característico de la *femme fatale*. Así, se evidencia que Diniarco le asigna a Fronesio más características propias de dicho arquetipo, tal como la manipulación que ejerce en los varones débiles que son fácilmente cautivados por ella (Plauto, 2002, *Truc.*, I, I, vv. 45-75 ss).

Por último, cabe resaltar que, a lo largo de la obra, los tres pretendientes irán dando su visión, generalmente negativa y pesimista, sobre el sexo femenino, aunque esto solo ocurre al sentirse desplazados por alguien más: cuando Fronesio les corresponde solo piensan en cómo retribuir (económicamente) a su cariño.

5.4. LOS ESCLAVOS (OPONENTES)

Respecto a los esclavos, la obra presenta a Truculento, esclavo de Estrábax, y a Cíamo, esclavo de Diniarco. Ambos personajes están en contra de las acciones de Fronesio y de cómo su esclava Astafio la apoya en todo con el fin de arruinar a los pretendientes. De tal modo, Truculento y Cíamo se configuran como oponentes al estar en contra de la manera en la que Fronesio utiliza a sus amantes, debido a que ellos son conscientes de la seducción que emplea la mujer para conseguir lo que quiere. Estos, a lo largo de la comedia, expresan abiertamente sus opiniones sobre la joven o, incluso, tratan de oponerse a los encuentros de Fronesio con alguno de los pretendientes.

En primer lugar, se puede analizar a Truculento. Desde que aparece se advierte el desdén y el odio que tiene hacia las acciones de Fronesio. Esto se percibe en la totalidad de la segunda escena del segundo acto, que es cuando Astafio va a buscar a Estrábax a pedido de su ama, pero Truculento se opone a dejarla entrar para que así no entregue el mensaje enviado por Fronesio a Diniarco. Incluso menciona que Fronesio arruinará a su amo y lo llevará a la desgracia (Plauto, 2002, *Truc.*, II, II vv. 310-315). No obstante, a pesar de sus intentos, no logra impedir la relación entre su amo, Estrábax, y Fronesio.

A diferencia de Truculento, Cíamo no realiza ninguna acción en específico que logre impedir a su amo verse con Fronesio; sin embargo, a lo largo de la obra manifiesta su visión sobre las mujeres y constantemente juzga sus actos. Así, se configura como un esclavo que solo acata las órdenes de su señor sin dudarlos; además, su pensamiento sobre las cortesanas es negativo y menciona claramente ciertas características propias de la

femme fatale, como la ambición y los engaños (Plauto, 2002, *Truc.*, II, VII vv. 566-575 ss.).

En ese sentido, a pesar de las diferencias en sus acciones, ambos personajes se pueden configurar como oponentes de Fronesio, puesto que se niegan a apoyar a la mujer que se preocupa únicamente por su riqueza. Finalmente, es posible afirmar que todos los roles actanciales expuestos en el modelo hipotético (ver *Figura 1*) se han confirmado.

6. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Si bien existe una gran cantidad de investigaciones referentes a la *femme fatale*, este estudio se diferencia de ellas en el sentido de que ha logrado detallar la postura específica de los personajes implicados en la comedia a partir de los roles actanciales que desempeñan. De igual manera, a diferencia de las principales investigaciones sobre los personajes femeninos en la obra de Plauto (López, 2016; Packman, 1999), este trabajo se centra en el personaje de Fronesio; en ese sentido, identifica como único antecedente directo el estudio de López (2015), quien propone que Fronesio es una figura más bien moderna y alejada de los ideales griegos.

Es imprescindible recordar que el objetivo de la presente investigación fue identificar las características de la *femme fatale* que configuran a la cortesana Fronesio, de la comedia *Truculentus* (II a. C.) de Plauto. Para ello se realizó una revisión bibliográfica sobre la *femme fatale*, lo que permitió determinar las características propias del arquetipo: una mujer que conduce a la ruina a las figuras masculinas ya sea en un aspecto económico o sentimental; a su vez, se la describe físicamente como un ser de gran belleza, con piel y ojos claros, cuerpo seductor y mirada cautivadora. A esto se le suma que suele utilizar ropa provocativa y sugerente; asimismo, posee gran control de su cuerpo y lo usa para cumplir sus objetivos. Al inicio se muestra como una mujer angelical y pura, hecho que contrasta con sus deseos y ambiciones, generalmente crueles. En un nivel psicológico, la *femme fatale* presenta una actitud fría y desinteresada hacia el amor, ya que ve las relaciones como una manera de obtener bienes que la satisfagan. Así, este tipo de mujeres son plenamente conscientes del poder que tienen sobre los hombres.

Tomando en consideración todo ello, se pudo comprobar que la joven cortesana Fronesio es una *femme fatale* en la Antigua Roma, debido a que posee las características distintivas del arquetipo y además es reprobada socialmente. En la dimensión psicológica, por su parte, se encontraron cualidades tales como una frialdad e insensibilidad en el trato

de sus relaciones interpersonales, situación que demuestra que Fronesio tiene una visión deshumanizada del hombre, lo que le permite instrumentalizarlo. Su rol como cortesana se configura, entonces, para albergar todas estas características ya mencionadas — manipulación, frialdad, maldad, etc.— cuyo destinador principal es la ambición.

En ese sentido, el análisis de roles actanciales permitió identificar no solo el papel Fronesio como sujeto central, sino también los roles de otros personajes de su entorno como el de aquellos que representan la condena social o la figura del hombre incauto, con los cuales se configura el mundo representado en el que se encuentra esta *femme fatale*, ya que, según la definición teórica, para que este arquetipo exista necesita estar inmerso en una sociedad que repruebe sus acciones (oponentes), y, por otro lado, debe contar individuos que le permitan cumplir con su objetivo (ayudantes). Así, se concluye que Fronesio cumple el rol principal como sujeto de acción toda vez que su objetivo es la adquisición de bienes materiales. Para lograrlo, emplea su sexualidad a fin de seducir y manipular a los personajes masculinos adinerados e ingenuos (Diniarco, Estratófanos y Estrábax) y apropiarse de sus riquezas. Asimismo, recibe ayuda de personajes como Astafio, quien le es imprescindible para alcanzar su meta, a la vez que es reprobada por otros personajes masculinos (Truculentus y Cíamo), quienes se configuran como oponentes según el esquema actancial y que, desde luego, representan la condena de la sociedad en su mundo ficcional.

Por último, cabe destacar que este trabajo no es, de ninguna manera, una culminación de la lectura de esta obra plautina, ya que, por ejemplo, se requiere estudiar más a profundidad la caracterización de los personajes masculinos. A su vez, a partir de estos nuevos hallazgos resulta importante continuar la línea de otras investigaciones con temas semejantes a este (Franco, 2005; García-Jurado, 1993), y reflexionar también sobre la influencia que ejerce el oficio de cortesana en el pensamiento del personaje. De manera similar, es necesario profundizar en el estudio del rol social del esclavo y las características que presenta en esta obra, pues parece no encajar completamente con las actividades y, sobre todo, con las actitudes que socialmente le son asignadas como obedecer “ciegamente” las órdenes de los amos. Por todo ello, es imprescindible el desarrollo de estudios sociológico-literarios que amplíen la mirada sobre el oficio de la cortesana y de la condición del esclavo. Finalmente, se espera que estos hallazgos sirvan de estímulo para próximas investigaciones sobre la obra plautina en general y, en particular, de *Truculentus*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, M. (1994). El tema de la mujer fatal en la Odisea. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)*, 4(4), 301-318.
- AMUNÁTEGUI, C. (2006). Algunas consideraciones sobre las cortesanas en la comedia de Plauto. *Estudios Públicos*, 104(104). <https://doi.org/10.38178/cep.vi104.545>
- BORNAY, E. (1995). *Las hijas de Lilith* [2ª ed.]. Editorial Cátedra.
- CAMACHO, J. (2006). Del fragilis sexus a la rebellio carnis. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. *Cuadernos de Literatura*, 10(20), 27-43.
- CLEMENTE-FERNÁNDEZ, D. (2020). *La figura de la “mujer fatal” como desafío clasificatorio: un ejemplo del poder de la metáfora*.
- CRUZADO, Á. (2009). La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 8, 36-58. <https://doi.org/10.12795/ricl.2009.i08.04>
- DILTHEY, W. (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Istmo.
- EETESSAM, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico. estudio del mito de la femme fatale. *Signa: Revista de La Asociación Española de Semiótica*, 18, 229-249.
- EESTESSM, G. (2014). La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32(0). https://doi.org/10.5209/rev_dice.2014.v32.47140
- ELEUTÉRIO, R. (2017). Femmes fatales: representation in the movies and the spectrum of modernity. *Revista de Letras*, 19(25), 87-97.
- ELHALLAQ, A. (2015). Representation of women as femmes fatales: history, development and analysis. *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, 03(01), 2321-2799. www.ajouronline.com
- FRANCO, C. (2005). Algunos personajes femeninos en la comedia de Plauto. *Revista de Estudios Clásicos*, 32, 43-79.
- FRYE, N. (2000). *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton University Press.
- GADAMER, H. (1996). Estética y hermenéutica. *Revista de Filosofía*, 12, 5-10.
- GARCÍA-BEDOYA, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.

- GARCÍA-JURADO, F. (1993). Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia a comedia. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios Griegos e Indoeuropeos)*, 4(4), 39-48.
- GITTER, E. (1984). The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination. *Modern Language Association*, 99(5), 936-954. <https://about.jstor.org/terms>
- GREIMAS, A. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica* [3ª ed.]. Editorial Gredos.
- GUTIÉRREZ, A. (2012). Cleopatra como heroína trágica en Shakespeare y Rojas Zorrilla. *Rumbos Del Hispanismo En El Umbral Del Cincuentenario de La AIH*, 133-142.
- HALLETT, J. (2006). Gender, class and roman rhetoric: Assessing the writing of plautus' phoenicium (pseudolus 41-73). *Advances in the History of Rhetoric*, 9(1), 33-54. <https://doi.org/10.1080/15362426.2006.10557260>
- HOOK, B. (1990). "Milk White Angels of Art": Images of Women in Turn-of-the-Century America. *Woman's Art Journal*, 11(2), 23-29. <https://www.jstor.org/stable/3690695>
- HOUVENAGHEL, E., & MONBALLIEU, A. (2008). El eterno retorno de la mujer fatal en "Circe" de Julio Cortázar. *Bulletin of Hispanic Studies*, 85(6), 853-866. <https://doi.org/10.3828/bhs.85.6.7>
- ISLA, J. (2014). *Personajes femeninos en Aulularia de Plauto*. Universidad Nacional del Sur.
- JANNAZO, N. (2016). *Girls, Girls, Girls. The Prostitute in Roman New Comedy and the Pro Caelio*. Honors Bachelor of Arts.
- LÓPEZ, R. (2015). Retrato Femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia. *Revista de Estudios Clásicos*, 45-64.
- LÓPEZ, R. (2016). Los personajes femeninos en la comedia de Plauto. *Jornadas de Teatro Clásico*, 3-5.
- MAGAÑA, S. (2022). "De las fieras y las malas mujeres" en la literatura de la cultura occidental. *Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina*, 15, 149-168.
- MORALES, F. (2015). Salomé, princesa hebrea y mujer fatal en la narrativa centroamericana. *Cuadernos de Aleph*, 7, 171-190.
- MOVELLÁN, M. (2016). Medea, la tragedia de la femme fatale. En Raquel Fornieles Sánchez (coord.), *Destructoras de hombres y de ciudades. Estudios sobre la femme fatale en la literatura griega* (pp. 57-70). Liceus.

- ÖZDİNÇ, T. (2020). Femme fatale 101: the basic characteristics of the femme fatale archetype. *Journal of International Social Research*, 13(73), 175-186. <https://doi.org/10.17719/jisr.11124>
- PACKMAN, Z. (1999). Feminine role designations in the comedies of Plautus. *The American Journal of Philology*, 120(2), 245-258.
- PLAUTO. (2002). *Comedias III* [3^a ed.]. Editorial Gredos.
- RICŒUR, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.
- RICŒUR, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores.
- ROMERO, A. (2016). Herodías: la olvidada “femme fatale” = Herodias: the forgotten “femme fatale.” *Signa: Revista de La Asociación Española de Semiótica*, 25(0), 1007-1027. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16941>
- SEGAL, N. (2017). The femme fatale: A literary and cultural version of femicide. *Qualitative Sociology Review*, 13(3), 102-116. <https://doi.org/10.18778/1733-8077.13.3.07>
- SHANK, T. (1981). Nightfire’s “femme fatale: the invention of personality.” *The Drama Review: TDR*, 25(3), 84-87. <https://www.jstor.org/stable/1145364>
- TARDÍO, F. (2011). La mujer fatal. *Verba Hispanica*, 19(1), 89-100.
- TOBIAS, A. (1979). Bacchiac women and iambic slaves in Plautus. *Source: The Classical World*, 73(1). <https://about.jstor.org/terms>
- VALLES, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Editorial Síntesis.

LA GESTA DE LO PROHIBIDO. EL DESEO EN TRES RELATOS DE *LOS AMORES EQUIVOCADOS* DE CRISTINA PERI ROSSI¹

THE FEAT OF THE FORBIDDEN. THE DESIRE IN THREE STORIES OF *LOS AMORES EQUIVOCADOS* BY CRISTINA PERI ROSSI

Richard Angelo Leonardo-Loayza
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pchurile@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6867-2127>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.184>

Fecha de recepción: 01.10.23 | Fecha de aceptación: 12.01.24

RESUMEN

La obra de Peri Rossi es multifacética y politemática; sin embargo, un tema recurrente en esta es el deseo en sus diversas manifestaciones, porque, como dice la propia escritora uruguaya, “el deseo es el motor de la existencia”. Un texto en el que se aborda plenamente dicha temática es la colección de relatos *Los amores equivocados* (2015). El presente artículo analiza tres cuentos del mencionado libro: “Ironside”, “Todo iba bien” y “La Venus de Willendorf”. Se pretende demostrar que en dichos relatos se presenta el deseo asumiendo una multiplicidad de formas, las cuales permiten explicitar una serie de problemáticas que están relacionadas con las masculinidades, la violencia de género y las disidencias sexuales. El deseo en estas historias no se llega a lograr, por lo que no son historias de personajes felices, sino de individuos que son expuestos abruptamente a sus debilidades y carencias. Para poder desarrollar el estudio se recurre a los aportes del psicoanálisis de corte freudiano y lacaniano, los estudios de las masculinidades y los estudios feministas.

PALABRAS CLAVE: Narrativa hispanoamericana, cuento, Peri Rossi, *Los amores equivocados*, deseo.

ABSTRACT

Peri Rossi’s work is multifaceted and polythematic, however, a recurring theme in this is desire in its various demonstrations, because, as the Uruguayan writer herself says, “el deseo es el motor de la existencia”. A text in which this theme is fully addressed is the collection of stories *Los amores equivocados* (2015). This article analyzes three stories from the book: “Ironside”, “Todo iba bien” and “La Venus de Willendorf”. It is intended to demonstrate that in these stories desire is presented assuming a multiplicity of forms, which allow explaining a series of problems that are related to masculinities, gender violence and sexual dissidence. The desire in these stories is not achieved, so they are not stories of happy characters, but of individuals who are abruptly exposed to their weaknesses and shortcomings. In order to develop the study, the contributions of Freudian and Lacanian psychoanalysis, masculinity studies and feminist studies are used.

¹ Agradecimiento a la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas por el apoyo brindado para la realización de este trabajo de investigación a través del incentivo UPC-EXPOST-2024-1.

KEYWORDS: Latin American narrative, short story, Peri Rossi, *Los amores equivocados*, desire.

“Tráeme un chal que haya cubierto su seno
Una liga de mi bien amada”.
Goethe, *Fausto*

INTRODUCCIÓN

Uno de los temas más recurrentes en la obra de Cristina Peri Rossi es el deseo, pero no solo referido al aspecto erótico o sexual, sino que la autora uruguaya entiende que el deseo tiene muchas más aristas, ya que abarca toda la existencia humana. Al menos así se lo confiesa a Aina Pérez Fontdevila (2005) cuando, en una entrevista, le dice lo siguiente: “Porque el deseo es el motor de la existencia: para mí la vida es deseo y la muerte es no-deseo [...]. Entonces, me interesa fundamentalmente como me interesa la vida, cosa que explica que pase por distintos lugares” (p. 182). En efecto, para Peri Rossi el deseo recorre la vida misma y se configura en las más diversas manifestaciones de esta.

Uno de textos en los que mejor se plasma tal perspectiva es *Los amores equivocados*, publicado en 2015². Este libro contiene una serie de relatos que ponen en escena historias en las que el deseo asume formas que evidencian la complejidad con la que el ser humano articula su vida. A decir de Meri Torras Frances (2017), estos relatos surgen a partir “del encuentro mayormente fortuito de dos seres des/orientados que se re/orientan el uno con el otro (aunque sea para equivocarse)” (p. 268). Son historias de parejas cuyos protagonistas se ven enfrentados de súbito con una faceta de la realidad que no sospechaban siquiera que podía existir. A partir de este encuentro, o desencuentro, entienden que es imposible alcanzar el deseo, por eso renuncian a este o, en el mejor de los casos, se conforman con solo mirarlo, rodearlo, palparlo, pero jamás poseerlo del todo. La propia Peri Rossi lo explica así: “El objeto de deseo nunca se puede poseer: eso es ontológicamente imposible. Pero uno no siempre tiene el deseo de poseer el objeto: a veces uno es más humilde y se limita a acercarse, separarse, acercarse, separarse...” (Pérez, 2005, p. 189). Precisamente esto sucede en los cuentos que conforman *Los amores equivocados*, pero el problema es que sus protagonistas, los deseantes, solo acceden a esta verdad luego de haber vivido la experiencia. De ahí, pues, la sensación de derrota, fracaso

² Todas las citas del artículo corresponden a la segunda edición del libro de 2021.

y frustración que acompaña cada final del relato. Son amores equivocados, porque la sociedad convencional los considera así (Villamor, 2015), amores transgresores, abyectos, impuros, sórdidos y prohibidos.

En tal sentido, el presente artículo analiza tres cuentos de *Los amores equivocados*: “Ironsides”, “Todo iba bien” y “La Venus de Willendorf”. El objetivo es demostrar que en dichos relatos se presenta el deseo asumiendo una multiplicidad de formas, las cuales permiten explicitar una serie de problemáticas que están relacionadas con las masculinidades, la violencia de género y las disidencias sexuales.

“IRONSIDES”: MASCULINIDAD HEGEMÓNICA Y DESEO PROSCRITO

“Ironsides” es un relato en el que se narra el encuentro furtivo entre un camionero y una adolescente que decide convertirse en prostituta, debido a que su madre está enferma y no tiene dinero para alimentar a sus hermanos menores. El camionero, amante esposo y padre diligente de dos mellizas de once años, se niega a llevar a la muchacha al prostíbulo, tal como esta última le solicita una vez que la ha recogido en medio de la carretera. A medida que el viaje transcurre, y ante la negativa reiterada del camionero, la petición de la muchacha varía y le pide que le enseñe a hacer el amor para realizar correctamente el trabajo que se propone conseguir. Después de varios disfueros, el camionero acepta.

La crítica especializada ha enfatizado que en este relato se ejerce “una crítica social” (Santi, 2017, p. 143). Sin embargo, “Ironsides” también puede ser leído desde otras ópticas como las masculinidades y el deseo. En efecto, este relato de Cristina Peri Rossi pone en escena la historia de un hombre que intenta llevar a cabo correctamente el papel de padre y que se propone cumplir como tal los mandatos sociales que le impone la sociedad heteropatriarcal, pero en la consecución de los mismos descubre la naturaleza secreta de su deseo, el cual colisiona con la figura de padre que pretende honrar, ya que dicho deseo es aberrante e inaceptable no solo para la sociedad, sino para él mismo como individuo.

El camionero desarrolla una masculinidad hegemónica, tal como lo entiende R. W. Connell (1997), quien plantea dicha noción para referirse a las interacciones que se efectúan entre las diferentes masculinidades, teniendo en cuenta las relaciones de poder entre estas configuraciones. Según Connell, la masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo; se trata, en cambio, de la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género y que se convierte en una posición siempre

disputable. Esta masculinidad hegemónica se erige en norma y se convierte en un modelo que impondría mandatos que señalan —tanto al varón como a las mujeres— lo que se espera de ellos y ellas, y constituye el referente con el que se comparan los diferentes individuos. Entre los mandatos que establece se tiene que los hombres se ocupen de lo público, mientras las mujeres se encargan de lo privado y lo doméstico. Por esta razón, en la diégesis de “Ironside” el camionero sale a trabajar como transportador de butano y su esposa se queda en la casa para el cuidado de sus hijas. Aquel dice: “yo llevo el dinero a casa y mi mujer cuida a las niñas y me cuida a mí” (Peri Rossi, 2021, p. 17). Desde esta perspectiva, todas las mujeres pueden ser objeto de deseo y posesión, menos aquellas que pertenecen al clan familiar, como la madre, la esposa y la hija. En el cuento, mientras viajan, el camionero le comenta a la muchacha que le contará a su esposa que la recogió y que la invitó parte del refrigerio que ella le preparó; sin embargo, no le dirá que la muchacha quería que la llevaran a Ironside. Así:

Aunque mi mujer no sabe qué es el Ironside [...] ni las niñas. Mis hijas nunca han oído hablar del Ironside —dijo orgulloso.

—Alguien se lo dirá en el colegio —aseveró ella, escéptica.

Él frunció el ceño.

—Nadie les dirá nada. A mis hijas, las educo yo —casi gritó—. No miran más de una hora diaria de televisión, y yo controlo los programas que ven en el ordenador, ¿sabes? (Peri Rossi, 2021, p. 21).

Desde el paradigma de la masculinidad hegemónica, el camionero desempeña el rol de *pater familias*, es decir, el responsable de la conducta y bienestar de todos los integrantes de la familia. Como aclara Víctor J. Seidler (2006): “‘El cabeza de familia’ tiene derecho a esperar que su palabra sea obedecida sin rechistar [...] los padres heredan la responsabilidad de mantener el cuerpo de la familia —mujeres e hijos— bajo control, ya que no es posible confiar que ellos sepan lo que les conviene” (p. 88). En efecto, el camionero ordena y rige la vida de los integrantes de su familia, sabe qué les conviene y qué no.

Una cuestión que debe resaltarse es que en la figura de este camionero se visualiza el cambio que experimentan los hombres cuando pasan de ser solteros a estar casados y tener hijos. La masculinidad y la paternidad son dos categorías que se encuentran imbricadas; la paternidad funciona como un atributo de la masculinidad, las dos se retroalimentan y determinan. Rodrigo Parrini (2000) explica que el modelo hegemónico de masculinidad se ordena en torno a la función paterna; su figura central es el Padre y su

prescripción fundamental llama a todo hombre a ser un Patriarca. En esa misma línea, Laura Torres (2004) añade que uno de los atributos principales de la masculinidad hegemónica, que tiene mayor importancia entre los varones, “es el de ser jefes de hogar, atributo conferido por su carácter de proveedores” (p. 52). De esta manera, la masculinidad es un elemento estructurador de las identidades individuales y colectivas, y contiene mandatos que operan a nivel subjetivo, entregando pautas identitarias, afectivas, comportamentales y vinculares difíciles de soslayar por los sujetos involucrados en este modelo, si quieren evitar la marginalización o el estigma. Precisamente, la paternidad es considerada como la culminación de la identidad masculina, su estado pleno, su mayor solidez; por ello, cuando un hombre es padre puede decir que de verdad es un hombre (Leonardo-Loayza, 2022). En suma, la paternidad es el escalón máximo que el individuo masculino está obligado a subir en su trayecto de vida como varón. Este hecho social es importante, porque implica estar pendiente de una serie obligaciones morales a los cuales se ve sometido. En el relato de Peri Rossi, por ejemplo, el camionero le cuenta a la muchacha que en su juventud era un holgazán, pero todo cambió cuando llegaron sus hijas: “cuando nacieron las niñas... son muy guapas, ¿sabes? Y yo sentí mucha responsabilidad. Ahora tenía un motivo para ya no beber; para trabajar, para no jugar, para comprar una casa” (Peri Rossi, 2021, p. 19). La paternidad provee al hombre de estabilidad, lo encausa.

No ejercer la paternidad o ignorarla atenta directamente contra del estatus de su masculinidad, la cual está refrendada por sus pares y siempre estará en el filo del cuestionamiento y la sospecha. Por eso, “necesita constantemente ser probada” (Orlandi, Beiras & Filgueiras, 2009, p. 228). De este modo, no se puede dejar la paternidad a la ligera, sino que es una actividad que se está forzado a realizar para validar las insignias de la masculinidad ante la mirada de los pares. Una vez que se ha conseguido la calidad de padre, también se debe llevar a cabo una serie de acciones que le prueben a la sociedad que se la ejerce de forma normativa. Así como la masculinidad es una aprobación homosocial (Kimmel, 1998), de la misma manera la paternidad también lo es. En dicho sentido, no basta con tener la masculinidad, sino que es necesario ejercerla (Cortés, 2004); y tampoco es suficiente ser padre, ya que lo realmente trascendental es cumplir con la función parental, ejercitarla con sus ventajas y desventajas.

El relato de Peri Rossi muestra cómo este hombre se resiste a llevar a la muchacha a la casa de citas, porque entiende que eso no está bien y que un padre de familia no puede

permitir una situación de tal naturaleza. Por eso, piensa lo siguiente: “En cuanto encontrara un lugar con una cabina, iba a llamar a la policía, a los servicios sociales o algo así [...]. ¿Qué harían con ella? La devolverían a su casa, seguramente” (Peri Rossi, 2021, p. 16). Por dicha razón intenta convencer a la muchacha de que cambie de decisión y desista de trabajar en el prostíbulo. Es en este contexto que el camionero se porta como una especie de padre con la muchacha, pues no solo intenta aconsejarla, sino que también se preocupa por ella tanto física como emocionalmente: le invita parte de la merienda que su esposa preparó e inquiriere por otra solución distinta a la que la muchacha pretende llevar a cabo. Sin embargo, cuando se niega a llevarla a Ironside, la muchacha le pide que le haga un favor, que le enseñe a hacer el amor. El camionero se niega, realmente ofuscado, pero lo curioso es que llega a experimentar una erección. El narrador intenta justificarlo cuando dice: “Eran las horas de conducción. A veces le pasaba” (Peri Rossi, 2021, p. 23). Ante la reiteración de la solicitud, el camionero se niega nuevamente:

—¿Me vas a decir que no lo has hecho nunca, con los amigos, con los chicos del cole o algo así? —rezongó.

—Te he pedido que me enseñes —dijo la chica, ahora con cierta humildad—. Tú eres un hombre.

Claro que era un hombre. Y tanto. Ahora esa maldita erección lo estaba fastidiando (Peri Rossi, 2021, p. 23).

Ante la negativa del hombre, la muchacha apela a la masculinidad del camionero, a su hombría y al papel que debe desempeñar todo hombre en la sociedad heteropatriarcal. Él es consciente de dicha situación, motivo por el que accede al pedido de la muchacha. Una cuestión que no debe soslayarse es que en este hecho se aprecia las tensiones entre la masculinidad y la paternidad. Si como padre, por un lado, tiene el deber de cuidar y proteger, como hombre, por otro lado, también debe mostrar la virilidad. De esta manera, puede más el hombre que el padre. Entonces cogió a la muchacha de la mano y la llevó al camión: “Ya arriba, él le dijo que se echara a lo largo del asiento. Le iba a enseñar. Cumpliría el pedido. Y luego, la dejaría en el camino. Si era lo que ella quería. Nadie podría reprochárselo, ella había insistido” (Peri Rossi, 2021, p. 24). Debe tenerse en cuenta que, según el argumento del camionero, él no es el culpable, sino que fue decisión de la muchacha; es decir, él está libre de toda responsabilidad. Así:

Le hizo el amor con suavidad y ternura, la desvirgó con delicadeza, tratándola como a una niña que tiene que aprender una difícil y ardua tarea. Quedó satisfecho. Se reclinó contra el asiento del camión y echó el aire hacia a fuera.

—¿Ya está? —preguntó ella, secándose entre las piernas un pequeños hilillo de sangre.

Él regresó de su éxtasis y la miró con severidad.

—¿Y qué quieres? ¿No te ha parecido suficiente? —Había sido el mejor polvo de su vida, pero la chica protestaba.

—No te enojés —respondió ella—. Pensé que era algo mucho más complicado.

—Es algo tan sencillo como el tornillo y la rosca, ¿sabes? — refunfuñó él. (Peri Rossi, 2021, p. 26).

Es necesario poner atención en la actitud de ambos respecto al acto de hacer el amor. Para el camionero no se trata de una tarea que le disguste, una especie de sacrificio, sino que por las expresiones que vierte en el diálogo fue una experiencia placentera: “el mejor polvo de su vida”. En cambio, para la muchacha fue un ejercicio de aprendizaje más, el cual no connotó ningún tipo de sentimiento o emoción. Asimismo, resulta interesante notar la actitud que muestra el camionero cuando la muchacha alude a lo ocurrido como un hecho sin importancia. De alguna forma, con esta reacción de la muchacha el camionero entiende que no ha cumplido como hombre y que se ha puesto en duda su virilidad, por eso el mal humor y la violencia del símil que utiliza para referirse a la práctica del sexo. De otra parte, resulta curiosa la manera cómo el narrador refiere el modo en el que este hombre le hizo el amor a la muchacha: la trató “como a una niña”. La figura retórica no es gratuita toda vez que obedece al hecho de que el camionero tiene ciertas preferencias entre las mujeres con las que desea hacer el amor. Cuando en el inicio del relato la muchacha le preguntó cómo le gustaban las mujeres, el camionero evadió la interrogante, se enojó y no le respondió. Él sabe qué le gusta, pero no se atreve a decírselo a sí mismo, porque entiende que su deseo está proscrito y mal visto por la sociedad.

Ya no podría contárselo a su mujer. Desvirgar a una chica de quince o dieciséis años en la cabina del camión no le parecía algo digno de contárselo a su mujer. Pero no había sido su culpa. Ella se lo había pedido y posiblemente si no lo hubiera hecho él, habría sido otro, y no la habría tratado con tanta delicadeza, con cariño, casi (Peri Rossi, 2021, p. 26).

Nuevamente, para reconfortarse, el camionero ensaya el argumento de que no fue su responsabilidad, sino de la muchacha; fue la elección y decisión de ella. No obstante, a medida que transcurre el tiempo tras realizar el acto, el hombre se siente mal: “Estaba disgustado. Algo no le gustaba, y no sabía qué era” (Peri Rossi, 2021, p. 28). Una vez que dejó a la muchacha en la puerta del Ironside, sigue rumbo a entregar su carga, pero se detiene en una cabina de teléfonos para llamar a su esposa porque quiere saber sobre las

mellizas. La mujer le cuenta que se fueron a un cumpleaños y el hombre se irrita y le dice que vaya por ellas.

—Son solo las nueve —respondió su mujer sin alterarse. Y las iré a buscar yo misma a las diez —agregó.

—Es demasiado tarde —refunfuñó él—. El mundo está lleno de hijos de puta salvajes a quienes les gustan las niñas—agregó (Peri Rossi, 2021, p. 28).

Lo último que dice el camionero no es por los posibles hombres que pueden poner en riesgo a sus hijas, sino que está hablando de sí mismo, de la acción que ha cometido con la muchacha que recogió en medio del camino. El camionero está valorando su comportamiento ya no como hombre, sino como padre, de ahí el terrible calificativo que utiliza para designar a los hombres como él. Se siente culpable, porque la figura del hombre se ha impuesto a la del padre; su deseo ha podido más que las normas establecidas que debe cumplir en sociedad. Cuando acepta tener relaciones con la muchacha, el camionero dice:

Debía actuar con delicadeza. Ojalá el día en que sus mellizas [...] alejó la idea. Sus mellizas no iban a follar nunca. ¿Nunca? Y si follaban, ya se ocuparía él de que fuera con hombres delicados, educados, que sabían lo que hacían (Peri Rossi, 2021, p. 24).

Si bien no tolera que sus hijas puedan tener relaciones sexuales, lo cierto es que él sí las consiente en otras mujeres que no sean parte de su familia, como el caso de la muchacha que le pide el aventón hasta Ironside. No se trata de un hombre probo, sino de un transgresor —debe recordarse que “transita por carreteras secundarias a fin de ahorrarse el peaje” (Torras, 2017, p. 260)—, que intenta quedar bien consigo mismo, a pesar de que sabe que lo que está haciendo está mal. Es un hombre de doble moral.

Ricardo Piglia (2000) explica que todo cuento “siempre cuenta dos historias” (p. 113). Si esto es correcto, por una parte, el relato de Peri Rossi relata una anécdota acerca de la relación pasajera entre un hombre mayor y una muchacha, a la cual desvirga cuidadosamente para que se inicie en la prostitución. Sin embargo, esta “historia de amor” oculta un subtexto perturbador: el abuso perpetrado por un hombre mayor sobre una muchacha que podría ser su hija y que está obligada a vender su cuerpo por necesidad. En efecto, es un caso de violencia sexual en el que “se sigue colocando a las mujeres como cuerpos al servicio del dominio y placer masculinos” (Ruiz, 2020, p. 256). El cuento sostiene que el cuerpo de la mujer sigue siendo seducido, violentado y aprovechado para

beneficio del hombre, pero también que el deseo transgrede cualquier tipo de norma u ordenamiento social y cultural.

“TODO IBA BIEN”: DESEO POR LA MADRE Y FETICHISMO

En “Todo iba bien”, un hombre que le hacía el amor a una mujer que apenas había conocido horas antes no pudo continuar cuando esta última le pidió que la llamara puta. Él se niega ante tal petición aduciendo que esas palabras lo incomodaban, porque fue una de las razones por las que su exesposa le pidió el divorcio. Sin embargo, esto es relativamente verdad, pues la verdadera razón de no poder pronunciar esa palabra es que le recuerda el oficio que ejercía su madre y por el cual el protagonista, cuando tenía once años, era el centro de burlas de sus compañeros de clase.

El hombre le cuenta a su ocasional amante que no le gusta pronunciar esas palabras porque antiguamente lo hacía con su exesposa cuando tenían relaciones sexuales, lo que llevó la relación al fracaso, ya que a ella no le gustaba esa conducta. Así: “Dijo que yo era muy machista [...] me gustaba llamarla puta en la cama y cosas así” (Peri Rossi, 2021, p. 51). Como se aprecia, se trata de un hombre que asume que las mujeres son objetos sexuales, esto es, instrumentos para lograr su goce. Este personaje desarrolla una masculinidad hegemónica.

Una pregunta que surge es por qué el hombre llamaba así a su esposa, cuando en realidad él, según confesión de parte, no sentía ningún tipo de placer al pronunciar esas palabras: “Ni guarra, ni puta, ni ninguna de esas cosas lo excitaban” (Peri Rossi, 2021, p. 52). Además, esos términos le evocaban situaciones dolorosas: “la palabra puta le traía penosas asociaciones: condones sucios, algodones rojizos, ensangrentados, cuchitriles tristes, tangos y hambre” (Peri Rossi, 2021, p. 49). En realidad, lo que le recuerda al hombre es su infancia y las circunstancias penosas que vivió junto a su madre.

Como explica Freud, en *El esquema del psicoanálisis* (1980), la madre se constituye como “el primero y más intenso objeto de amor, como arquetipo de todos los vínculos posteriores de amor... en ambos sexos” (p. 188). Pero, pese a esto, es el varón el que lo retiene a lo largo del complejo de Edipo. En esta fase, denominada fálica, el niño está, por lo general, ligado a la madre, anhelando tenerla en exclusiva y poseerla corporalmente, mientras desarrolla una rivalidad y hostilidad hacia el padre. Debe anotarse que el niño presenta actitudes afectivas opuestas y ambivalentes durante esta etapa. Si bien es cierto que “siente como un obstáculo la presencia del padre y se permite

exteriorizar su alegría cuando está ausente, también suele mostrar una gran ternura y apego hacia él” (García, 2018, pp. 13-14).

En el texto de Peri Rossi el protagonista nunca vivió junto con su papá. Si se sigue lo que dice la madre, este se fue de su casa incluso antes de que el protagonista del cuento naciera. De esta manera, el hombre aparentemente no tuvo que competir con nadie por el amor de su madre; no obstante, ocurre una situación extraordinaria: la madre se dedica a la prostitución, lo que equivale a que el lugar del padre está ocupado por muchos otros hombres. Así, el protagonista del cuento debe disputar el amor de su madre con una serie de desconocidos.

Jacques Lacan, en el seminario VII, *La ética del psicoanálisis* (1990), retoma de Freud el término *das Ding*, que, como se sabe, está ligado a la cosa en sí kantiana (el noúmeno inaccesible). La Cosa es una entidad que está más allá de toda significación posible, que es imposible de decir y de alcanzar. Al ser imposible de decir y alcanzar, la Cosa parece que empuja a buscar un objeto que el sujeto ha perdido y que es la clave de su insatisfacción. Pero lo doloroso del asunto, como dice Lacan (1990), es que: “El objeto está perdido como tal por naturaleza” (p. 68). Nunca podrá ser hallado. Como explica Abraham Rubín Álvarez (2013), *Das Ding* es la cosa más allá de todos sus atributos; es “el Otro primordial como eso Real, pero extraño, que se aloja en el interior de las representaciones del sujeto. Inaccesible, el sujeto lo toma como perdido a causa de encontrarse encerrado en el lenguaje, sin armas suficientes como para hacerse cargo del mismo” (p. 161).

Como explica Mejía (2012), en una escena inicial el sujeto estaría ligado a su madre en una situación de unión perfecta. En el momento en que gracias al lenguaje se puede percibir como algo diferente a su madre, ya separado de ella, dicho sujeto pierde una parte de su goce y, a partir de ahí, centrará su atención en uno de los objetos por los que estaba unido a la madre, por ejemplo, el seno —también el excremento, la voz y la mirada—. El sujeto se siente en carencia y desea volver a experimentar esa completud que la madre le proveía. De esta manera, busca a su madre, pero como esto no es posible, busca un sustituto o una figura que le recuerde a ella. La madre no solo introduce la necesidad básica de alimentación, sino que también deja en el niño una huella mnémica, esto es, deja ese recuerdo de satisfacción en el sujeto, quien —quiéralo o no— posteriormente buscará en diversidad de objetos la satisfacción más cercana a la denominada primordial.

Así: “La pérdida del objeto va a capturar al sujeto en el lenguaje del Otro, de esa forma la satisfacción que se tuvo en el objeto inicial se buscará en lo real” (Mejía, 2012, pp. 320-321).

En “Todo iba bien” no es casual que el protagonista se haya comportado como un machista con su expareja y que le diga palabras soeces. Como enseña el psicoanálisis, no es extraño que un hombre termine casándose con una mujer que le recuerde a su madre, que haya encontrado algún semblante de su progenitora en otra mujer. Se trata de una especie de recuperación del objeto que procuraba el goce, de la Cosa, que muchos confunden con la madre. El protagonista miraba en su exesposa como si esta fuera su madre y para completar la fantasía la llamaba por el oficio que ejercía. Recordemos que Freud consideraba el término fantasma (o fantasía) para designar una escena, “un guion escénico” (Chemama & Vandermersch, 2010, p. 248), que se presenta a la imaginación y que dramatiza un deseo inconsciente. Como indica Evans (2005): “El sujeto invariablemente desempeña un papel en esta escena, incluso cuando esto no sea evidente” (p. 90). Llamar así a su esposa era recobrar a la madre perdida y arrebatada por otros hombres, pero también esta acción puede leerse como un castigo a esa madre por haberse dedicado a tal oficio y por haberlo postergado simbólicamente como hombre. En su niñez, el hijo ha descubierto la sexualidad de la madre, lo que deriva en entender la feminidad como algo impúdico y degradado. Este tipo de feminidad recae sobre la esposa, por eso la nombra así.

Ahora bien, como se dijo líneas atrás, la esposa no soportó tales actitudes del protagonista y se divorció de él. A partir de ese momento, este último desarrolla una serie de encuentros amorosos furtivos en los cuales no quiere repetir la experiencia fallida con su esposa. Ya no les hace el amor a las mujeres salvajemente ni emplea epítetos ofensivos en contra de ellas; no obstante, cuando se encuentra con la enfermera y esta le pide que la llame puta en pleno acto sexual, él no puede continuar. Lo que sucede es que cuando las personas encuentran en la realidad aquello mismo que más intensamente desean en su fantasía, huyen rápidamente de ello. Esto se produce no solo a causa de la censura, sino más bien porque el núcleo de nuestro fantasma nos resulta insoportable (Žižek, 2008).

Es que existe una fisura que separa, irremediablemente, el núcleo fantasmático del ser del sujeto de sus identificaciones simbólicas o imaginarias más superficiales. De este modo, es imposible asumir plenamente (en el sentido de una integración simbólica) el

núcleo fantasmático del ser. Žižek (2008) explica que cuando la gente se acerca demasiado a este núcleo ocurre lo que Lacan denomina *afanisis* (autoobliteración) del sujeto, es decir, este último pierde su consistencia simbólica, se desintegra, se borra. Ahora bien, la actualización forzada de este núcleo fantasmático del ser en la realidad social o, mejor dicho, su puesta en escena en el mundo real socava la base de la identidad del sujeto (de la imagen que tiene de sí mismo).

Si en el texto de Peri Rossi el protagonista no puede seguir con el acto sexual, es porque su ocasional amante acaba de explicitar su fantasía: el poseer corporalmente a su madre. En la escena fantasmática que el hombre implementa es él quien llama así a las mujeres para recuperar a su madre, pero en este caso es la enfermera la que le pide que la llame de este modo. Ahora la escena nueva lo remonta a la época en que era un niño:

Su madre, que lo crio sola, sin la ayuda de nadie, y a quienes sus compañeros de colegio llamaban puta. La puta del barrio, decían.

Se rompió la cara con ellos. Se rompió la cara, perdió un diente, un labio sangró, una oreja perdió un trozo.

¿Qué te ha pasado? Preguntó su madre, cuando lo vio herido.

Unos que te han llamado puta —respondió, todavía indignado. Tenía once años.

—Soy una puta, querido —dijo ella—. Y a mucha honra. Eso nos ha dado de comer, no tu padre que se fue antes de que tú nacieras (Peri Rossi, 2025, p. 41).

Como se puede seguir de la historia del cuento, el protagonista no siente mucho orgullo de ese hecho; pese a los años transcurridos, sigue herido y, de algún modo, intenta regresar a dicha época, recuperar a su madre y reprocharle su conducta.

En el encuentro con la enfermera, esta le insinúa que él no necesita una amante, sino un psicólogo, una psicóloga. Entonces:

—Yo no necesito nada ni a nadie —gritó súbitamente erecto. Su miembro se había erguido, vertiginoso, y ahora pedía guerra. Pedía penetrar. Penetrar. Entrar. Entrar rompiendo telas, medias, pieles, recuerdos, saudades, gimoteos, languideces, souvenirs, llantos, demandas.

A ella le sorprendió esta reacción inesperada. La volteó en la cama, le subió la falda, soltó de un tirón las medias, bajó las bragas y hundió su miembro sin aspavientos, sin contemplaciones, como hacen los verdaderos hombres. Ella se dejó poseer sin reticencias, sintiendo como él tiraba de su pelo, mordió el cuello, apretaba sus pezones.

—Putas, putas, cerda, eres mi puta, puta, ¿te gusta así, eh? —gritaba él, en el colmo de la excitación (Peri Rossi, 2021, p. 53).

Como se aprecia, el hombre puede continuar con su encuentro sexual, pero solo si él tiene el control de la situación. Nuevamente puede montarse en su fantasía y puede tener relaciones con la enfermera, y cabe resaltar que solo puede hacerlo luego de pronunciar las palabras soeces. Lo curioso del caso es que hace el amor con violencia (le jala el cabello, la muerde), lo cual implica una especie de regresión animal en la que el deseo se manifiesta como una acción primaria, salvaje.

Además, una cuestión interesante del cuento es que este hombre es un fetichista. Después de haber detenido el acto, se ponen a conversar y cuando la mujer se percató de que todo concluyó allí, empieza a vestirse. El narrador dice:

Tenía unas piernas muy bonitas que él miró con descaro.

—¿Podrías quedarte un rato más así? —pidió él.

Ella se detuvo sorprendida.

—¿Así cómo? —preguntó.

—Calzándote las medias —dijo él—. Tienes unas piernas muy bonitas y el color de las medias te va muy bien. — Ella se observó una de las piernas y pensó que tenía razón (Peri Rossi, 2021, p. 51).

Freud (2013) retoma el problema del fetichismo para dar cuenta del mecanismo inconsciente que operaría en la instalación del fetiche. Para decirlo en palabras sencillas: los hombres aceptan la ausencia de pene en la mujer y, muy particularmente, en el cuerpo de su madre. Para defenderse de esta percepción, el niño varón erige un objeto o un miembro del cuerpo como sustituto del falo materno. Como explica Díaz Peña (2021): “El fetiche se erige como un monumento a la castración que la reconoce y desconoce al mismo tiempo” (p. 546). Freud (2013) agrega que la instauración del fetiche sería, más bien, la suspensión de un proceso, la detención de la cadena de representaciones en el momento inmediatamente anterior a la impresión traumática. Los objetos que se suelen tomar como fetiches tales como los zapatos, las prendas íntimas o las pieles no son sino aquellos que rodean la escena de tan complejo descubrimiento. Este permitiría vencer la amenaza de castración, haciendo de la mujer un objeto sexual soportable para el fetichista. En esta línea de sentido, para Gilles Deleuze (2001) “el fetiche no sería entonces, de ningún modo, un símbolo, sino más bien un plano fijo y congelado, una imagen detenida, una foto a la cual se vuelve siempre para conjurar [...] los desagradables descubrimientos de una exploración” (p. 29). El protagonista del cuento es un fetichista, porque desea cubrir la falta, la pérdida de su madre, motivo por el que emplea no solo las palabras, sino

otros objetos que le rememoran el descubrimiento de la sexualidad de su madre y que le permitan acceder a ese plano en el que puede gozar de lo prohibido. En este caso, las piernas de la mujer cubiertas por unas medias sensuales.

El hombre de este cuento de Peri Rossi acaba de constatar lo que siempre supo: que solo puede relacionarse sexualmente con las mujeres evocando la imagen de su progenitora y recordando el oficio que esta realizaba. Solamente así dicho sujeto puede alcanzar su placer o, para ser más exactos, su goce, “su placer en el dolor” (Žižek, 1994, p. 67)³.

“LA VENUS DE WILLENDORF”: AMOR A LA MADRE Y DESEO LESBIANO

En “La Venus de Willendorf” se relata el encuentro entre una psicóloga y su paciente, una mujer que se divorció hace cinco años y que se siente culpable, porque ahora que es lesbiana piensa que engañó a su marido durante el tiempo que estuvieron casados por no haberse atrevido a confesarle su orientación sexual. El cuento no solo pone en escena el deseo lesbiano (el deseo de una mujer por otra), sino que, además, presenta una serie de reflexiones sobre la naturaleza del deseo.

La narradora personaje es la psicóloga, quien utiliza a sus pacientes mujeres para experimentar sus fantasías sexuales. Por ejemplo, en la historia del cuento se refiere al diálogo que sostiene con una de ellas: Carmina, una mujer divorciada y madre de dos hijos. La psicóloga sostiene una relación con esta mujer, por la cual se siente atraída, pero no precisamente por su belleza, sino porque le recuerda a la Venus de Willendorf. Como se sabe, esta estatua, datada entre los años 27 500 y 25 000 a. C., se caracteriza por sus brazos y pies pequeños, caderas anchas, órganos sexuales marcados, vientre abultado, senos grandes y por no tener rostro. En el texto de Peri Rossi, la psicóloga dice lo siguiente acerca de Carmina:

La miré. Sentada, tenía un fuerte parecido a la Venus de Willendorf. De pie, también. Pero desnuda y sentada, el parecido aumentaba porque los pliegues del vientre se acentuaban, las piernas, menudas y regordetas, parecían más cortas y, además, su estatura disminuía (Peri Rossi, 2021, p. 116).

Carmina es una mujer común y corriente, incluso podría decirse que no se considera atractiva para los cánones occidentales de belleza; sin embargo, despierta el deseo de la

³ Debe recordarse que el goce es el “excedente” derivado de “nuestro conocimiento de que el placer involucra la excitación de penetrar en un dominio prohibido, de modo que nuestro placer incluye un cierto displacer” (Žižek, 1998, p. 312).

psicóloga, ya que, como esta misma afirma: “El deseo habla de quien lo siente, no del objeto, como el amor habla de quien ama, no de lo amado” (Peri Rossi, 2021, p. 115). Lo que la psicóloga intenta explicar es que, si bien el deseo aparentemente es originado por el objeto, lo cierto es que se encuentra más en el valor que le da el sujeto que desea a dicho objeto; vale decir, está en la mirada. Así, la psicóloga señala:

La Venus de Willendorf está de pie; para la semejanza que yo encontraba, era completamente irrelevante que ella estuviera sentada. Lo importante eran los pliegues del vientre, los senos caídos (Carmina había parido dos hijos). Y mi mirada; sin mi mirada, aquel parecido no existiría (Peri Rossi, 2021, p. 116).

Ver a Carmina le produce un goce escópico a la psicóloga, pero no por lo que es, sino por lo que significa para esta última. Como lo explican Lozano y Lucumí (2018), “[E]l objeto de goce no es algo material, tiene que ver con el lenguaje y las significaciones particulares que este produce en el sujeto” (p. 85). Teresa de Lauretis (1994), por su parte, afirma que el deseo lesbiano se produce mediante un fetiche, que es el cuerpo de la mujer; es decir, el objeto evocado por el fetiche no es otro que “el cuerpo femenino mismo, en última instancia, la propia imagen corporal y el yo-cuerpo sujeto” (p. 289). Aun cuando esto es cierto en el cuento de Peri Rossi, también lo es que la atracción que Carmina suscita se produce tanto por la naturaleza de su cuerpo como por algunos atributos que la psicóloga considera atractivos. Debe ponerse atención en cuáles son las partes del cuerpo de Carmina que más le interesan a la psicóloga: los pliegues del vientre y los senos caídos, los cuales remiten a la mujer como madre, a la maternidad (Recalcati, 2018). En efecto, no se trata de un vientre plano o de unos senos duros y turgentes —propiedades de la belleza femenina altamente valorados en la cultura occidental—, sino de lo que podría denominarse como “insignias de la maternidad” (adviértase que la psicóloga, en la cita anteriormente mencionada, remarca la condición de Carmina como madre). Así, este personaje lo acepta al decir: “El parecido que yo encontraba entre ella y la antigua Venus de Willendorf había sido, sin duda, uno de los motivos de mi deseo” (Peri Rossi, 2021, p. 115). Ahora bien, la psicóloga siente atracción por Carmina, pues le recuerda a su propia madre, con quien tiene un entredicho debido a la orientación sexual disidente que ha adoptado. No es gratuito el hecho de que la psicóloga, cuando se refiere a la culpa que parecieran tener todas las mujeres, no se sienta libre de tal situación, aunque su culpa esté relacionada con sentir que “traicionaba los deseos de mi madre” (Peri Rossi, 2021, p. 118). Como se aprecia, la figura materna está muy presente en la vida de esta mujer.

Resulta interesante notar que la psicóloga experimenta la fantasía de relacionarse con su madre, de recuperarla al hacer el amor con Carmina. Como explican Chemama y Vandermersch (2010), las fantasías pueden ser conscientes o inconscientes. En el caso de la psicóloga, esta conciencia llega al grado de tener un poster con la Venus de Willendorf en el lugar de sus encuentros amorosos con Carmina. La psicóloga dice:

Yo había colgado de la pared de la habitación un enorme cartel que conservaba de una exposición de arte erótico que reproducía a la Venus de Willendorf; lo había colgado en silencio, sin decir una palabra, y a ella le gustó, también, aunque no estoy segura de que ella comprendiera la alusión (Peri Rossi, 2021, p. 116).

Al relacionarse con Carmina, la psicóloga no solo pone en escena la fantasía con su madre, sino que para reforzarla acude a una imagen que potencia su goce. Esta situación no debería ser excepcional, ya que la psicóloga misma agencia todo lo relativo a sus fantasías. Cuando ambas mujeres terminan de hacer el amor y Carmina empieza a vestirse, se produce la siguiente escena:

Ahora se trataba de conseguir que ella se vistiera. Con un gesto muy dulce le tendí su prenda más íntima, que estaba en un delicioso estado semilíquido.

—Fino encaje —observé—. ¿Dónde lo compraste?

—Me la regalaste tú —respondió con suavidad—. ¿Siempre regalas la misma clase a tus amantes?

Me hago cargo de mis propias fantasías —sonreí. Ahora el sujetador. Un sujetador negro con dos tapas reversibles a la altura de los pezones. También se lo había regalado yo (Peri Rossi, 2021, 122).

Fíjese que la psicóloga dice que ella se hace cargo de sus fantasías y se reitera la idea de que este personaje pone en escena sus fantasías de manera consciente, pues las prepara metódicamente. Un aspecto importante de la cita es que también se alude nuevamente a la maternidad con el regalo del sostén habida cuenta de que la prenda está elaborada para tener acceso a los pezones, para verlos y, por supuesto, tocarlos.

Por otra parte, a diferencia de la psicóloga, Carmina se siente culpable. Tiene la sensación de que ha engañado a su exesposo por haber estado con él, a pesar de ser lesbiana. La psicóloga le explica que no debería sentirse así, ya que, en primer lugar, Carmina, durante ese tiempo, no sabía que era lesbiana, y, segundo, porque ahora que está con ella no es más su esposa. Carmina insiste y la psicóloga llega a la conclusión de que las personas cuando han experimentado mucho placer tienden a sentirse culpables. Así lo dice esta última: “¿Qué estado era este? Era el estado de sentimiento de culpa por

amar, ser amada, gozar, hacer gozar a otra mujer. Algo muy femenino” (Peri Rossi, 2021, p. 118). Lo expresado por la protagonista del cuento está relacionado con lo que significa el lesbianismo en la sociedad heteropatriarcal, la cual percibe esta manifestación como peligrosa. Rosanna Fiocchetto (1993) lo explica al decir que:

[...] la opresión heterosexual obstaculiza y niega el amor entre mujeres para impedir o bien su individual autonomía erótica y existencial, o bien la posibilidad de una alianza entre ellas. Esto último puede amenazar la base misma del orden patriarcal: el papel asignado a las mujeres de servir sexualmente y económicamente a los hombres y de producir hijos controlados por los hombres. Además, el descubrimiento de la propia diferencia sexual como fuente de valor, autonomía existencial, placer y creatividad – que en el lesbianismo viene estimulada y reforzada – elimina y vacía de contenido la opresiva ideología patriarcal basada en el concepto de complementariedad de los roles superior-inferior o en el de “paridad” entre los sexos, idea esta última absolutamente engañosa (p. 107).

Por esta razón, el heteropatriarcado al lesbianismo “lo ha aplastado, invalidado, obligado a ocultarse y a disfrazarse” (Rich, 1996, p. 18); es decir, lo ha convertido en una aberración, lo que ha generado en las propias mujeres cuestiones de vergüenza, estigma y, por supuesto, culpa. De esta manera, ellas no aceptan fácilmente el hecho de ser sujetos de deseo, sino objetos para el deseo. Esta es la razón de que Carmina también se sienta culpable respecto a su exesposo, porque, pese a que estaba enamorada de él, no le cumplió una fantasía sexual que este le solicitó: “Una vez él me pidió que lo esperara desnuda, solo con un tapado de visón por encima y yo no lo hice” (Peri Rossi, 2021, p. 112). Y Carmina no lo hizo, debido a que la demanda le pareció ridícula; ella se reprocha no haber actuado como se supone que una mujer, desde la perspectiva androcéntrica, debe comportarse: como un objeto para el deleite de su esposo.

Un aspecto que también cabe resaltar en la historia del relato de Peri Rossi es que la psicóloga ve a Carmina como un objeto que le puede permitir poner en escena su fantasía sexual. Esta objetificación implica el hecho de que la psicóloga se asuma como alguien superior a su amante, a quien considera como un mero instrumento que le producirá placer. En tal sentido, no existe una relación de horizontalidad entre estas dos mujeres, sino que es la psicóloga quien se asume en una posición de poder, ya que es la que elige a los individuos que protagonizan sus fantasías (o, al menos, es eso lo que cree) y la que prepara las condiciones materiales para lograrlas.

En el cuento no únicamente es la psicóloga (sujeto de deseo) la que tiene fantasías sexuales, sino también Carmina (objeto del deseo). Aquella alienta a Carmina que le narre

en qué consisten dichas fantasías, pero la mujer se niega, hasta que un día decide no contarle, pero sí llevarla a cabo. La narradora dice lo siguiente:

Me volví lentamente para disfrutar de la escena, fuera la que fuera. Hay que ser generosa con las fantasías ajenas. Las fantasías suelen surtir un gran efecto la primera vez, si se repiten, son pan comido. Se trataba, por su orden, de una fantasía de tipo visual, como las prefieren los hombres y algunas mujeres como yo.

Me di vuelta, consciente de cada uno de los movimientos de mis músculos.

Estaba ahí, de pie, completamente desnuda y cubierta con un abrigo de visón (Peri Rossi, 2021, p. 125).

Nótese la actitud de la psicóloga respecto a la fantasía de Carmina: hay cierta autosuficiencia (al explicar la naturaleza de las fantasías) y un desdén por considerarla simple y elemental. Ahora bien, resulta importante notar que la fantasía de Carmina es la misma que le negó a su exesposo. ¿Cómo se puede explicar esta situación? Puede decirse que esto se produce porque Carmina ha colocado a la psicóloga en el lugar del exmarido, al cual parecería seguir ligada (a pesar de haber transcurrido más de cinco años de su separación, este aún continúa siendo un tema recurrente en ella). Por esta razón, Carmina no quiere performar su fantasía y teme que a la psicóloga no le guste (se enoje con ella). Así, Carmina realiza dicha fantasía. Ella desea ser vista, reconocida como una mujer heteronormativa (goza poniéndose en la posición de objeto). De alguna manera, esto sugiere una cierta nostalgia por el vínculo amoroso que tuvo con su exesposo, pero también por las relaciones heterosexuales (lo que provocaría el desagrado de la psicóloga).

En efecto, Carmina asume que hay una especie de diferencia entre una mujer heterosexual y una lesbiana. El reconocerse como parte del grupo de esta última no es fácil para ella, razón por la que enfatiza varias veces dicha condición. Leamos:

—No te mentí —se defendió la Venus de Willendorf—. Primero, Luis y yo nos separamos, los hijos eran pequeños todavía, decidimos vivir en casa separadas, y luego nos divorciamos. Pero nunca pensé que yo era lesbiana, a pesar de tener una pequeña aventura con una mujer, algo sin importancia.

—Yo también soy mujer, por si no lo notaste —reproché herida—. Además, si hace cinco años estás divorciada, ¿qué más si eres lesbiana o no? ¿Vas a formar parte de alguna asociación reivindicativa, a partir de ahora? ¿“Lesbianas por la igualdad” o algo por el estilo? No lo creo. Siempre has sido muy individualista —respondí.

—No lo entiendes —dijo. (Peri Rossi, 2021, p. 117).

Para Carmina es importante saber si es una mujer heterosexual o lesbiana, puesto que no concibe que ambas figuras puedan conciliarse. La fantasía que performa frente a

la psicóloga revela que desea ser una mujer, esto es, alguien que sea deseada por un hombre. Recuérdese lo que dice la psicóloga sobre la naturaleza de la fantasía que el exmarido de Carmina le solicitó a esta: “Es una fantasía típicamente masculina” (Peri Rossi, 2021, p. 122). De tal modo, Carmina quiere ser vista, contemplada como un objeto, como una mujer. No es extraña dicha situación, porque, después de todo, es difícil escapar a la óptica androcentrista con la que está estructurada la sociedad heteropatriarcal y en la que los seres humanos han forjado sus subjetividades.

Lo anterior revela que ambas mujeres se relacionan como lo hacen las parejas heterosexuales: la psicóloga ocupa la posición masculina (le gustan las fantasías visuales, como a los hombres); Carmina, la femenina (le agrada ser observada). Un hecho relacionado con lo anterior es que, aun cuando este cuento de Peri Rossi se refiere a la disidencia sexual, lo hace en términos que no pueden escapar a la heteronormatividad y al dualismo hombre-mujer, lo que revela lo difícil que puede significar evadir y negar el discurso de la heterosexualidad obligatoria, parafraseando el título de un famoso trabajo de Adrienne Rich⁴.

CONCLUSIONES

En los dos primeros relatos la figura del padre ausente es importante, porque de alguna manera ha marcado la vida de sus hijos. Mientras la muchacha que pide un aventón para llegar a Ironside tiene que dedicarse a la prostitución, en “Todo iba bien”, por su parte, el protagonista tiene problemas para relacionarse con las mujeres, a quienes percibe como objetos.

En los tres textos el deseo es prohibido. El camionero, esposo y padre de familia, quiere poseer a una menor, lo que le está negado no solo por su condición de casado, sino, sobre todo, porque realizar un acto de tal naturaleza implica, de algún modo, faltarle el respeto a sus hijas, quienes son también menores de edad. En el caso del hombre que no pudo seguir haciendo el amor cuando su amante le pidió que la llamara “puta”, su deseo es más velado: quiere recuperar a su madre, por lo que objetualiza a las mujeres, y no convertirse en un objeto como lo hace la enfermera. Por último, la psicóloga desea también a su madre, pero la relación es más difusa, pues no necesariamente es su madre,

⁴ Vid. Rich (1996).

sino una mujer que encarne la maternidad, ese espacio primigenio en el que todo es seguridad.

En los tres textos está presente la ironía. En “Ironside”, la muchacha le pide que le enseñe a hacer el amor al camionero, pero este es el que aprende de la muchacha la naturaleza de su goce; es él quien conoce que le gusta tener relaciones con menores y que es un pederasta. En “Todo iba bien”, la ironía consiste en que el sujeto deseante, el hombre que intenta olvidar la práctica de objetualizar a las mujeres, insultándolas, maltratándolas, en su más reciente relación, es la mujer la que le pide que realice precisamente eso (lo que él no puede tolerar). En “La Venus de Willendorf”, por último, la psicóloga, que se asume un sujeto capaz de agenciarse sus fantasías, termina siendo objeto de una por parte de una mujer a la cual no considera una igual, es decir, la psicóloga es objetificada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHEMAMA, R. & VANDERMERSCH, B. (2010). *Diccionario de psicoanálisis*. Amorrortu.
- CONNELL, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. En Teresa Valdés & José Olavarría (eds.), *Masculinidades. Poder y crisis* (pp. 31-48). Isis Internacional.
- CORTÉS, J. (2004). *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Egales.
- DELEUZE, G. (2001). *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Amorrortu.
- DÍAZ PEÑA, F. (2021). El fetichismo y la idealización como mecanismos de recuperación de goce en la puesta en escena masoquista. Consideraciones psicopatológicas a partir del diálogo Lacan-Deleuze. *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 24(3), 537-559.
- EVANS, D. (2005). *Diccionario introductorio de psicoanálisis*. Paidós.
- FIOCCHETTO, R. (1993). *La amante celeste. La destrucción científica de la lesbiana*. Horas y Horas.
- FREUD, S. (1980). Esquema del psicoanálisis. En *Obras completas. Vol. XXIII* (pp. 133-211). Amorrortu.
- FREUD, S. (2013). El fetichismo. En *Obras Completas. Vol. XXI* (pp. 141-152). Amorrortu.
- GARCÍA BACCINO, M. (2018). *Complejo de castración en Sigmund Freud y Jacques Lacan: críticas desde el feminismo francés de la diferencia sexual*. [Tesis de

licenciatura, Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”].
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/8420>

- GOETHE, W. G. (1893). *Fausto y el segundo Fausto*. Librería de Garnier Hermanos.
- KIMMEL, M. (1998). A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes antropológicos*, 4(9), 103-117.
- LACAN, J. (1990). *La ética del psicoanálisis*. Paidós.
- LAURETIS, T. de (1994). *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana University Press.
- LEONARDO-LOAYZA, R. (2022). Masculinidad, paternidad y poder en las “Las botellas y los hombres” de Julio Ramón Ribeyro. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 27, 75-88. <https://doi.org/10.6035/clr.6088>
- LOZANO, A. & LUCUMÍ, L. (2018). La importancia de la pulsión escópica en la relación entre *Facebook* y cine como modos de intercambio social. En Angela María Jiménez Urrego (comp.), *Pro-logos de la investigación psicoanalítica: huellas universitarias* (pp. 73-98). Universidad Santiago de Cali.
- MEJÍA, J. (2012). Sexualidad, fetiche y objeto. *Revista electrónica de Psicología Itzcala*, 15(1), 310-326. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/repi/article/view/30944>
- ORLANDI, R.; BEIRAS, A. & FILGUEIRAS, M. (2009). ¡Ya soy papá! Los sentidos dados a la paternidad y a las prácticas de cuidado de los hijos por padres adolescentes y sus implicaciones en la construcción de la masculinidad. En Juan Carlos Ramírez Rodríguez & Griselda Uribe Vásquez (coords.), *Masculinidades. El juego de género de los hombres en el que participan las mujeres* (pp. 217-230). Plaza y Valdés.
- PARRINI, R. (2000). Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina. En José Olavarría & Rodrigo Parrini (eds.), *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia* (pp. 69-78). FLACSO.
- PERI ROSSI, C. (2021). *Los amores equivocados*. Menos cuarto ediciones.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. (2005). Del deseo y sus accesos [Entrevista]. *Lectora: revista de dones y textualitat*, (11), 181-194.
- PIGLIA, R. (2000). Nuevas tesis sobre el cuento. En *Formas breves* (pp. 113-137). Anagrama.
- RECALCATI, M. (2018). *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Anagrama.
- RICH, A. (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980). *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, (10), 15-42.

- RUBÍN ÁLVAREZ, A. (2013). El acto fantasmal. Repercusiones políticas del concepto de acontecimiento en la obra de Slavoj Žižek. *Contrastes* 18(1), 1-15. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v18i1.1222>
- RUIZ, C. (2020). Violencia sexual. En Rosa Cobo y Beatriz Ranea (eds.), *Breve diccionario de feminismo* (pp. 256-258). Los libros de la Catarata.
- SANTI, R. (2017). Cristina Peri Rossi. Escritora del deseo. *Tenso digital*, (4), 142-145.
- SEIDLER, V. J. (2006). *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas*. Montesinos.
- TORRAS FRANCES, M. (2017). Trabajos de amor (re)vividos. Afectos y efectos en *Los amores equivocados* (2015). En Jesús Gómez de Tejada (coord.), *Erotismo, transgresión y exilio: las voces de Cristina Peri Rossi* (pp. 259-282). Editorial de la Universidad de Sevilla.
- TORRES. L. (2004). La paternidad. Una mirada retrospectiva. *Revista de Ciencias Sociales*, (105), 47-58. <https://www.redalyc.org/pdf/153/15310504.pdf>
- VILLAMOR, N. (2015). Cristina Peri Rossi dibuja las relaciones fallidas en 11 relatos. *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/11/23/actualidad/1448274358_660146.html
- ŽIŽEK, S. (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Ediciones Nueva visión.
- ŽIŽEK, S. (1998). *Porque no sabe lo que hacen. El goce como factor político*. Paidós.
- ŽIŽEK, S. (2008). *Cómo leer a Lacan*. Paidós.

**IMAGINACIÓN PROFÉTICA, CONFLICTO ARMADO INTERNO Y UTOPIA
EN *EL CERCO DE LIMA* DE ÓSCAR COLCHADO LUCIO**

**PROPHETIC IMAGINATION, INTERNAL ARMED CONFLICT AND UTOPIA
IN *EL CERCO DE LIMA* BY ÓSCAR COLCHADO LUCIO**

Fernando Montalvo Yamunaqué
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pchufmon@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-8145-532X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.185>

Fecha de recepción: 01.11.23 | Fecha de aceptación: 15.01.24

RESUMEN

El presente artículo tiene como fin realizar un análisis de los elementos del discurso apocalíptico y de la utopía presentes en *El cerco de Lima* (2013) de Óscar Colchado Lucio. Basándonos en las ideas del teólogo norteamericano Walter Brueggemann, demostraremos que el Predicador, personaje que manifiesta los rasgos de un profeta bíblico, cumple el rol de proponer una utopía social en el marco del conflicto armado interno peruano. En ese sentido, nos interesa destacar tres aspectos de este rol místico: (1) la reelaboración de símbolos de origen bíblico a partir de los cuales se pretende comprender los conflictos sociales contemporáneos; (2) la apelación al lenguaje de la aflicción para exponer la crisis negada por el orden hegemónico; y (3) la exposición de la fragilidad de la condición humana y el fracaso de sus sistemas de gobierno. Es a partir de estos términos que se configura la utopía como una alternativa al caos desatado por la violencia política.

PALABRAS CLAVE: Imaginación profética, utopía, conflicto armado interno peruano, narrativa peruana, Óscar Colchado Lucio.

ABSTRACT

The purpose of this research is to do an analysis of the elements of the apocalyptic discourse and utopia in *El cerco de Lima* (2013) by Óscar Colchado Lucio. Building upon the ideas of American theologian Walter Brueggemann, we will demonstrate that the Preacher, a character embodying the traits of a biblical prophet, fulfills the role of proposing a social utopia within the context of the internal armed conflict in Peru. In that sense, we are interested in highlighting three aspects of this prophetic role: (1) the reworking of biblical symbols with the aim of understanding contemporary social conflicts; (2) the appeal to the language of affliction to expose the crisis denied by the hegemonic order; and (3) the exposition of the fragility of the human condition and the failure of its systems of governance. In that line of thought, the utopia will be shaped as an alternative to the chaos unleashed by political violence.

KEYWORDS: Prophetic imagination, utopia, Peruvian internal armed conflict, Peruvian narrative, Óscar Colchado Lucio.

1. *EL CERCO DE LIMA*, ANTECEDENTES CRÍTICOS E IDEAS PRELIMINARES

El cerco de Lima pertenece a una serie de novelas producidas en un periodo posterior al conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), razón por la cual manifiesta ciertas características particulares. De Vivanco (2021), por ejemplo, señala que el relato de Colchado encaja bajo una categoría denominada *memorias sucedáneas*¹. Estas memorias nacen en un contexto en el que el Estado carece de voluntad para resarcir a los deudos del conflicto en términos de justicia y reparaciones. Desde esa perspectiva, la literatura surge como respuesta frente a este silencio, por lo que los modos de reparación, en el seno del mundo representado, aluden siempre a formas de ejercer justicia al margen de los mecanismos oficiales del aparato estatal, es decir, desde el ámbito privado². En esa misma línea, Oswaldo Estrada (2015) señala que las novelas interesadas en la violencia política que datan de la primera mitad del siglo XXI exploran, desde cierta distancia objetiva, las *memorias alternativas* o *contra-memorias*, las cuales rivalizan entre sí en el proceso de comprensión y representación del fenómeno de la violencia política.

En el caso particular de *El cerco de Lima*, los rasgos referidos líneas arriba se evidencian en el énfasis de la novela en la exploración de las motivaciones e inclinaciones personales de los personajes respecto del conflicto, lo que logra el autor ancashino gracias a la representación de todo tipo de memorias, la interacción de diversos colectivos y la polifonía de voces —oficiales, subversivas y anárquicas— en abierto enfrentamiento. Se produce, entonces, en el campo de la ficción, un intento de “[...] resolución de asuntos parecidos a los que el Estado debiera resolver respecto al legado de la violencia política, pero terminan siendo asumidos por actores sociales que, ante la vacancia dejada por el Estado, lo reemplazan en su función” (De Vivanco, 2021, p. 109). En efecto, *El cerco de Lima* nos ofrece una abierta pugna por el entendimiento del pasado y las consecuencias que ello acarrea en la construcción de una memoria en torno al conflicto armado interno. Por ello, en el relato nos encontramos con que los senderistas no son representados como

¹ Para De Vivanco (2021), tras el fin del conflicto, la narrativa peruana estuvo bajo el influjo del Informe de la Verdad y la Reconciliación (2003). En este periodo, proliferan una diversidad de memorias que responden a distintas necesidades de representación: *memorias dislocadas* (busca nombrar lo innombrable de la violencia desatada), *memorias restaurativas* (se proponen a sí mismas como instancias de reparación) y las *memorias sucedáneas*. Un ejemplo de esta última perspectiva ficcional es *El cerco de Lima*.

² Hay tres rasgos que definen las *memorias sucedáneas*: (a) los modos de resolver la herencia del conflicto (violación de derechos humanos), lo cual se produce en el ámbito privado; (b) la construcción de mundos ya pacificados, aunque estos son expulsados a un más allá utópico; y (c) el topos limeño, pues la capital es el espacio hacia donde se trasladan los conflictos (De Vivanco, 2021).

fanáticos sin escrúpulos, sino como seres humanos cuyos actos son motivados por una sistemática injusticia y profundos traumas sociales; es decir, se trata de personajes que han interiorizado la agresividad como un acto reflejo, consecuencia de su historia de vida y de la naturaleza excluyente del entorno en el que vivían. Se trata, por lo tanto, de una memoria no oficial (Estrada, 2015; De Vivanco, 2021).

Frente a este panorama, surge la pregunta acerca de cómo se resuelve esta agresiva interacción polifónica en el relato. Por ello, en el presente trabajo, nos interesa acercarnos al personaje del Predicador, quien constituye la piedra de toque desde la cual se cuestionan los diversos sistemas ideológicos que interactúan violentamente en la novela. Debemos decir, sin embargo, que esta figura ya ha sido abordada anteriormente por la crítica, aunque no de modo suficiente. Para Estrada (2015), por ejemplo, el Predicador se constituye como una especie de místico celestial que, sin embargo, tiene un perfil de “charlatán religioso o vidente callejero” (p. 248). Para el investigador, estas manifestaciones de videncia lo acercan a la locura y, a su vez, son el reflejo del desvarío y el desenfreno de violencia que se vivía en el Perú en los años del terror. Por su parte, Lucero de Vivanco (2021) sostiene que este personaje funciona como un garante de la justicia, pues su objetivo es frenar la ola de violencia que azotaba al país. En consecuencia, tanto para Estrada como para De Vivanco, el Predicador se aproxima a la definición de utopía social, la cual finalmente es cancelada a causa de su supuesta falta de credibilidad y por su asesinato en la culminación de la novela.

Por nuestra parte, consideramos que, al pensar en el Predicador, debemos evitar de ver en él solo un estallido pintoresco de imaginación rimbombante. Estamos convencidos de que su función en la trama responde a un complejo sistema que hunde sus raíces en el imaginario religioso a partir del cual se pretende brindar una explicación al caos. De este modo, sostenemos que su presencia en el relato apela fuertemente a tres aspectos: el imaginario apocalíptico, el rol del profeta y la utopía como un modo de articular una respuesta al sinsentido de la violencia. En ese contexto, las preguntas que surgen respecto al rol discursivo de este personaje son las siguientes: ¿Cómo se configura el Predicador como profeta en un contexto apocalíptico? ¿Qué símbolos católicos-cristianos son reelaborados en la novela a través de este personaje? ¿Cuál es el rol de la utopía en el relato y cómo se relaciona con el contexto del conflicto armado? Pretendemos responder a estas interrogantes en el siguiente estudio.

2. LA IMAGINACIÓN PROFÉTICA COMO CATEGORÍA TEOLÓGICA

Como marco de referencia para nuestro análisis, nos apoyaremos en las ideas planteadas por el teólogo constructivista Walter Brueggemann, quien, en su libro *La imaginación profética* (1983 [1978]), plantea los conceptos fundamentales que definen el rol y la praxis de la figura del profeta, para lo cual realiza una particular lectura del Antiguo y el Nuevo Testamento³. La reflexión de Brueggemann parte de la oposición fundamental entre dos tipos de conciencia que marcan la historia de la experiencia religiosa hebrea: la conciencia monárquica y la conciencia profética. Por un lado, la conciencia monárquica está representada por la figura de Salomón, quien es el encargado de imponer un reinado de saciedad, opresión y restricción de libertades en la Jerusalén del siglo X a. C. Este reinado se caracterizaba por (a) la abundancia no compartida democráticamente (solo unos pocos acumulan las riquezas y bienes); (b) una política social represiva (trabajos forzados y explotación); y (c) el establecimiento de una religión controlada en la que Dios se ha convertido en parte del paisaje regio y se ha subordinado a los objetivos del rey (Dios cautivo) (Brueggemann, 1983). Resulta significativo que el autor asocie estas características a ciertos regímenes modernos:

No hace falta un gran esfuerzo de imaginación para ver a nosotros mismos reflejados en esa misma tradición monárquica: A nosotros mismos, con una economía de abundancia en la que nos sentimos tan afortunados que el sufrimiento ajeno nos pasa inadvertido; [...] con una política de opresión en la que el clamor de los marginados no se escucha; [...] (p. 48).

Ante este escenario de crisis, surge la conciencia profética. Para Brueggemann, esta se manifiesta en oposición a todo “agente histórico que se arroge un significado permanente y hasta ontológico” (p. 46); es decir, se trata de una conciencia alternativa que se opone al espíritu monárquico, al autoritarismo y la esclavitud del espíritu. Son tres las misiones de la imaginación profética:

- a. *Ofrecer símbolos que representen la intensidad de la tragedia, el profundo dolor y la indescriptible crisis social que vive la comunidad.* Ello supone “retrotraerse a los más soterrados recuerdos de la comunidad y activar aquellos mismos

³ Desde su punto de vista, una teología de carácter constructivista permite que el trabajo hermenéutico supere los límites del inmanentismo que caracteriza el estudio de antiguos textos bíblicos. Para Brueggemann, el producto “interpretativo final siempre estará enredado en la compleja red de intereses personales, eclesíásticos, confesionales y hasta político-sociales. [...] Toda declaración teológica es al mismo tiempo una declaración política” (Méndez Yáñez, 2011, párr. 11).

símbolos que siempre han constituido la base desde la cual desmentir a la conciencia imperante” (p. 78).

- b. *Expresar explícita y claramente aquellos miedos ocultos en lo más profundo del corazón de la comunidad.* En esa línea, el profeta “debe expresarse de un modo evocador para hacer llegar a la comunidad el temor y la aflicción que los individuos desean desesperadamente confesar y compartir, pero que no les está permitido hacerlo” (p. 59).
- c. *Exponer nuestra cercanía a la muerte haciendo uso de un lenguaje basado en metáforas.* El profeta habla metafóricamente del miedo, pero también de la esperanza, siendo este un anhelo oculto pero latente, el cual se sustenta en la promesa divina, por lo que debe ser “teológica; es decir, deben expresarse en el lenguaje de la alianza entre un Dios personal y una comunidad” (p. 80).

Para nuestro trabajo de investigación, consideramos que estos tres rasgos tienen un paralelo con otros tres aspectos que caracterizan al personaje del Predicador. El presente cuadro sintetiza nuestra propuesta de lectura:

La imaginación profética según Brueggemann (1983)	Rasgos proféticos patentes en el personaje del Predicador en el <i>El cerco de Lima</i>
Rasgo profético 1: Reelaboración de símbolos para representar el horror y la tragedia	Reelabora símbolos provenientes del imaginario apocalíptico y los adapta a conflictos sociales contemporáneos (Guerra Fría, conflicto armado interno).
Rasgo profético 2: Expresión pública y evocadora de la crisis social	Apela al lenguaje de la aflicción y del asombro para narrar la crisis (violencia armada, corrupción), así como para exponer abiertamente lo negado por el orden imperante.
Rasgo profético 3: Exposición de la condición mortal del hombre y de la esperanza de la promesa divina	Expone la fragilidad de la condición humana y el fracaso de los sistemas de gobierno humanos, motivo por el que plantea la utopía.

3. LA FUNCIÓN DE LA IMAGINACIÓN PROFÉTICA EN *EL CERCO DE LIMA*

El cerco de Lima ancla su narrativa en los conflictos privados y públicos que enfrentan los actores sociales de la época del terror: senderistas, policías y civiles. Anteriormente, se ha señalado que la novela destaca por poner en juego diversas perspectivas no armonizadas y tener una marcada tendencia a la polifonía, la tensión y el caos (Terrones, 2017; Estrada, 2015). Entre estos crispados polos de acción, se encuentra la figura del Predicador, personaje que, a primera vista, puede parecer pintoresco, cómico o asociado a la locura. Sin embargo, un análisis más profundo demuestra que constituye un personaje que encarna la función del profeta, la cual, más allá de aparentar fundarse en una pantomima, en realidad revela una profunda crisis social que solo puede ser expresada bajo el lenguaje de la profecía y desde un horizonte apocalíptico. A continuación, advertiremos cómo funciona en la novela.

3.1. IMAGINARIO APOCALÍPTICO, CONFLICTO GLOBAL Y CONFLICTO LOCAL

El apocalipsis trae consigo un imaginario relacionado a la destrucción y a la catástrofe, pero también a la revelación. Se trata de un escenario de terrible colapso y angustia social que clama por ser expresado (Fabry, 2017). Para tal fin, el lenguaje apocalíptico apela a la reelaboración de símbolos capaces de encarnar un estado de profunda crisis existencial que no se limita a lo local, sino que tiende a la universalidad. Afirma el Predicador que “El divino Padre nos dio las Sagradas Escrituras y por eso sabemos que la Bestia apocalíptica se enseñorea en este planeta. No solo el Perú sufre de hambre, sino también Asia, África, Angola...” (Colchado, 2013, p. 16). Para este místico personaje, el sangriento conflicto que azota el país tiene lugar en un escenario más grande: el mundo entero; por ello, no se trata solo de un mero enfrentamiento entre comunistas armados y agentes del gobierno peruano, sino de un conflicto global de carácter apocalíptico en el que todos los países se encuentran envueltos:

A través del tiempo, los artistas han pintado a la Bestia de muchas formas, con cachos, con rabo, etc. Pero la Bestia, hermanos, es el sistema voraz, explotador, en que se vive. [...] ¿Quién quiere invadir Nicaragua en este año de 1989? ¿Quién explota a los países pobres del mundo? (Colchado, 2013, pp. 15-16).

Ahora bien, consideremos, partiendo de la propuesta de Walter Brueggemann (1983), que la imaginación profética, aunque recurre a símbolos, no tiene necesidad de inventarlos: “Significa más bien que el profeta debe reactivar, tomándolos de nuestro

pasado histórico, aquellos símbolos que siempre han sido vehículo de la sinceridad redentora [...]” (p. 58). Colchado, en ese orden de ideas, echa mano de un conjunto significativo de elementos propios del imaginario apocalíptico (el fin del mundo, segunda venida de Cristo, la Bestia, etc.), los cuales, al ser conectados a diversos eventos de la historia contemporánea (Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría, conflicto armado interno en el Perú), ofrecen una interpretación de la violencia armada en el país. Estos referentes sociales, religiosos y políticos confluyen dinámicamente en el discurso del Predicador sin contradicción aparente. Al contrario, se articulan de tal modo que logran constituir una manera coherente de entender el mundo, o, como lo afirma Fabry (2012), “el imaginario [apocalíptico] no es un cajón de sastre sino que, manejado con el debido rigor, es una auténtica categoría epistemológica, conlleva un saber acerca de la situación del hombre en el mundo y en la Historia” (p. 3). En los siguientes apartados, analizaremos algunos de los elementos de este imaginario apocalíptico desde los cuales el Predicador ensaya una explicación de las causas de la crisis social.

a. La representación de la Bestia apocalíptica

La novela alude continuamente a la causa de la crisis universal que flagela a la humanidad: la Bestia apocalíptica; esta, como refiere la tradición cristiana, se caracteriza por su gran poder e influencia social: “Y el dragón le dio su poder y su trono, y grande autoridad” (Reina-Valera, 1960, Apocalipsis 13:2). Desde una perspectiva católica, se han identificado estos rasgos con gobiernos mundiales (en la época del apóstol Juan, por ejemplo, se asoció a la Bestia con la perversidad de Roma). De hecho, el empleo de este símbolo para interpretar eventos contemporáneos no es infrecuente: “Muchos creen que la bestia es una imagen amplia de los gobiernos totalitarios, especialmente los estados totalitarios del Siglo XX” (Guzik, 2016, párr. 24). Para los intereses de nuestra lectura, debemos decir que *El cerco de Lima* se acoge a esta amplia y difundida interpretación bíblica; en efecto, el Predicador alude repetidamente a la Bestia para comprender la naturaleza de los eventos sociopolíticos de su tiempo:

Es que en el mundo, hermanos, la Bestia ha gobernado o gobierna bajo tres formas: el capitalismo, encarnado en Reagan; el militarismo, en Hitler; la religión, en el papa. El papa es un comerciante más en este planeta, y si no, recuerden que tiene hasta once bancos privados (Colchado, 2013, p. 16).

En consecuencia, el Predicador, como ocurre en la función profética, pretende establecer una interpretación religiosa de la situación del hombre en el mundo a fin de

darle un sentido a su destino. En otras palabras, su interpretación se sustenta en la creencia de que el cataclismo cósmico que enfrenta la humanidad ya ha sido previamente profetizado y que lo descrito —la disfuncionalidad de los gobiernos totalitarios, mercantiles, así como el sistema religioso— son síntomas ineludibles de que el fin está cerca. Por esta razón, nuestro personaje se ubica en un espacio enunciativo particular: el del contradiscurso. Como bien afirma Brueggemann (1983), la posición de la conciencia profética busca desvanecer el sistema totalitario bajo el cual Dios está cautivo (la crítica al Vaticano es recurrente en la novela), dado que en este sistema “ni siquiera existe la idea de que Dios es libre y puede actuar al margen y hasta en contra del régimen” (p. 41).

b. La revelación divina y la adivinación profética

A fin de dar un remedio a la crisis social, el Predicador se presenta como el portador de una revelación divina, pues, en diversos pasajes, sostiene haber recibido un mensaje místico durante experiencias de abducción extraterrestre y de viajes interestelares. Se trata de vivencias estrambóticas que rodean la locura, por lo que, para justificarlas, propone algunos razonamientos en los que relaciona su caso con otros de la cultura popular cristiana, tales como el misterio de Fátima, la revelación a los apóstoles o aquella “que recibió el hermano mexicano Juan Diego, cuando se le apareció la Virgen de Guadalupe” (Colchado, 2013, p. 44). Podemos afirmar que es a partir de estas revelaciones que nuestro personaje toma plena conciencia de la realidad en la que se encuentra el mundo. Así, en su primer viaje montado en un ovni, se le manifiesta al Predicador la naturaleza corrupta de la moderna sociedad limeña, la causa de la decadencia moral y la crisis social del país:

Así pude ver, como en una película, toda la corrupción de Lima nocturna: cientos de parejas haciendo el amor a lo largo de la Costa Verde, muchachos bailando y drogándose en las discotecas de las playas del sur en orgías que daban asco. [...] en tanto, en las residencias, hombres elegantes acumulaban dólares (Colchado, 2013, p. 33).

De esta situación extravagante, surge la necesidad plena de su misión: el anuncio del mensaje de lo que él denomina “Nueva Era”. De acuerdo con Brueggemann (1983), es función del ministerio del profeta el transmitir la posibilidad de un futuro alternativo al instaurado por el sistema imperante; a su vez, este mensaje que promete un futuro diferente debe provenir de una revelación, la cual “solo puede ser entendida en función de la nueva llamada de Dios y la afirmación por este de una realidad social alternativa” (p. 16). Siguiendo esta línea, el Predicador ofrece una promesa escatológica de carácter religioso que puede oponerse al caos y al sinsentido de la realidad peruana:

[se avecina] el fin de lo que es el mundo que nos ha tocado vivir y el inicio de otro, nuevo, superior. [...] Cuando esa época se haga insoportable, debido a que las fuerzas del mal van creando la muerte, la maldad, el hambre, entonces vendrá la época que ha de gobernar el Espíritu Santo (Colchado, 2013, pp. 66-67).

Debemos anotar que la idea de un porvenir sustentado en la verdad divina de la Nueva Era se distancia de toda otra manifestación oficial de orden religioso y político. En ese sentido, el místico personaje es tajante al rechazar las nociones de lucha militarizada (esto se aplica a las medidas violentas tomadas por Sendero Luminoso), religión pervertida (originada en el Vaticano) y economía de la opresión (representada por los gobiernos nacionales). En su lugar, plantea la mencionada Nueva Era, que constituye un híbrido conceptual definido como “comunismo molecular o celestial” (Colchado, 2013, p. 15), y que se caracteriza por su distanciamiento del concepto desnaturalizado de religión, y de la postura ateísta propio de los comunistas: “Nuestro deseo no es formar un grupo, secta ni templo, no adoramos imágenes. Nueva Era es solo conocimiento. Las religiones no son de Dios” (p. 15).

De manera complementaria, hay que considerar otras predicciones realizadas por el Predicador a lo largo de su ministerio, ya que estas se encuentran muy ancladas a la realidad contextual peruana de finales de los años 80 e inicios de los años 90. Nos referimos a las menciones a la victoria de Alberto Fujimori sobre Mario Vargas Llosa en las elecciones de 1990, el atentado en la calle Tarata por parte de Sendero Luminoso, la matanza de Barrios Altos, la masacre de La Cantuta y la captura de Abimael Guzmán. Incluso, se predicen las acciones represivas del gobierno fujimorista como una de las manifestaciones de la Bestia apocalíptica: “A mi parecer, ese hombre representa el nuevo rostro de la Bestia. Lo primero que se observa en la pantalla son ejecuciones de jóvenes humildes” (Colchado, 2013, p. 116). Con ello, el destino de la sociedad peruana se enmarca en la crisis global y espiritual en la que participa toda la humanidad, por lo que la violencia y el caos adquieren un sentido respecto de este contexto religioso; además, el ministerio profético ofrece la posibilidad de una esperanza y de una alternativa a la crisis.

c. La promesa de la segunda venida de Cristo y el Juicio Final

Uno de los tópicos que sustentan las proclamas del Predicador es el concepto de la Parusía, que alude al advenimiento o segunda venida de Cristo. Ampliamente difundida en las diversas ramas del cristianismo, la Parusía es entendida como un periodo de tiempo excepcional en el que se revelan las verdades del mundo y en el que se define el destino

de la humanidad. En la novela, este momento constituye un punto clave en el mensaje del Predicador:

Con la venida de Cristo, será extirpada, como fueron extirpados esos faraones que crearon el esclavismo y tuvo que venir Cristo en la figura de Moisés a salvar a su pueblo. Del mismo modo, el hijo de Dios vendrá a realizar un juicio planetario [...] (Colchado, 2013, p. 68).

En ese momento, según las palabras del Predicador, todo se renovará y será purificado por el fuego: “Será una lluvia de fuego la que caiga, peor que todos los castigos anteriores” (p. 67). Advirtamos que la referencia a este símbolo es reveladora, pues el fuego alude al temperamento fogoso y a la actitud colérica (el Juicio divino implica un castigo) (Vázquez, 1980), pero, al mismo tiempo, tiene una dimensión dual, “ya que también simboliza purificación y regeneración” (Kindersley, 2008, p. 30).

3.2. EL TERROR NEGADO Y SU EXPRESIÓN A TRAVÉS DEL LENGUAJE DE LA AFLICCIÓN Y DEL ASOMBRO

Uno de los aspectos resaltantes de la novela se refleja en los espacios donde se desenvuelven los personajes. Por un lado, los senderistas, abiertos disidentes del gobierno oficial, de forma contradictoria solo pueden expresarse de manera encubierta. Aunque ampliamente reconocidos como rebeldes y subversivos, son incapaces de manifestarse con libertad en la plaza pública. Así, prefieren actuar por medio de concilios secretos y a través de sus cédulas en pueblos jóvenes, pero siempre ocultando su identidad. Resulta significativa aquella escena desarrollada en la Plaza San Martín en la que confluyen manifestantes de las clases altas y algunos militantes senderistas ocultos. En dicho encuentro, no se producen enfrentamiento ni actos de resistencia que cuestionen el sistema hegemónico; por ello, tal como ha afirmado Terrones (2017), “[L]ejos de ser un espacio de contestación, la Plaza San Martín resulta siendo un lugar tomado por el orden establecido” (p. 6). La insatisfacción social es, en consecuencia, velada, oculta y reducida al susurro.

En ese contexto, la única voz que se manifiesta abiertamente y sin temor es la del Predicador. De acuerdo con Walter Brueggemann (1983), es función de la conciencia profética expresar aquella insatisfacción social cuya verbalización está prohibida por el orden imperante. El profeta, entonces, debe “[E]xpresar abiertamente aquellos mismos miedos y terrores que han sido durante tanto tiempo negados y tan profundamente reprimidos” (p. 59). Siguiendo esa línea, en la Plaza San Martín de Lima, el Predicador

es provocador y enciende en sus seguidores un espíritu de lucha contra el sistema: “Cristo fue obrero y no capitalista” (Colchado, 2013, p. 106) grita en sus consignas en una fuerte reminiscencia al ministerio cristiano. Añade luego: “¡Demonios capitalistas! Embusteros, que abusan de los pobres y humildes. [...] ¡No te apiades de los traidores, Padre! ¡Arranca toda maleza de tu jardín; demuestra tu divino poder y derribalos Cristo Pueblo!” (p. 107).

En tal sentido, nos encontramos frente a un discurso disidente expresado en pleno corazón del poder: el Centro de Lima. Incluso, la novela revela el gran impacto que tienen las palabras del Predicador entre los habitantes situados en las periferias de la ciudad: delegaciones de Comas, Villa el Salvador, Atocongo y Tablada de Lurín acuden a escuchar a nuestro personaje. Sobre ellos, el narrador indica que “[L]a gran mayoría viste humildemente. Las vibraciones vehementes de su voz⁴ parecen resonar en el monumento ecuestre del Libertador” (p. 107). Es significativo que este discurso disidente y cristiano —aunque grita vivamente “¡Abajo el demonio capitalista” (p. 106)—, se diferencie de la propuesta senderista por su rotundo rechazo a las armas. En una discusión entre el Predicador y Alcides, miembro activo y ferviente seguidor de Sendero Luminoso, se desarrolla el siguiente intercambio de ideas respecto a la posibilidad de una revolución a través de la lucha armada:

Alcides: ¿Matar al opresor es pecado, compañero?

Predicador: Lo es, hermano, desde que hay derramamiento de sangre, y Dios dice en uno de sus mandamientos: No matarás. Y ese mandamiento no refiere solo a los hombres, sino también a los otros seres [...] (Colchado, 2013, p. 68).

Por ende, el discurso del Predicador se orienta hacia otro tipo de lucha: la lucha por las almas. También cabe añadir que este ministerio de la palabra solo resulta posible gracias a un uso particular del lenguaje. Brueggemann (1983) señala que el lenguaje propio de la labor del profeta es el de la aflicción, esto es, el lenguaje elegíaco: “Y creo que la aflicción y el lamento, ese llanto patético (con «pathos»), es la forma extrema de crítica, porque anuncia el inevitable final de todo el montaje monárquico” (p. 61). Ahora bien, en este punto conviene referir a la escena culminante del discurso del Predicador en la Plaza San Martín, en cuya cúspide compone algunos versos inspirados en su doctrina y en su entendimiento del mundo:

*¡Mundo capitalista, mundo de tragedia!
¡Mundo de fariseos, ignorantes y fatuos!
[...]*

⁴ El narrador alude a las voces de los pobladores que protestan.

*¡Mundo acomplexado del dinero!,
¿Has olvidado que nadie se lleva al más allá
ni una molécula de oro?*⁵

(Colchado, 2013, p. 108).

Con evidencia, el discurso del Predicador pretende inscribirse en la tradición profética bíblica toda vez que su revuelo verbal tiene un fin: no se trata de una simple ornamentación ni de una licencia creativa estafalaria; por el contrario, el Predicador activa, como lo afirma Brueggemann (1983) cuando habla de la conciencia profética, “la retórica que mueve a la comunidad a asistir afligida a un funeral que no quiere aceptar. En realidad se trata de su propio funeral” (p. 60). No es para menos que, al finalizar el relato, el senderista Alcides, en su lecho de muerte, confiese lo que piensa respecto a la misión de este profeta:

Mi amigo el Predicador, decía [...] que uno mismo se hace su propio cielo o su propio infierno, según como uno lo piense. Los que nada pensaron, decía, terminan en la nada. Oh, yo sí quiero pensar Mariela —aun siendo marxista— que existe un cielo, que hay un Dios (Colchado, 2013, p. 125).

Por lo tanto, este lenguaje de la aflicción al que recurre el Predicador se opone a la insensibilidad del caos; a su vez, el *pathos* como crítica sensibiliza a quien toca con su palabra, es decir, le ayuda a expresar sus miedos y le brinda un sentido a su esperanza.

3.3. LA CONDICIÓN MORTAL DEL HOMBRE Y LA UTOPIÍA

Brueggemann (1983) sostiene que un tercer pilar de la conciencia profética es que su voz nos recuerda la “verdadera condición mortal que se cierne sobre nosotros y nos roe” (p. 59). Efectivamente, el teólogo norteamericano plantea que la conciencia monárquica, aquella que tiene al Dios cautivo, aplaca la conciencia del hombre en torno a la muerte y la sustituye por una visión falaz de la vida. De ese modo, la experiencia de la muerte queda marginada y deja un vacío que todo individuo intenta llenar con un consumismo compulsivo y ciego, una forma de “consumirnos unos a otros” (p. 60). En oposición a ello, el profeta nos recuerda la experiencia de la muerte y anuncia a viva voz el fracaso de la autosuficiencia de todos los sistemas humanos de gobierno (políticos, económicos o religiosos). Así, parte relevante de su misión es exponer públicamente “el horror de las postrimerías, el fracaso de nuestra autosuficiencia, las barreras y los diversos órdenes jerárquicos que nos afianzan a unos a expensas de otros” (p. 60).

⁵ Las cursivas pertenecen al texto original.

Volviendo a *El cerco de Lima*, como hemos expuesto anteriormente, el Predicador se caracteriza por señalar precisamente esta crisis social, pues cuestiona el fracaso de los sistemas de gobierno y expone a sus seguidores a su propia fragilidad. Esto último alude a la certeza de que, al estar solos —distanciados de la idea de Dios—, la historia los ha conducido a la miseria y a la muerte. Dicha situación se asume como una señal generalizada del fin de los tiempos: “[Dios] hará desaparecer el mal llamado capitalismo y su ramera: el Vaticano, que vende sus sacramentos a quien mejor paga” (Colchado, 2013, p. 68). De tal modo, política, economía y religión se funden en la visión apocalíptica del Predicador, quien, a partir de ella, distingue su propuesta como una alternativa utópica que asegura el cumplimiento de una ley y de una justicia universales.

Ahora bien, en este punto, conviene señalar cuál es la naturaleza de la utopía que sustenta la misión profética de este personaje. De modo sumario, podemos decir que esta se sustenta en tres pilares: (1) una actitud pseudocientífica para explicar los fenómenos del mundo y el porvenir idílico que se avecina; (2) una lectura alternativa de la religión en la que la autoridad máxima de la Iglesia está desacreditada; y (3) un profundo descreimiento en el sistema oficial y todo lo que lo sustenta (educación, moral, salud, historia, etc.). A su vez, es importante observar que estas ideas están familiarizadas con las corrientes religiosas alternativas que adquirieron gran auge desde la década de los años 70 (la *New Age*, por ejemplo). Al respecto, María Julia Carozzi (1995) plantea las siguientes características de este movimiento, y que coinciden con los rasgos del mensaje utópico en *El cerco de Lima*: la creencia de que “la Tierra y la humanidad están a punto de experimentar una transformación espiritual radical” (p. 23), y que ello tendrá como “resultado el tomar conocimiento de la unidad de la familia humana y su íntima relación con el mundo natural” (p. 23).

Para consolidar nuestra lectura comparativa, abordaremos algunas de las principales ideas del sistema utópico planteado por el Predicador a lo largo de la novela. Nos centraremos particularmente en tres aspectos: la creencia en la reencarnación, el sistema de justicia que rige la Nueva Era y la vida civilizada en otros planetas. Como se observará más adelante, estas ideas evidencian una fuerte conexión con la *New Age*.

a. La reencarnación

El Predicador sustenta su postura antibelicista —pero no por ello menos confrontacional frente al sistema— en la creencia en la reencarnación. De raíz oriental, esta creencia

religiosa propia del hinduismo fue adaptada por las corrientes *New Age* para exponer la posibilidad de un derrotero de aprendizaje en el que el ser humano sufre las consecuencias de sus actos (*karma*). En un sistema de valores semejante, el Predicador expone la importancia de no derramar sangre habida cuenta de las consecuencias que tal acción implica en el destino del individuo: “El toro, por ejemplo, es una criatura de Dios que tiene su espíritu y al que hay que respetar su vida. Tengamos presente que reencarnará en otros mundos y hará con el torero lo que este hace acá con él” (Colchado, 2013, p. 68). De modo semejante, en la protesta convocada por el Predicador en la Plaza San Martín, él agita la esperanza de justicia de sus seguidores diciendo que “[L]os ricos en la otra vida, hermanos, padecerán hambres y miserias [...]” (p. 107). Este planteamiento abre la posibilidad de un futuro utópico en el que la balanza de la justicia se equilibre por intervención cósmica y divina.

b. El padre solar

El padre solar es la entidad patriarcal superior a la que alude continuamente el Predicador. Nos encontramos con el hecho de que esta entidad se funde con el orden cósmico en una especie de equilibrio armonioso al que la humanidad forzosamente debe llegar. El símbolo del sol, en realidad, no es inusual en las culturas primitivas; como sostiene Mariano Vásquez Alonso (1980), siempre ha sido identificado como “fuente espiritual del Todo” (p. 118) y como “Yo Divino del Gran Hombre” (p. 118), lo cual aludía a un fin supremo del sujeto. Este mismo vocabulario, en el que confluyen los sentidos de entidad divina suprema, cosmos y espíritu, también es propio de la *New Age*. En un texto titulado *El Cristo Cósmico* (1992), Edouard Schuré sostiene sobre Jesús de Nazareth lo siguiente: “La tradición esotérica de Occidente considera a Cristo como el rey de los genios solares” (p. 19). De modo similar, otras expresiones recurrentes son “Arcángel solar” (p. 19), “Dios cubierto de sol” (p. 20) y “Verbo solar” (p. 22), las cuales son imágenes usuales que nos recuerdan al padre divino del que nos habla frecuentemente el Predicador. En suma, esta entidad superior es la que sustenta el orden utópico, también denominado “comunismo celestial” (Colchado, 2013, p. 104), cuya naturaleza rige en todo el universo. Sin embargo, se trata de una utopía proyectada fuera de la realidad de este mundo, dado que no tiene lugar más que en la especulación, en la esperanza y en la fe. Por ello, el padre solar, quien funge de agente externo, es la garantía del buen funcionamiento del sistema utópico.

c. La vida en otros planetas

Otro de los aspectos relevantes de la vida del Predicador gira en torno a su experiencia interestelar: afirmaba haber visitado comunidades de diversos planetas⁶. De tal manera, su visita al planeta Amarillo se constituye como uno de los pilares de su misión profética, pues debe anunciar abiertamente la existencia de sociedades avanzadas que se contrastan dramáticamente respecto de la construida por la humanidad. En su visita a este planeta, el místico personaje constata que el Padre Solar, llamado también Androx, gobierna el universo sin necesidad de recurrir a ningún tipo de sistema burocrático, sino solo por efecto de la natural divinidad de su ley y el respeto hacia sus normas:

Algo que me impresionó de esa sociedad fue también el hecho de que allí no existieran autoridades. Si nosotros los humanos viviéramos aquí en la tierra bajo las leyes de Dios, no serían necesarios ni jueces, ni gobernadores, ni parlamentarios, ni policías, ni nada. Todos seríamos como hermanos (Colchado, 2013, p. 88).

Es evidente que, por medio del contraste entre conflicto armado y esta sociedad idealizada, se configura la utopía, la cual es una suerte de ideal que canaliza las expectativas y las frustraciones generadas por una realidad que se rechaza y que se sabe inoperante desde todo punto de vista social. Al ubicar la utopía en un espacio “extraterrestre”, es posible reconstruir las bases de una sociedad cuyos cimientos se han visto contaminados por la corrupción institucional y por la perversión del espíritu humano. Este ideal de nueva sociedad, sin embargo, carece de practicismo y cae inevitablemente en la espera de un *deus ex machina*, es decir, aguarda la intervención de una entidad que no llega a manifestarse a lo largo de la narración. La utopía, en *El cerco de Lima*, siempre se manifiesta como expectativa (y no como acción), lo que determina su perpetua latencia.

4. LA UTOPIA COMO ALTERNATIVA LATENTE

Lucero de Vivanco (2021) ha señalado que estos relatos —aquellos referidos a la narrativa de la violencia política escrita en la segunda década de los años 2000— se caracterizan por construir mundos pacificados en los que la justicia es posible y en los que los procesos de unificación y de reconciliación son una realidad. No obstante, estos mundos son

⁶ Los paralelos con *Yo visité Ganimedes* (2010 [1972]) de Yosip Ibrahim son interesantes: ambos textos narran la experiencia interestelar de un hombre que visita sociedades tecnológica y moralmente más avanzadas. Asimismo, estos relatos surgen en un contexto de crisis social: la Guerra Fría, la Reforma Agraria, desastres naturales, etc. Es claro que la apelación a un mundo utópico externo es reflejo de una necesidad de reflexión por parte de la humanidad, cuyo derrotero se percibe muy cercano a la autodestrucción.

“expulsados del ámbito realista, o transferidos a algún tipo de más allá o de utopía [...], de modo que se excluye la posibilidad de que se concreten en el aquí y el ahora de la historia” (p. 110). De modo complementario, la concepción de Ricœur (1983) sobre la utopía es reveladora: “C’est alors la fonction de l’utopie de projeter l’imagination hors du réel dans un ailleurs qui est aussi un nulle part” (p. 60). Es, por lo tanto, desde esta exterioridad espacial y temporal que la utopía cumple su rol crítico y cuestionador.

A partir de este marco conceptual, podemos sostener que la propuesta utópica del Predicador es la piedra de toque desde la cual se cuestiona el sistema de gobierno hegemónico, la violencia política y las acciones terroristas de los grupos disidentes. Esto es posible gracias a que la utopía se localiza en un espacio idílico que se halla más allá de la realidad fáctica representada en la novela: existencias planetarias a lo largo del cosmos, mundos en los que la ley divina es respetada, seres extraterrestres capaces de construir sociedades armonizadas e igualitarias, etc. Sin embargo, la misma lógica del relato sugiere que esa realidad idílica no logra convertirse en actos concretos: el Predicador no pretende imponerla. Se trata, entonces, de una invención fallida en el campo de la acción que, no obstante, es suficientemente funcional para sustentar la esperanza y las expectativas en el campo de lo imaginario. El pensamiento utópico, tal como afirma Ricœur (1983), “s’accompagne d’un mépris pour la logique de l’action et d’une incapacité foncière à désigner le premier pas qu’il faudrait faire en direction de sa réalisation à partir du réel existant” (p. 62). La tensión entre utopía y realidad, por lo tanto, es uno de los rasgos constitutivos de *El cerco de Lima*.

Esta tensión se observa sobre todo hacia el final del relato: en el clímax del “Epílogo”, somos testigos de cómo el Predicador se arroja hacia Palacio de Gobierno, “esa inmensa casona [donde] habita la Bestia dirigiendo las desigualdades” (Colchado, 2013, p. 126). Su objetivo es exigir que se respete la vida del senderista Alcides, capturado por la Dircote, y enfrentar finalmente al “demonio capitalista” (p. 106). En su intento, una bala de la policía lo alcanza por la espalda y lo derriba. Tendido en el piso, parece haber pedido la vida. La utopía, naturalmente, no tiene por qué llegar a su fin por este hecho, pues se sustenta pese a la tentativa de muerte del personaje. Después de todo, un profeta cumple la misión de mensajero, mas no de realizador; no obstante, la novela nos conduce a otro tipo de desenlace, uno más artificial y fantástico, ya que, de manera inesperada, los “padres solares” acuden al auxilio del místico profeta. Efectivamente, haciendo uso de su avanzada tecnología, estos reducen sus naves a un tamaño infinitesimal, gracias a lo cual

logran ingresar al cuerpo desvalido del Predicador con el objetivo de atravesar las córneas y acceder al torrente sanguíneo para llegar al corazón, curar la herida y salvarle la existencia:

Dejándolo restablecido salen al exterior a gran velocidad, y con alivio ven que se reincorpora y que una multitud de hermanos que acaba de llegar a Palacio lo rescata de manos de los soldados y cargándolo lo sacan, en tanto gritan: ¡Milagro! ¡Milagro! (Colchado, 2013, p. 128).

Algunos autores han señalado que *El cerco de Lima* tiene visos de novela fantástica a raíz de esta escena y por otros aspectos de la historia del Predicador (particularmente los viajes interestelares). Lo cierto es que, con este episodio, la diégesis parece configurarse más bien entre lo fantástico, la utopía y el realismo. Por ello, consideramos que la estrategia narrativa del texto se basa precisamente en anclar el relato y sus sentidos en esta delicada frontera. De tal modo, en la escena final, el eficaz artificio del novelista consiste precisamente en ofrecernos un narrador cuya voz es escurridiza y cuya identidad narrativa se desvanece mientras se intercalan una serie de hechos deslizados entre una realidad fáctica y otra de carácter imaginario. Así, en el desenlace de *El cerco de Lima* se suceden los siguientes eventos:

- a. La muerte de Alcides y la victoria de las fuerzas del gobierno sobre un grupo de senderistas, lo cual ocurre en el mundo fáctico: “Un balazo detiene la súbita carrera de Alcides, quien rueda unos metros en el terreno accidentado del cerro” (p. 121).
- b. La intervención de los “padres solares” para salvar la vida del Predicador, abatido también por la policía. Se trata de hechos ocurridos en el plano utópico: “guiándose con mapas, los padres solares llegan al lugar donde creían que estaba alojada la bala” (p. 128).
- c. La toma de Lima a manos de los senderistas, suceso que pertenece al plano del ensueño. Esto último es narrado por Alcides en medio de su afiebrada alucinación segundos antes de morir: “Hay fiesta en el Centro de Lima, el gobernante del sistema caduco ha huido cobardemente dejando a su suerte el país” (p. 129).

A pesar de que la narración culmina con la abrupta e innegable muerte de Alcides, cuyo asesinato pone fin a su alucinación revolucionaria y aparentemente cancela toda tentativa utópica, estos eventos se funden en un clímax de ambigüedad. En efecto, estamos frente a un relato dialógico en el que lo fáctico (representado por la policía y el

gobierno), la utopía (el Predicador) y la ensoñación subversiva de los personajes (Alcides) entran en conflicto en un mundo en colapso cuyos habitantes claman por encontrar una salida al terror. Desde nuestra perspectiva, esta narratividad polifónica simboliza la persistencia de la insatisfacción y la necesidad de resistencia frente a una realidad social que se entiende como decadente e insoportable. Por ello, la utopía se sostiene finalmente en un espacio incorruptible y ajeno al caos, y es una posibilidad imaginaria tanto o más fuerte que la violencia desatada en la novela. Es, en suma, una alternativa a la que siempre se puede acudir incluso cuando el mundo se desmorona. Tal como sostiene Ricœur (1983), “[I]maginer le non-lieu, c’est maintenir ouvert le champ du possible” (p. 63).

5. CONCLUSIONES

En síntesis, hemos planteado que el personaje del Predicador, de la novela *El cerco de Lima*, formula un sistema alternativo al propuesto por dos sistemas en pugna. Por un lado, las fuerzas oficiales del gobierno evidencian la decadencia de un mundo corrupto en el que las desigualdades sociales y la perversión moral definen el destino de la humanidad. Por otro lado, se encuentran las fuerzas subversivas, cuyo llamamiento a la guerra agrava un caos que se enmarca en una crisis global. En ese contexto, el mensaje del Predicador consiste en dar esperanza a partir de un sistema alternativo en el que la justicia idílica de la utopía sugiere un futuro que alivia el sufrimiento de la gente. En ese orden de ideas, la función del Predicador se basa en la del profeta bíblico descrita por Brueggemann (1983), la cual se puede resumir en tres aspectos si lo contrastamos con nuestro personaje: primero, este recurre a símbolos muy arraigados en el imaginario cristiano —el apocalipsis, la noción de Juicio Final, la Bestia apocalíptica y la segunda venida de Cristo son los más resaltantes—; en segundo término, se apela a un lenguaje de la aflicción a través del cual se expresa abiertamente la insatisfacción social y la crisis silenciada por el poder imperante; y, tercero, el Predicador recuerda la fragilidad del ser humano y el fracaso de sus sistemas de gobierno, pero también anuncia la proximidad de la utopía.

A su vez, el discurso utópico del Predicador evidencia conexiones con corrientes religiosas alternativas muy en boga en las sociedades occidentales desde la década de los años setenta, particularmente la *New Age*. Así, destacan los siguientes rasgos: una pretendida relación con el cosmos y la unidad universal, la asociación con ideas propias de las religiones orientales (particularmente la reencarnación) y el interés por las experiencias ufológicas. De tal manera, el mensaje de este personaje místico tiene como

finalidad ganar las almas de los sujetos en pugna (ciudadanos atrapados entre el fuego de la violencia política), a quienes ofrece una utopía social que no se materializa, pero cuyas ideas tienen gran aceptación por parte de la masa representada en la novela. Esta pugna también se concretiza en la diégesis, pues el relato nos conduce, en su clímax y en su culminación, hacia un espacio discursivo en el que lo fantástico, lo fáctico y lo utópico interactúan intensamente para describir un mundo en colapso: la violencia política. Esta ambigüedad polifónica se ofrece como una tentativa de resistencia e insatisfacción frente a una realidad que se denuncia como insoportable, por lo que la utopía se erige como alternativa latente y como oportunidad de cuestionamiento de todo sistema hegemónico.

RECONOCIMIENTOS

El autor desea agradecer a la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas por el apoyo brindado para la realización de este trabajo de investigación a través del incentivo A-238-2020.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUEGGEMANN, W. (1983). *La imaginación profética*. Editorial Sal Terrae.
- CAROZZI, M. J. (1995). Definiciones de la New Age desde las Ciencias Sociales. *Boletín de Lecturas Sociales y Económicas*, (5), 19-24.
- COLCHADO, Ó. (2013). *El cerco de Lima*. Mesa Redonda.
- DE VIVANCO, L. (2021). *Dispares: violencia y memoria en la narrativa peruana*. Fondo Editorial de la PUCP.
- ESTRADA, O. (ed.) (2015). Narrar el horror: nuevos senderos de violencia simbólica en la literatura peruana. En *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas* (pp. 231-252). Albatros (Serie Palabras de América).
- FABRY, G. (2012). El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología. *Cuadernos LIRICO*, (7). <https://doi.org/10.4000/lirico.689>
- FABRY, G. (2017). Genviève Fabry: La Biblia sigue vigente en la literatura latinoamericana. [Entrevista por Lucero de Vicanco & María Teresa Johansson]. *Mensaje*, 66(657), 45-47. https://www.academia.edu/32247246/La_Biblia_sigue_vigente_en_la_literatura_latinoamericana_entrevista_a_Genevi%C3%A8ve_Fabry_entrevista
- GUZIK, D. (2016). Apocalipsis 13. Las dos bestias. *Blue Letter Bible*. https://www.blueletterbible.org/Comm/guzik_david/spanish/StudyGuide_Rev/Rev_13.cfm

- IBRAHIM, Y. (2010). *Yo visité Ganimedes*. Editorial Sirio.
- KINDERSLEY, D. (2008). *Signos y símbolos: guía ilustrada de su origen y significado*. Cosar Editores.
- MÉNDEZ YÁÑEZ, R. (2011). La fe como construcción. Algunos principios teológicos de Walter Brueggemann. En *Razón y pensamiento cristiano*. <https://www.revista-rypc.org/2011/08/la-fe-como-construccion-algunos.html>
- REINA-VALERA 1960. <https://www.biblia.es/reina-valera-1960.php>
- RICŒUR, P. (1983). L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social. *Autre Temps. Les cahiers du christianisme social*, (2), 53-64.
- SCHURÉ, E. (1992). *El Cristo Cósmico*. Ediciones Obelisco.
- TERRONES, F. (2017). La ciudad en los márgenes socio-políticos: *El cerco de Lima* de Óscar Colchado Lucio. En Félix Terrones & Eduardo Huárág (eds.), *Lima en la producción cultural contemporánea: alcances, tensiones y fracturas* (pp. 133-144). Instituto Riva Agüero.
- VÁZQUEZ ALONSO, M. (1980). *El Libro de los Signos*. Ediciones 29.

BRUJAS Y SANGRE: *MACBETH* EN EL CINE
WITCHES AND BLOOD: *MACBETH* IN CINEMA

Javier de Taboada Amat y León
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jdetaboadaa@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8026-3817>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.186>

Fecha de recepción: 21.10.23 | Fecha de aceptación: 05.01.24

RESUMEN

El presente artículo parte de reconocer la fructífera relación entre la obra de William Shakespeare y el arte cinematográfico para enfocarse en las adaptaciones de una de sus tragedias más conocidas: *Macbeth*. Se propone clasificar estas en adaptaciones históricas y contemporáneas. Luego se pasa a un análisis comparativo de películas con la intención de, por un lado, destacar aquellos aspectos de las obras dramáticas que el cine, en su trasposición al lenguaje audiovisual, tiende a potenciar, tales como lo sobrenatural y la violencia; y, por otro lado, tratar de abarcar un corpus amplio de seis películas para observar la variedad de posibilidades que permite la obra shakespeariana y su vigencia a través del cine.

PALABRAS CLAVE: Shakespeare, *Macbeth*, cine, adaptación, teatro.

ABSTRACT

This article departs from recognizing the fruitful relationship between the work of William Shakespeare and cinematographic art, to then focus on the adaptations of one of his best-known tragedies: *Macbeth*. I propose to classify them into historical and contemporary adaptations. Later, I engage on a comparative analysis of films with the intention of, on the one hand, highlight those aspects of dramatic works that cinema, in its transposition into audiovisual language, tends to potentialize, such as supernatural elements and violence; and on the other hand, try to cover a wide corpus of six films to observe the variety of possibilities that Shakespeare's work allows and its validity through cinema.

KEYWORDS: Shakespeare, *Macbeth*, cinema, adaptation, theater.

I. INTRODUCCIÓN

A pesar de los siglos de diferencia que median entre la existencia de William Shakespeare (1564-1616) y la aparición del cine (1895), la relación entre la obra del dramaturgo inglés y el séptimo arte ha sido siempre fructífera. Una vez que el cinematógrafo dejó de ser una novedad de feria, deseosa de ofrecer constantes “atracciones”, según ha puntualizado Tom Gunning (1989) para el periodo más temprano del cine (1895-1906), el nuevo arte empezó a cimentarse en la narrativa, y encontró un lenguaje que le permitía contar historias ficcionales en lugar de confiar simplemente en la exhibición de imágenes en movimiento. Ya desde este periodo (1908-1914), el cine empezó a prestarse argumentos de la literatura tanto para aprovechar el conocimiento anticipado de tramas que el cine recién estaba aprendiendo a contar como para transferirle algo de su prestigio, del cual andaba necesitado un arte que aún no había sido reconocido como tal. Desde entonces, pues, empiezan las primeras adaptaciones de Shakespeare tomando a veces solo algunas escenas de las obras más conocidas para construir películas de 10 a 12 minutos de duración, que era el estándar en la época.

Con el advenimiento del cine sonoro en 1928, se abre la posibilidad de incorporar al cine uno de los grandes valores de la obra shakesperiana: la sutileza y brillo poético de sus parlamentos. Así, en la primera década del sonoro aparecen algunas superproducciones de Hollywood que adaptan obras del bardo, entre ellas *La fierecilla domada* (1929), *Sueño de una noche de verano* (1935) y *Romeo y Julieta* (1936). En la década de 1940, un actor británico de fuerte raigambre shakespeariana que había logrado iniciar una exitosa carrera en la industria del cine, Laurence Olivier, impulsa una serie de adaptaciones de gran éxito en su momento: *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) y *Ricardo III* (1955). Algo similar hará, varias décadas más tarde, el también británico Kenneth Branagh, quien se encarga de adaptar a Shakespeare al lenguaje cinematográfico más actual, en *Henry V* (1985), *Much Ado about Nothing* (1993), *Hamlet* (1996), *Love's Labour Lost* (2000) y *As you like it* (2006).

Pero si bien estos actores y directores le dieron un impulso especial a la obra del gran dramaturgo inglés, lo cierto es que en cada década se puede encontrar al menos algunas de sus obras vueltas a la pantalla. No en vano, Shakespeare es el autor más filmado en la historia del cine, alcanzando el récord Guinness de 1121 películas basadas en su obra, lo que incluye cortos y largometrajes para cine, así como también

producciones para televisión. Además, un recorrido por sus adaptaciones nos hace topar también con los nombres de algunos de los grandes directores de la historia del cine, como Orson Welles, cuya entraña shakesperiana se muestra en sus adaptaciones de *Otello* (1952) y en *Chimes at Midnight* (1965), película que mezcla diversas obras de Shakespeare en las que aparece el personaje bufonesco de Falstaff. Por otra parte, Roman Polanski, luego de experimentar el brutal asesinato de su esposa Sharon Tate, decide tomar la violencia y oscuridad de *Macbeth* como una vía para regresar a la dirección de cine en su adaptación de 1971. Asimismo, el italiano Franco Zeffirelli pudo ingresar a Hollywood con una adaptación de *La fierecilla domada* (1967), a la que seguiría la aclamada *Romeo y Julieta* (1968).

En efecto, Jordi Balló y Xavier Pérez (2015) argumentan que la influencia del dramaturgo inglés en el séptimo arte va más allá de las adaptaciones, pues algunas estructuras de los guiones clásicos de Hollywood retoman temas, motivos y tratamientos shakespearianos, aun cuando no sean adaptaciones. Por ejemplo, el comienzo *in medias res* de la historia, la presentación de tramas corales o rimadas, la complejidad de los personajes secundarios, la concepción del poder como un círculo inevitable de ascenso y caída, entre otros, son elementos que se pueden encontrar en las obras de Shakespeare y también en muchos guiones de películas. Puede ser discutible que la fuente de todos estos recursos se encuentre en Shakespeare, pero tampoco es descartable, pues es frecuente encontrar menciones a este autor en declaraciones de guionistas y directores.

En tal sentido, Hollywood consagra en sus adaptaciones una tradición cultural del mundo anglosajón que erige, a través de sus instituciones educativas, desde la enseñanza escolar hasta la crítica especializada, a William Shakespeare como el autor modélico de la lengua inglesa. Sin embargo, si bien es lógico que en la industria del cine angloparlante se refleje esa preminencia, también es cierto que la influencia de Shakespeare cruza lenguas y fronteras, y se manifiesta en otras cinematografías. En algunos casos, adaptar a Shakespeare puede tomarse como un gesto de sofisticación cultural, de demostrar la capacidad de asumir los productos de la alta cultura occidental, así como de imbuir de prestigio a un arte muchas veces visto despectivamente como mero entretenimiento masivo. En otros casos, especialmente en países que han sufrido la colonización inglesa, recurrir a Shakespeare puede ser una forma de reapropiarse del legado cultural del dominador para re-significarlo. Independientemente de los motivos que lleven a un director particular a acercarse a la obra del dramaturgo inglés, se puede notar que las

adaptaciones estadounidenses (y más aún las inglesas) suelen ser más “respetuosas” con las obras originales, mientras que las adaptaciones del *world cinema* se toman más libertades en cuanto a alterar la trama y los personajes, o cambiar el contexto en que se desarrolla la obra, etc. Los directores que se encuentran fuera de la tradición anglosajona no buscan tanto rendirle tributo al maestro como hacerlo resonar en su propia cultura. En varios casos, esto también implica mezclarlo con géneros más populares, como el *thriller*, las artes marciales o el melodrama.

Podemos, por tanto, encontrar diversos ejemplos de adaptaciones shakespereanas en países de habla no inglesa. En la India, cuyo volumen de producción cinematográfica se acerca al de Hollywood, Vishal Bardwaj asume este legado de manera sistemática en su trilogía *Maqbool* (2003), *Omkaara* (2006), *Haider* (2014) (*Macbeth*, *Otello* y *Hamlet*). Y no es el único ni el primero, pues Jayaraj también tiene dos adaptaciones de *Otello* y *Antonio y Cleopatra*, tituladas *Kaliyattam* (1997) y *Kannaki* (2002), respectivamente. En China, *The Banquet* (2006) de Feng Xiaogang lleva la historia de Hamlet al mundo de las artes marciales, mientras que Sherwood Hu la ubica en el antiguo Tíbet en *Prince of the Himalayas* (2007). En Singapur, Chee Kong Cheah convierte la rivalidad entre Montescos y Capuletos en guerras culinarias en *Chicken Rice War* (2000). En el ámbito latinoamericano, la brasilera Leila Hipólito tiene el curioso mérito de haber realizado la única adaptación de *Las alegres comadres de Windsor* en *As Alegres Comadres* (2003). En México, Ivan Lipkies dirige una adaptación de *Otello* bajo el título de *Huapango* (2006) y en Venezuela, como veremos, Leonardo Henríquez convierte a *Macbeth* en *Sangrador* (2000). Todo esto sin dar cuenta de las adaptaciones que también existen en el cine europeo, donde habría que mencionar al menos la destacada *Hamlet va de negocios* (1987), de Aki Kaurismaki.

II. DISCUSIÓN

Considerada una de las tragedias mayores de Shakespeare, “*the Scottish play*”, (como se la llama a veces para evitar mencionar el nombre de la obra, debido a la superstición teatral que precluye pronunciar tal nombre dentro de un teatro) es la más corta y quizás también la más oscura del Bardo. Asimismo, como todas las grandes obras del

dramaturgo de Avon, ha dejado un amplio legado en diversos ámbitos de la cultura, desde la ópera hasta la literatura fantástica¹, pero especialmente en el cine.

A grandes rasgos, proponemos clasificar las adaptaciones de *Macbeth* en dos grupos. Por un lado, estarían las adaptaciones *históricas*, es decir, aquellas que respetan el escenario propuesto por la obra original: Escocia, en tiempos medievales. Duncan es el rey de Escocia, pero las rebeliones de los nobles, como la del Thane of Cawdor, que Macbeth ha sofocado antes de iniciarse la obra, y la traición del mismo Macbeth, nos hablan de una época en que la monarquía central no está totalmente consolidada y los señores feudales actúan más por alianzas y ambiciones que por una lealtad incuestionable a su rey. Visualmente, los símbolos del poder real, como la corona y el castillo, adquieren gran importancia, aunque puedan estilizarse de diversas maneras; también se despliegan las armaduras y vestimentas guerreras. Además, en este tipo de adaptaciones se suelen respetar los parlamentos shakespearianos, e incluir si no todos, por lo menos muchos de ellos. Incluiríamos en este grupo al *Macbeth* (1948), Orson Welles; *Macbeth* (1971), Roman Polanski; *Macbeth* (2015), Justin Kurtzel; y *The Tragedy of Macbeth* (2021), Joel Coen. También estaría aquí *Trono de sangre* (1957), de Akira Kurosawa, que, si bien no se ambienta en Escocia sino en el Japón medieval, y no sigue muy de cerca los diálogos de Shakespeare, sí retrata, de forma similar, una época distante de desgobierno y lucha por el poder con un gran despliegue visual de trajes y tácticas guerreras samuráis.

Por otro lado, estarían las adaptaciones *contemporáneas* de la obra. Pero este tipo de adaptaciones no solamente ambientan la obra en tiempos actuales, sino que además la inscriben dentro del cine de género, pues su temática de poder y traición resulta idónea para el *cine de gánster*. Ciertamente, estas adaptaciones se toman más libertades con algunos puntos de la trama y no reproducen los diálogos originales, que resultarían artificiales en una historia contemporánea². Aquí podríamos incluir a *Joe Macbeth* (1955), Ken Hughes, que inicia esta conjunción entre *Macbeth* y el cine de gánsteres; *Men of respect* (1991), William Reilly; y *Maqbool* (2001), Vishal Bhardwaj, película hindú. También estaría en este grupo la venezolana *Sangrador* (2000), de Leonardo

¹ Giuseppe Verdi estrena su ópera *Macbeth* en 1847. Por otra parte, J. R. Tolkien se inspiró en la profecía del bosque que camina para crear a los Ents en *El señor de los anillos* (1954).

² Aunque no es una adaptación de *Macbeth*, el *Romeo + Juliet* (1996) de Baz Luhrmann opta por mantener los diálogos originales en un contexto contemporánea, y las críticas sobre lo acertado de este recurso han sido mixtas. Lo mismo ocurre con el *Hamlet* (2000) de Michael Almereyda, pero ambas son bastante excepcionales entre las adaptaciones contemporáneas del dramaturgo.

Henríquez, que no se desarrolla en un ambiente de gánsteres, sino de bandidos llaneros, pues se ubica en un entorno rural y no urbano, pero siempre con personajes fuera de la ley y prestos a la violencia.

Más allá de las diferencias importantes entre ambas tradiciones de adaptación de la obra, se enfrentan a problemáticas similares al momento de trasponer el texto dramático a la pantalla. Consideramos que hay algunos elementos en el texto dramático que pueden recibir un tratamiento sugestivo o incluso fuera de escena en una puesta teatral, pero que en el cine permiten desplegar la espectacularidad propia del lenguaje audiovisual. Nos referimos a los elementos fantásticos y violentos que contiene la obra. Al ser algo propiamente cinematográfico, la plasmación de lo sobrenatural y la violencia permite una variedad de estilos y decisiones artísticas. Anotaremos comparativamente algunas de ellas para mostrar la riqueza de interpretaciones que permite la transposición/adaptación del texto clásico. Específicamente, en cuanto a lo sobrenatural, nos concentraremos en las intervenciones de las brujas que profetizan el destino de Macbeth; así como también en la aparición del fantasma de Banquo, luego de haber sido mandado a asesinar por el desconfiado nuevo rey. En cuanto a la violencia, nos concentraremos en el episodio central de la obra: el asesinato a sangre fría del rey Duncan por Macbeth, que además viene precedido por el tercer elemento sobrenatural de la obra: la daga luminosa que indica el camino al asesino. Trataremos de ser amplios en la selección (aunque ciertamente no exhaustivos) y nos enfocaremos en seis películas: tres adaptaciones históricas de Hollywood, y tres adaptaciones de *world cinema* (Japón, Venezuela e India), dos de ellas adaptaciones contemporáneas. Estas son las siguientes: *Macbeth* (1971), Roman Polanski; *Macbeth* (2015), Justin Kurtzel; *The tragedy of Macbeth* (2021), Joel Coen; *Trono de sangre* (1957), Akira Kurosawa; *Sangrador* (2000), Leonardo Henríquez; y *Maqbool* (2001), Vishal Bardwaj. En adelante, nos referiremos a las películas por los apellidos de los directores.

Con respecto a las brujas, observamos dos características que varían a través de las películas: su número y su apariencia. En la obra dramática, las brujas son llamadas “The Three Witches” y “The Weird Sisters”. Algunas películas respetan ese número como el *Macbeth* de Polanski, y también el de Coen en la segunda aparición de las brujas, pues en la primera las otras dos “hermanas” aparecen de manera casi espectral. Kurosawa reduce las brujas a una sola, y Kurtzel las aumenta a cuatro. Henríquez también muestra tres, pero además a Hécate, la diosa matrona de las brujas agoreras, que solo aparece en dos

escenas de la obra: una para reprender y otra para felicitar a sus discípulas. La película venezolana es la única que mantiene a este personaje y reproduce la escena de la reprensión por haber actuado sin su permiso, lo que refuerza el carácter lúdico e irresponsable -antes que siniestro- que esta versión le quiere dar a las brujas. Además, esta película no termina con la muerte de Macbeth, como la mayoría, sino en su última escena, esto es, con las brujas caminando delante de Hécate en un carruaje y preguntándose qué viene después. Este sentido de circularidad es más claro aún en Polanski, ya que su epílogo muestra a Malcolm, el nuevo rey, acudiendo al aquelarre para, presumiblemente, consultar sus profecías y reiniciar el ciclo de violencia.

En cuanto a su apariencia, la bruja suele ser asociada con la fealdad y la vejez; y las brujas de Coen siguen esta línea. La de Kurosawa es anciana, aunque su fealdad no es exagerada. Polanski, por su parte, muestra a dos con estas características y la tercera un poco más joven y atractiva. Kurtzel presenta cuatro en correspondencia con las edades de la vida: niña, joven, adulta y vieja. Henríquez, en cambio, las muestra como jóvenes atractivas y desnudas. Para terminar, cabría agregar que, en la hindú *Maqbool*, no hay brujas. Las profecías son enunciadas por boca del inspector Pandit, un policía corrupto que es parte de la mafia y que practica un método adivinatorio con unas figuras similares a un tres en raya.

Respecto del fantasma de Banquo, destacaremos su apariencia visual y su acusación sobrenatural que solo el rey es capaz de ver. En Kurosawa su presencia es clara, sobria y hierática, pues su acusación es muda y quieta. En Kurtzel su presencia es un poco más oscura por estar cubierto de barro, pero su acusación también es inmóvil y muda. En Henríquez es clara pero menos sobria, pues J. B. aparece riendo. En Polanski, caso extremo, el fantasma, con chorros de sangre en la cara, persigue al rey como una suerte de zombi. En Coen, el fantasma solamente cruza el marco de la puerta, suficiente para que el rey estremecido salga a buscarlo y al final, solución más ‘realista’, se descubre que el rey había estado peleando contra un pájaro en su delirio. Para terminar, en Bhardwaj no hay fantasma, sino solo un momento en que el cádaver de Kaká parece abrir los ojos y con ellos acusar a su asesino.

Pasemos ahora al tema de la violencia, concentrada, por supuesto, en el magnicidio del rey Duncan por el traidor Macbeth. En la obra, evidentemente, el crimen ocurre fuera de escena: termina la primera escena del acto II con Macbeth que ve la daga luminosa que

le indica los aposentos de Duncan; y en la segunda escena, luego de un monólogo de Lady Macbeth en el que explica que ha dejado dormidos a los guardias con el vino que les ha llevado, Macbeth regresa con su esposa para reportar que “I have done the deed”. En la única película en que sucede lo mismo es en la de Kurosawa, pues el asesinato también ocurre fuera de escena. En las demás, se aprovecha la violencia implícita en la obra para hacerla explotar con la espectacularidad propia de la pantalla grande, especialista en este tipo de escenas. Polanski hizo célebre la escena del asesinato por los niveles de violencia, insólitos para el cine de su época y después normalizados en décadas posteriores. Quizás por eso Kurtzel no se queda atrás y llega a los mismos niveles de violencia que Polanski, pero adaptados a una estética más actual como el contraste con una escena paralela de quietud (Lady Macbeth en la capilla) instaurada por *El Padrino* para los asesinatos a mansalva.

En la de Coen, película más sobria en todo nivel que la cromática y rica de Kurtzel, la violencia del asesinato no es exagerada, pero tampoco tan discreta que pueda decepcionar a los espectadores contemporáneos; y si también hay un montaje paralelo con Lady Macbeth, este es más dramático, y no estilístico como el de Kurtzel. En la de Henríquez, quizás más por razones de presupuesto que de estilo, se opta por un juego de sombras para mostrar el crimen, pero que no desentona con el blanco y negro de la película. Finalmente, la de Bhardwaj es nuevamente la que más se aparta de los parámetros shakespearianos, y no porque su violencia sea menos explícita que la de Hollywood (no se muestra el daño al cuerpo; antes bien, las reacciones de los personajes en el momento del disparo, y la sangre en el cadáver), sino porque en ella no hay Lady Macbeth, no hay pareja maligna; por el contrario, Nimmi es la querida del ‘padrino’ Abbaji, y la infidelidad, más que el poder, es el móvil del crimen para la versión hindú.

En cuanto a la daga luminosa, que es el tercer elemento sobrenatural de la obra, Kurtzel es el que más propende hacia lo fantástico, pues en lugar de la daga coloca a otro fantasma no identificado. Polanski, por su parte, muestra una daga cuya inmaterialidad se comprueba cuando Macbeth la atraviesa al querer asirla con su mano, y que luego, volando, lo lleva hasta el lugar del crimen. En Coen, de nuevo más realista, al final de la escena descubrimos que lo que parecía una brillante daga era el manillón o agarradera de una puerta medieval. En Henríquez no hay la daga, pero sí la sangre que Maximiliano cree ver chorreando por las escaleras, y que luego se desvanece. Para Bhardwaj, el único

acicate que recibe Maqbool para cometer el crimen es el de la memoria, ya que son sus recuerdos con Nimmi los que preceden al acto fatal.

En síntesis, hemos realizado un trabajo de observación y comparación de las distintas formas y estilos en que las diversas adaptaciones de *Macbeth* han resuelto problemas comunes de transposición del teatro al cine. Relacionarlas con las corrientes, industrias y culturas de las que provienen las películas implicaría un trabajo demasiado amplio para nuestro propósito. Baste decir que la obra de Shakespeare, de la que *Macbeth* es solo un buen ejemplo, sirve para las más diversas interpretaciones visuales, y que por eso mismo está vigente hoy como hace más de cuatrocientos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLÓ, J. & PÉREZ, X. (2015). *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Anagrama.

GUNNING, T. (1989). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. *Art and Text*, (34), 31-45.

SHAKESPEARE, W. (2016). *Tragedias. Obras completas 2*. Penguin Random House.

EL CUESTIONAMIENTO A LA VÍCTIMA DE “LA MANADA” A TRAVÉS DE LA PRENSA ESPAÑOLA

THE QUESTIONING OF “LA MANADA” VICTIM IN THE SPANISH PRESS

Laura Moreno Moreno
Universidad de Castilla-La Mancha
lauramorenom99@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-7098-3899>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.187>

Fecha de recepción: 26.11.23 | Fecha de aceptación: 13.01.24

RESUMEN

El caso de “La Manada”, ocurrido en Pamplona en 2016, causó un gran revuelo y conmoción en la sociedad española. En efecto, el seguimiento del juicio fue enorme por los medios de comunicación, incluso días antes, queriendo llegar a saber todo sobre los agresores y, en especial, sobre la víctima. Por ello, este trabajo tiene como objeto de estudio la comparación, mediante el Análisis Crítico del Discurso, de un artículo del periódico *El Español* y otro de *La Vanguardia* donde, en ambos, el foco de la noticia será la víctima de la agresión, aunque de maneras muy dispares. El primero, a modo de analogía, describe la vida “normal” que lleva la víctima en contraposición a la vida en prisión de los presuntos agresores por aquel entonces. Una parte de la sociedad reaccionó de manera negativa ante esta noticia y, como consecuencia, *La Vanguardia* redactó un artículo, basado en las opiniones de expertos, avalando las actitudes de la denunciante tras los hechos sufridos.

PALABRAS CLAVE: La Manada, *La Vanguardia*, *El Español*, violencia grupal, tratamiento mediático.

ABSTRACT

“La Manada” case, which occurred in Pamplona in 2016, caused a great commotion in Spanish society. Actually, the trial was enormously followed by the media, even days before, wanting to know all about the aggressors and, especially, about the victim. So, the aim of this work is to study the comparison, through Critical Discourse Analysis, of two articles: one from the newspaper *El Español* and another from *La Vanguardia*. Both focus on the victim, but with very different approaches. The first one, uses an analogy describing the “normal” life that the victim led in contrast to the prison life of the alleged aggressors at that time. A part of society reacted negatively to this article, due to this fact, *La Vanguardia* wrote an article, based on experts’ opinions, praising the attitudes of the complainant after the events suffered.

KEYWORDS: La Manada, *La Vanguardia*, *El Español*, Group Violence, Media Approach.

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA DE ESTUDIO

El pasado año 2022, según datos de la Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género (2022), hubo 49 mujeres víctimas mortales de violencia de género, y una de ellas menor de edad (Ministerio de Igualdad, 2022). Por su parte, el año 2023, perdieron la vida 58 mujeres, siendo la cifra más alta desde 2016 (Ministerio de Igualdad, 2024). En efecto, el Ministerio del Interior ha tenido que reunirse de manera urgente en repetidas ocasiones tras este repunte de asesinatos machistas y reforzar las medidas de protección contra las mujeres. Todo esto añadido al aumento en el 12 % respecto al año anterior de delitos contra la libertad sexual, contabilizando en los primeros nueve meses 3.693 agresiones sexuales en España (Rodríguez, 1 de diciembre de 2023).

Ante este escenario es imprescindible que nuestras políticas tomen medidas. El Pacto de Estado contra la Violencia de Género ha sido aprobado para su renovación por todos los partidos políticos, salvo Vox; además, se ha trabajado en una nueva Ley Orgánica 10/2022, más conocida como Ley de Solo Sí es Sí, cuyo principal objetivo es proteger a la víctima ante estos hechos. Entonces, ¿qué está fallando en nuestra sociedad para que los datos no dejen de aumentar año tras año? Posiblemente, a pesar de que las leyes y las políticas amparen a víctimas y castiguen a culpables, el tratamiento que de estos hechos hacemos como sociedad deba ser modificado.

Este cambio debería darse, especialmente, en uno de los principales medios de comunicación que transmiten asesinatos y violaciones de mujeres diariamente: la prensa. Desde que en 2003 el Gobierno proporciona los datos actualizados de víctimas mortales, su procedencia y las características de su caso (si existían denuncias previas, si hubo quebrantamiento de orden de alejamiento y si tenía hijos), las mujeres asesinadas se han convertido, en palabras de Ramón Reig (22 de julio de 2019), en un simple número: “Han matado a una mujer y esta hace ya el número mil y pico desde que se empezaron a contar los asesinatos. Punto. Suma y sigue” (s/p). Esto se ha visto reflejado en que la mayoría de los espectadores leen por encima los artículos que tratan estos temas y dejan de atender la televisión cuando se denuncia otro caso de violencia de género.

Sin embargo, el 7 de julio de 2016 algo cambió en nuestra sociedad española cuando a una chica de tan solo 18 años la violaron cinco hombres en un portal en plenas fiestas locales de Pamplona. La conmoción del caso fue tal que los artículos en prensa no dejaban de seguirse, incluso haciendo hilos informativos los días del juicio. Esto conllevó a la

exposición pública de los cinco presuntos agresores, por aquel momento, en cuanto saltó la noticia con artículos como “Así son los miembros de La Manada: Unos “patanes” aficionados a sexo, fútbol y fiestas” de *OkDiario*¹. También a querer descubrir quién era ella, la víctima, siendo esta herramienta empleada por el abogado de los culpables en el juicio. Así, no fue raro ver noticias con titulares tales como “La vida “normal” de la chica violada en San Fermín: universidad, viajes y amigas” (*El Español*, 9 de noviembre de 2017), muy criticado en las redes sociales y que tuvo su contestación en el diario *La Vanguardia* (16 de noviembre de 2017): “Llevar una vida normal no demuestra que no haya habido violación”. En efecto, serán estos dos artículos los cuales analizaremos más adelante en nuestro trabajo para ver cómo se ha realizado el tratamiento de la información en ambos casos.

Respecto a la estructura de este estudio, la cual guarda relación con los objetivos que perseguimos en su realización, abordaremos, en primer lugar, la evolución del tratamiento de las agresiones sexuales y la violencia de género en los medios de comunicación españoles, principalmente en prensa. En segundo lugar, expondremos el caso de “La Manada”. Por último, realizaremos una comparación entre los dos artículos previamente citados, analizando sus discursos en ambos casos.

2. EL TRATAMIENTO DE LAS AGRESIONES SEXUALES Y LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA PRENSA ESPAÑOLA

Las malas noticias, indudablemente, copan nuestros periódicos y, en concreto, aquellas que se relacionan con actos violentos. Uno de los tipos de violencia que encontramos en la actualidad es la violencia de género, la cual hasta los años 80, en España, era un secreto a voces. Antes de esta fecha estos casos no eran señalados como *malos tratos* y ni siquiera eran noticia, a menos que el agresor fuera un desconocido para la víctima. Estos crímenes eran tratados como consecuencia de las pasiones, derivadas de una ruptura, de celos o de infidelidades, casi siempre dejando cierta sombra de culpabilidad en la mujer.

A partir de 1980, diferentes asociaciones de mujeres por todo el país comenzaron a asistir y a apoyar a las mujeres víctimas de estos crímenes en sus procesos judiciales. Dos pasos importantes que se dieron en esta década fueron la creación del Instituto de la Mujer en 1983 y la publicación de las primeras estadísticas sobre malos tratos, destacando la portada del periódico *El País* de 1988. Derivado del Informe de la Comisión de Derechos

¹ Vid. *OKDIARIO* (26 de abril de 2018).

Humanos del Senado, se publicaron diferentes editoriales en los que, además de analizar las causas de la violencia hacia las mujeres, se pedían medidas a todos los órganos estatales: político, legislativo y judicial.

En los años 90, la violencia doméstica empieza a tomar protagonismo, aunque parecía un problema que solo incumbía a las mujeres, ya que su presencia en los medios se limitaba a programas y revistas donde su público era mayoritariamente femenino. A pesar de que aún muchos ciudadanos siguen pensando que esto simplemente es “una cosa de mujeres”, se comienzan a aportar más datos cada vez que se produce un asesinato de este tipo y, sobre todo, el debate se instala en el marco político español.

Sin embargo, en 1997 hubo un punto de inflexión en la historia de la violencia machista en España. Ana Orantes, granadina de 60 años, asistió a un programa de Canal Sur para manifestar públicamente las agresiones que sufría por parte de su exmarido, José Parejo, al cual ya había denunciado sin éxito alguno ante la policía hasta en quince ocasiones. Sus 40 años de calvario de malos tratos finalizaron días después de su denuncia pública, pues fue asesinada por el propio Parejo, quien la ató, la roció con gasolina y después la quemó viva. Ana Orantes fue la víctima número 59 de violencia de género de aquel 1997, pero su caso provocó tal conmoción en la sociedad española que promovió innumerables cambios en la legislación de nuestro país y, sobre todo, en el cambio de visión de esta lacra. En efecto, así fue también su denominación dentro de los noticiarios, dado que ya no se hablaba de “crímenes pasionales”, y los términos *violencia de género* y *malos tratos* empezaron a copar los titulares de estos casos. Este hecho es de relevancia, ya que como indica Postigo (2015): “este cambio es importante porque constata que buena parte de estos episodios violentos reproducen una pauta de desigualdad de género, y que este tipo de violencia debe ser considerado como un tema público” (p. 16).

La visibilidad de la violencia de género en los medios de comunicación fue total durante los años 2000, aunque con grandes modificaciones. En la primera década se trabajó en el marco político y legislativo en la creación de la primera Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género 1/2004. No obstante, el foco de las noticias seguía poniendo hincapié en por qué las víctimas habían llegado a esta situación, si tenían a su alcance herramientas como la denuncia ante la policía o el divorcio, sin tener en cuenta el maltrato psicológico o, simplemente, el miedo. Por lo tanto, el problema no residía por entonces en los agresores o en por qué se repiten

constantemente estos casos mientras seguía subiendo, sin sentido alguno, el número de víctimas año tras año.

El 20 de enero de 2008, el periódico *Público* redactó un manual para sus trabajadores sobre cómo debían informar acerca de este tipo de sucesos, cuyas directrices se seguirían por el resto de los periódicos de tirada nacional. En su sumario, recoge la necesidad de calificar este tipo de actos como ““violencia de género”, “violencia machista”, “violencia sexista”, “violencia masculina contra las mujeres” [...] Rechazamos las expresiones “violencia doméstica”, “violencia de pareja” y “violencia familiar”” (s/p). Entonces, determinan la violencia de género como un problema social y no como un suceso, por lo que los elementos morbosos no tendrán cabida en sus noticias; así como tampoco las especulaciones u opiniones de personas cercanas a víctimas y agresores, pero que no hayan sido testigos de los hechos. En ningún caso se tratará de justificar los motivos que han llevado al agresor a cometer el delito ni tampoco a recoger opiniones positivas acerca de este, el cual mantendrá su presunción de inocencia y anonimato hasta la sentencia. Además, en todas las noticias de este calado “siempre incluiremos el teléfono gratuito de ayuda a las víctimas (016) y cualquier otra información que les pueda ser útil” (s/p).

Un condicionante que no tuvo en cuenta en su decálogo el periódico *Público*, así como tampoco el resto de los diarios, fue el sensacionalismo del que se nutren las crónicas de sucesos. Para Redondo (2011), el sensacionalismo altera los hechos de la noticia en favor de sus aspectos más sonoros y espectaculares con el único fin de provocar un impacto en el lector. En la prensa, este efecto se provoca a través de diferentes titulares, sumarios y fotografías en primera plana que hagan al lector querer seguir leyendo o estar al tanto de ese hilo informativo.

Como consecuencia de esta práctica periodística, el morbo se instala en las redacciones de los periodistas y las víctimas de los hechos en un gancho que vende ejemplares o, en esta nueva era, que recibe multitud de visitas. En el proceso por construir estas noticias, se vulneran multitud de principios éticos y deontológicos que nada tienen que ver con los prometidos anteriormente, los cuales se relacionaban con un compromiso social: “El compromiso social de este estilo de prensa debería ser mayor que el de la prensa “seria” o tradicional pues se aproxima más que cualquier otra prensa a la “realidad”, las representaciones y las expectativas de la gente común” (Saad, 2011, p. 13). Así, se busca una constante implicación emocional del lector, sin importar que por ello

se deba ahondar en las vidas de la víctima o de los agresores, situación que crea un debate social sobre quién debe ocupar en realidad cada papel.

En efecto, esto sucedió en nuestro país en 2016, cuando saltó la noticia de una violación grupal a una chica de 18 años en un portal en las Fiestas de San Fermín. No es que hasta entonces no hubiera en España violaciones en grupo, pero sí fue la primera vez que la prensa se hizo eco de ello, bien por las circunstancias de los hechos o bien por los perfiles de los agresores y de la víctima. El caso conmocionó a la sociedad, pero al contrario de lo que podríamos llegar a pensar, no la unió en favor de la víctima, pues las declaraciones ante los magistrados de todos ellos (víctima y agresores) se publicaron íntegramente en los medios de comunicación, quedando así el caso no solo en manos de la justicia, sino también de la sociedad que criticaba los hechos en base a lo que se exponía en la prensa. No obstante, para conocer más acerca de este caso, a continuación procedemos a presentar brevemente el caso de “La Manada”.

3. LA MANADA: EXPOSICIÓN DEL CASO²

El 7 de julio de 2016 la Policía Municipal de Pamplona detiene a cinco jóvenes de entre 26 y 29 años como presuntos autores de una agresión sexual a una chica de 18 años. Según denunció la víctima —después se corroboraría su versión y se recogería en la sentencia N°000038/2018 en la Sección Segunda de la Audiencia Provincial de Navarra—, fue rodeada por los cinco hombres, conducida hacia un portal y presionada a mantener relaciones sexuales con todos ellos sin su consentimiento. Ante su imposibilidad de pedir ayuda o de salir huyendo, la víctima adoptó una actitud de sometimiento y pasividad, obligándole a hacer todo lo que los cinco hombres le pedían y manteniendo siempre los ojos cerrados. Durante el desarrollo de estas actuaciones, uno de los agresores grabó con un teléfono móvil varios vídeos y tomó dos fotografías. Tras terminar de agredir y abusar de la víctima, la abandonaron en el cubículo del portal en el que ocurrieron los hechos, pero antes de irse le robaron su propio teléfono móvil para asegurarse de que no pudiera pedir ayuda. Cuando sus agresores se marcharon, la víctima salió del lugar de los hechos y comenzó a llorar por la situación, la cual aumentó al darse cuenta de que le habían robado el terminal y no podía pedir ayuda. Se marchó a la calle y se sentó en un banco, donde llamó la atención de una pareja por su actitud desconsolada y de ansiedad. En ese

² Para conocer más en profundidad sobre el caso y su repercusión jurídica y social, recomiendo la visualización del documental *No estás sola: La lucha contra La Manada* de la plataforma audiovisual Netflix, dirigido por Robert Bahar y Almudena Carracedo, y estrenado el pasado 1 de marzo de 2024.

momento contó lo que había sucedido y la pareja llamó al 112, personándose una patrulla de la Policía Municipal para dar parte de los hechos.

Tras la detención de los cinco hombres, se decretó prisión provisional por la gravedad de los actos cometidos hasta el juicio y ya entonces se habló de *agresión sexual*: “El juez decreta el ingreso en prisión por delitos de agresión sexual de los cinco detenidos por violar a una joven en Pamplona” (Comunicación Poder Judicial, 2016). Además, en octubre de ese mismo año, cuatro de los cinco imputados son procesados por otro caso de presunto abuso sexual a una joven de 21 años en Pozoblanco, y en el que se observó que siguieron el mismo modo de actuar que en las fiestas de San Fermín: “El juez atribuye otra agresión sexual a los supuestos violadores de San Fermín” (*El País*, 2016).

El momento del juicio, ya en noviembre de 2017, reunió una gran audiencia y, además, los medios de comunicación se dedicaron a dar cuenta minuciosamente de cada jornada del juicio, a pesar de que este era a puerta cerrada para preservar la privacidad de la denunciante. Sin embargo, lo que más llamó la atención es que el apoyo de la sociedad no fue unánime. La credibilidad del testimonio de la víctima fue puesta en tela de juicio en numerosas ocasiones, ya no solo por parte del abogado de los agresores, quienes contrataron un detective para que la siguiera y diera parte de su vida y actitudes las semanas después de los hechos; sino que también numerosas personas de nuestra sociedad ocuparon las redes sociales y la parte de comentarios de las noticias de esos días para cuestionar el relato de veracidad de la víctima. Esto provocó que las asociaciones de mujeres congregaran manifestaciones en apoyo a la denunciante con gritos como: “Hermana, yo sí te creo”, o “aquí está tu manada”, frases que se volverían a escuchar el 8 de marzo de 2018 en la mayor manifestación feminista de nuestro país. Ante estas actitudes, para Eva Calleja y Círculos Feministas (2017), el tratamiento que los medios hicieron del juicio fue muy irresponsable, lo cual denigró la imagen de la mujer:

El tratamiento irresponsable de este caso en algunos medios de comunicación ha servido para denostar la imagen y arrebatarle la intimidad a una mujer que, además de haber sufrido una agresión sexual gravísima, se ha visto sometida a un juicio mediático y social paralelo. [...] De hecho en varios medios se han abierto continuamente debates que alimentan a los maltratadores, generando por un lado excusas sociales para seguir violando, matando y maltratando a las mujeres, aun con cierta repulsa, y por otro lado, dando cobertura a los que perpetran estas atrocidades. Los medios de comunicación tienen un compromiso social que deben recuperar, por lo que abogamos por un periodismo socialmente responsable, realmente feminista y transformador (s/p).

Si el juicio fue mediático, aún lo fue más su sentencia que no fue la esperada, ya que los cinco implicados fueron condenados por un delito continuado de abuso sexual, pero no de agresión sexual. Así, su pena se redujo a nueve años de prisión en lugar de dieciocho años, pues el tribunal no observó violencia ni intimidación cuando sucedieron los hechos. La repulsa de la sentencia fue desorbitada en todos los ámbitos y la mayoría de los partidos políticos pusieron en entredicho la correcta pena, e incluso el Ministro de Justicia de aquel momento, Rafael Catalá, planteó una revisión del Código Penal para este tipo de delitos. En la sociedad la protesta se hizo saber en las calles a través de numerosas manifestaciones y también en redes por medio de una campaña en *Change.org* que instaba al Tribunal Supremo a la inhabilitación de los magistrados que se habían encargado de dictar la sentencia, y que contó con casi millón y medio de firmas.

Ante esta situación, la Fiscalía recurrió la sentencia para que la condena se rectificara por agresión sexual y no por abuso. Sin embargo, desde el último juicio y a la espera de la nueva sentencia, se producen hechos que denotan aún más la vulnerabilidad de la víctima, pero también la poca eficacia de la justicia. En este periodo, todos los miembros de La Manada salen de la prisión y quedan en libertad provisional tras pagar su fianza de 6.000 €. Al mismo tiempo, se filtran en internet datos privados de la víctima que se habían intentado mantener en todo momento en el anonimato por razones claramente psicológicas. Además, los vídeos que fueron grabados el día de los hechos son encontrados en una página web de alto contenido sexual.

De este modo, la justicia pone fin a este capítulo con la última sentencia del Tribunal Supremo, quien hace historia con su decisión por primera vez en nuestro país: “El Supremo eleva la condena a La Manada a 15 años: fue una violación múltiple, no un abuso sexual” (Rincón, 2019). En efecto, al contrario que la Audiencia Provincial de Navarra, en este caso se consideró que La Manada perpetró al menos diez violaciones en aquella madrugada a la víctima y no una sola agresión sexual. No obstante, esta sentencia no subsanó el juicio social al que fue lanzada la víctima, mayoritariamente, por los medios de comunicación y derivado de artículos que ponían en tela de juicio su credibilidad, los cuales analizamos a continuación.

4. ANÁLISIS DE ARTÍCULOS DE LOS PERIÓDICOS *EL ESPAÑOL* Y DE *LA VANGUARDIA*

La metodología que hemos seleccionado en nuestro estudio se basa en el Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Teun A. Van Dijk, ya que considera el discurso de los medios y, en particular, la noticia, una manera de práctica social. Por tanto, esto nos va a permitir no solo analizar los artículos desde una visión textual (diferentes estructuras del discurso periodístico), sino también contextual. De esta forma, examinaremos ambos titulares, subtítulos, el cuerpo del texto y el empleo de fotografías y vídeos en caso de que hayan recurrido a la utilización de estos. Asimismo, para Van Dijk (2003) es importante considerar si el medio se sitúa a favor o en contra de la víctima, esto es, si la culpabiliza o no y, por ende, si existe sexismo o machismo:

Si tenemos interés en un estudio crítico del papel del discurso en la reproducción del sexismo o el machismo en la sociedad, es característico que no nos limitemos a estudiar las bastante específicas estructuras de la entonación y el volumen, y lo más probable será que comencemos, por un lado, con un estudio del control de la interacción, y con un análisis del «contenido» (como la elección de temas, proposiciones y elementos léxicos), por otro. La razón estriba en que estas formas de significado parecen estar más directamente relacionadas con las creencias, y de ahí las actitudes y las ideologías que los hombres sexistas verifican o expresan cuando hablan con (o acerca de) las mujeres. (p. 148).

Esta idea se basa en que para Van Dijk (2002) existen, al menos, tres áreas en la relación entre discurso y sociedad. En primer lugar, están las estructuras sociales, necesarias para la producción, construcción y comprensión del discurso. En segundo lugar, se encuentra el discurso en sí mismo, el cual “construye, constituye, cambia, define y contribuye a las estructuras sociales” (pp. 1-2). Por último, nos encontraríamos la conexión entre el discurso y la sociedad, es decir, esas partes del discurso que van a representar a la sociedad. A pesar de que Van Dijk pone en su ejemplo el racismo, su teoría es también aplicable a la situación que nos compete: las agresiones sexuales a mujeres. En estas noticias es importante ver cómo se transmite la información sobre estas personas vulnerables, la cual determinará el modo en el que se va a trasladar también a las conversaciones de la calle y, por supuesto, a los discursos de los partidos políticos. Por lo tanto, siguiendo las palabras de Wodak y Fairclough (2000), el discurso que los medios de comunicación lanzan en sus columnas va a cambiar, irremediablemente, a la sociedad:

Otra manera de expresar este fenómeno es decir que lo social moldea el discurso pero que este, a su vez, constituye lo social: constituye las situaciones, los objetos de

conocimiento, la identidad social de las personas y las relaciones de estas y de los grupos entre sí. Las constituye en el sentido de que contribuye a sustentar y reproducir el *statu quo* social, y también en el sentido de que contribuye a transformarlo (p. 367).

Así, siguiendo la teoría del ACD, es evidente que el discurso será una de las fuerzas más poderosas para influenciar la realidad social y política. En efecto, para Pardo (1996), los discursos y las personas que tienen su dominio van a ejercer su control también en la transmisión de ideologías. Sin embargo, en nuestro análisis no damos por hecho de antemano que estos roles sexistas o machistas se den ya en las noticias seleccionadas, sino que partimos de la hipótesis para que nuestro estudio confirme o desmienta dicha conjetura. De esta manera, procedemos con el análisis de ambos artículos.

4.1. EL ESPAÑOL: “LA VIDA “NORMAL” DE LA CHICA VIOLADA EN SAN FERMÍN: UNIVERSIDAD, VIAJES Y AMIGAS” (09/11/2017, 01:58H.)

Este es el titular que abre la noticia, incluida en el apartado de *Reportajes* y firmada por Andros Lozano (2017). Aquí se plantea una serie de afirmaciones que aún no se habían confirmado; por ejemplo, se habla de que la chica fue violada cuando la noticia sale días antes de que comience el juicio y, por ende, de que haya una sentencia. Por aquel entonces todavía no se sabía que el tribunal iba a fallar en favor del abuso sexual y no de la agresión sexual, con el pertinente reclamo por parte de la sociedad y su posterior rectificación de pena y delito por el Tribunal Supremo. Igualmente, se entrecomilla el adjetivo *normal*, dando a entender a los lectores que la vida que ha retomado tras los hechos no es lo que esperaba de ella o, al menos, no lo que esperaba una parte de la sociedad. Así, se incide en que este año y medio, desde aquel 7 de julio de 2016, su vida se ha basado en ir a la universidad, viajar y estar con sus amigas. Algo que nos puede sorprender, salvo si tenemos en cuenta que hablamos de una joven de entre 18-20 años.

En el único subtítulo que le sigue ya indica que será *María* el nombre ficticio con el que se dirigirá a la víctima para preservar su identidad. Además, ahora ya sí incidirá en que en estos meses no solo se ha refugiado en sus amistades, sino también en sus padres. Esta vida de viajes y salir con amigas va a ser rápidamente comparada con la de uno de sus presuntos agresores, quien ha sido padre tras un *vis a vis* en prisión con su novia y que, además, pertenecía al cuerpo de la Guardia Civil.

El cuerpo del artículo nos lo va a relatar en parte una de las amigas íntimas de la víctima, quien se ha puesto en contacto con *El Español* para hablar sobre el estado de la joven. La amiga, también anónima, nos cuenta que aquel 7 de julio María era una cría que

acababa de terminar el instituto y, tras dirigirse en coche a Pamplona con un amigo desde Madrid, los cinco presuntos agresores se cruzaron en su camino. De ellos se incide en su edad, la cual difiere de la víctima en diez años y en la fuerte relación de amistad que había entre los cinco, ya que se conocían desde pequeños al ser todos del mismo pueblo. Seguidamente, se señalan las dos versiones opuestas que hay entre víctima y agresores, pues ella sigue insistiendo en que lo que sucedió en aquel portal pamplonés fue una violación; mientras que los cinco hombres afirman que las relaciones sexuales fueron en todo momento consentidas.

Sin embargo, desde este hecho han pasado 495 días en los que a María “le ha servido para volver a usar las redes sociales, retomar los estudios tras un parón de unos meses, viajar a las playas del Levante español este pasado verano, disfrazarse en los pasados Carnavales, salir con sus amigas...” (s/p). Actos que el reportero interpreta como “normalizar su vida”, aunque pone especial énfasis en los viajes a las playas y al uso de nuevo de las redes sociales, este último detalle muy criticado por el abogado de los agresores por una de sus publicaciones en el juicio. Además, horas antes del juicio, María “está confiada en que su relato va a convencer al tribunal” (s/p), pues, evidentemente, las pruebas de los hechos no son suficientes como para certificar la agresión que sufrió, sino que debe *convencer* al juez de que de verdad la sufrió.

Tras esta vida de una chica normal a la que, en apariencia, no le ha pasado nada, contrasta la vida de los cinco jóvenes que se encuentran en prisión preventiva desde hace 16 meses. Los miembros de La Manada han perdido sus empleos: uno en una peluquería; otro ha sido apartado de la Unidad Militar de Emergencia, de la cual era un soldado destacado como se indica más adelante. Otro, en cambio, se ha centrado en el deporte, pero, aun así, ha perdido mucho peso y su aspecto es muy dejado. Otro de ellos recibe “cabizbajo y deprimido” (s/p) las visitas de sus familiares; y un último que también ha recibido visitas es el miembro de la Guardia Civil que ha dejado embarazada a su novia y ahora ha sido padre, pero en prisión.

Llama la atención ese contraste entre esa vida normal que lleva la víctima que denuncia que algo tan grave le ha sucedido, pero que retoma sus hábitos y rutinas como si nada hubiera sucedido. En contraposición, tenemos a los presuntos agresores, presentados en prisión preventiva de los cuales se nos señala que los que tenían un trabajo lo han perdido, que sus familiares que viven en Sevilla tienen que ir hasta Pamplona a verlos al centro penitenciario e, incluso, la pena de un niño que va a crecer sin la figura

paterna. Toda esta información llega, además, días antes de que se celebre el juicio, evento en el que es la víctima la que tiene que convencer con su discurso y no las pruebas, según el periodista.

La continuidad de la noticia detalla cómo se va a desarrollar el juicio, el cual tendrá una duración de dos semanas y será fundamental proteger la intimidad de la víctima, hecho que ya con este artículo hablando de su vida privada no sabemos si se lleva del todo a cabo. Durante la exposición de cómo se procederá en el juicio, se incide en hasta en dos ocasiones en la inocencia indirecta de los cinco presuntos agresores con frases como: “son capaces de demostrar que los hechos “no fueron fruto de un encuentro sexual consentido y sí una violación”” (s/p); y ya como punto final del artículo “tendrá que distinguir si aquello que sucedió la madrugada del 7 de julio de 2016 en un portal de una calle de Pamplona fue una violación o una relación sexual entre cinco hombres y una mujer” (s/p).

Ciertamente la presunción de inocencia se debe mantener hasta la sentencia del juicio; sin embargo, para estas fechas ya se conocía que estos hombres habían cometido otra agresión sexual a una joven de Pozoblanco meses antes. Además, se sabía de la existencia de los vídeos que se grabaron aquella noche y que fueron una de las pruebas determinantes para confirmar que esas relaciones no fueron consentidas en ningún caso, junto al examen físico de la víctima. Por lo tanto, si las relaciones sexuales que se sucedieron en ese portal esa madrugada fueron consentidas era una pregunta que, por aquel entonces, había quedado suficientemente respondida.

El artículo recoge cuarenta y dos comentarios, y es el último de ellos publicado el 15 de noviembre de ese mismo año ante el cual encontramos variedad de opiniones. Por una parte, leemos comentarios de personas que indican que este artículo es completamente innecesario y que no se deberían dar datos personales de la vida privada de la víctima, lo cual provocaría el aumento de las visitas en la página del periódico a raíz del morbo. Por otra parte, observamos otros comentarios que apelan directamente a la actitud de la víctima aquella noche: “Y que no beba tanto para no perder el control presuntamente” (s/p). Y otros en los que se critica que se ha perdido por completo la presunción de inocencia de los imputados, ya que, en su opinión, se les ha condenado de antemano.

En este caso, la imagen que encabeza la noticia tiene aspecto de dibujo en el que aparecen tres chicas aparentemente jóvenes de espaldas y remarcando la silueta de la del centro. El efecto que se quiere conseguir, dado el titular, es de la captación en imagen de la víctima, pero su difuminación por privacidad de ella. Justo después aparece un vídeo de creación propia por parte de *El Español* en el que se visualiza la entrada en diferentes furgonetas policiales y tintadas en lo que parece una comisaría o unos juzgados. El lugar no queda claro, pero el título que lo acompaña es “Detención de El Prenda y su “Manada””. Tras relatar la nueva vida de la víctima, muy normal al juicio del periodista, se incluye otra imagen del momento en el que ella denuncia ante la Policía Local de Pamplona los hechos en el banco del parque en el que fue encontrada por una pareja.

A continuación, se describe cómo ha cambiado la vida de los cinco jóvenes, que se encuentran en ese momento en prisión preventiva, y para ello se incluye el hipervínculo a otra noticia del propio periódico en el que aparecen las imágenes que se tomaron esa noche los cinco hombres, aunque eligen poner para este artículo la que se toman a la 13:55 del 6 de julio, todos ellos vestidos y muy comedidos. No puede decir lo mismo José Ángel Prenda de la siguiente fotografía que aparece, desnudo solo con la ropa interior, y fue clave en la identificación como agresor por los tatuajes que posee en el abdomen. Por el contrario, Antonio Manuel Guerrero, el Guardia Civil que ha sido padre en su estancia en prisión, aparece seguidamente junto a su novia, la cual aparece difuminada, en una posición completamente afable. Cierra la noticia la foto de la Sede de la Audiencia Provincial de Navarra a colación de la información que se nos aporta sobre quién es el juez que lleva el caso.

4.2. LA VANGUARDIA: “LLEVAR UNA VIDA NORMAL NO DEMUESTRA QUE NO HAYA HABIDO VIOLACIÓN” (16/11/2017, ACTUALIZADO A 17/11/2017, 09:33H.)

Redactada por Guillermina Torresi (2017), se publica una semana después del artículo anterior y justo cuando acaba de dar comienzo el juicio del caso. El titular ya deja patente que va a ser una respuesta al periódico *El Español*, el cual indirectamente desacreditaba el testimonio de la víctima relatando los últimos acontecimientos de la joven que no coincidían con los de una mujer destrozada que muchos esperarían. Así, *La Vanguardia* quiere demostrar que retomar los hábitos cotidianos no son síntomas de un falso testimonio y que, además, avalarán su redacción con la palabra de psicólogos y psiquiatras sobre cuestiones de abusos sexuales, como así indican en el subtítulo.

En la anterior noticia elidían que los imputados habían contratado a un detective privado para que siguiera a la víctima y así informara sobre cómo desarrollaba su vida tras los hechos, ya que ellos se valían de lo que les había relatado una amiga íntima de la víctima. No obstante, los hechos relatados supuestamente por esta y los señalados en el informe del detective y aceptados por el juez en el juicio por la parte del abogado de los agresores, indignando así a gran parte de la sociedad, son los mismos.

De esta manera, el desarrollo del artículo tratará de desmentir todos los condicionantes ideológicos, asentados en el sexismo, mediante la opinión de diferentes expertos en psiquiatría y psicología. Entre ellos, destacamos las palabras de Júlia Pascual (psicoterapeuta), quien indica que una de sus recomendaciones es que la víctima, tras vivir este tipo de sucesos, rehaga su vida normal lo antes posible y trate en menor medida de aislarse o quedarse en casa, ya que esto supondría un repunte de la ansiedad y el estrés postraumático, hecho que atrasaría la recuperación. Acerca de esto, Sonia Lamas Millán (psicóloga) incide en que la víctima retome sus rutinas, pero que esto no puede ser considerado como una excusa o justificación por parte de los agresores, pues “el estrés postraumático no puede servir de diagnóstico para exculpar el hecho de haber cometido un delito” (s/p).

Así, el artículo finaliza con un último párrafo en el que resume el escrito presentado por la acusación en el juicio. Se incide particularmente en que la víctima no se pudo defender por la superioridad física y de edad que le suponían sus agresores. Además, se detalla no solo la agresión a la que fue sometida en aquel portal aquella madrugada, sino también la violación de intimidad que supuso la posterior difusión de vídeos y fotografías (de los hechos de esa noche) entre los amigos de los agresores.

En este caso, la imagen que encabeza la noticia es la de la presunta víctima en el banco en el que se sentó tras lo ocurrido en aquel portal del horror. La imagen aparece completamente difuminada y, por ende, es imposible reconocer cualquier tipo de detalle de la chica. Asimismo, la noticia viene acompañada de un vídeo de creación propia por el periódico en el que la voz y las declaraciones de los expertos recogidas por escrito en el cuerpo del artículo se acompaña de imágenes del portal donde se cometieron los hechos, así como una fotografía de una cámara de seguridad de los cinco agresores, un vídeo de cómo los agresores salen de lo que parece el portal y nuevamente la fotografía de la víctima difuminada sentada en el banco.

5. CONCLUSIONES

Tras analizar ambas noticias observamos un tratamiento dispar de la información. Respecto al grado de objetividad que se plantea, primero debemos incidir en que el tema del que se ocupan no es en ningún caso imparcial, ya que se pone en duda la veracidad del testimonio de la denunciante a partir de su actitud tras los hechos. Aun así, podemos apreciar una mayor objetividad por parte de *La Vanguardia*, debido a que basa sus argumentos en la palabra de hasta tres expertos diferentes en materia de psicología. Por el contrario, *El Español* rescata ese informe del detective empleado posteriormente por el abogado de los acusados en el juicio, lo enmascara mediante el supuesto relato de una amiga íntima de la víctima y detalla con todo lujo de detalles los pasos dados desde que ocurrieron los hechos.

Asimismo, *El Español* es el único que ha intentado humanizar a los agresores. A través de diferentes técnicas, como describirnos la situación laboral de los acusados antes de los hechos e incidiendo en aquellos que tenían un trabajo visto de manera prestigiosa socialmente; también se remarca su situación en los centros penitenciarios, como pobres condenados a la cárcel antes de un juicio con las consecuencias que esto conlleva: depresión, pérdida de peso o no poder ver a sus familiares. En cambio, *La Vanguardia* solo se dirige a los acusados para indicar que contrataron a un detective privado para que investigara la vida de la víctima tras los hechos e incide en los delitos que cometieron aquella noche a través del escrito de la acusación.

Por todo ello, respecto a la existencia de ideología de género en las dos noticias tratadas, podemos afirmar lo siguiente. En el diario *El Español* vemos que la información “humanizada” que se nos ofrece de los autores, junto a la puesta en duda en varias ocasiones de si fue una relación sexual consentida de cinco hombres y una mujer o una violación, además de que es la denunciante la que deberá convencer con su relato al tribunal y no los acusados, parece indicar que quien escribe opina que los hechos cometidos fueron consentidos por la víctima. Esto contrasta con el posicionamiento a favor de la joven agredida que hace *La Vanguardia*, aludiendo solo a las palabras de sus abogados sin ofrecer protagonismo en su columna a los denunciados y remarcando en todo momento que en el juicio se juzgará una “presunta violación” (s/p) y no si los hechos fueron o no consentidos.

Este estudio nos ha permitido observar que la violencia hacia las mujeres es un tema que, desde el caso de Ana Orantes, en 1997, cada vez está más presente en nuestros medios de comunicación. No obstante, el modo de contarlo no hace que estas cifras bajen y, por ende, nos encontremos con que cada año los datos de agresiones sexuales y mujeres fallecidas por violencia de género aumenten sin consuelo. Posiblemente, una de las consecuencias de estos hechos sea la poca credibilidad que tiene la víctima ante estos fatales sucesos, así lo indica Tina Alarcón, presidenta de Fundación de Centros de Asistencia a Víctimas de Agresiones Sexuales: “de cada seis violaciones, solo se denuncia una. Es un delito que permanece oculto porque las mujeres siguen teniendo vergüenza, se sienten culpables, no se sienten bien entendidas por su entorno y en ocasiones incluso por la propia policía” (*Europa Press*, 2017). En efecto, la culpabilidad fue uno de los primeros sentimientos que indicó la víctima de La Manada que había sentido cuando fue consciente de lo que había sucedido. Sin embargo, esto no debe ser lo normal, puesto que debemos animar a las víctimas a denunciar en cuanto se cometen estos hechos para que no haya posibilidad de que se vuelvan a producir, como le ocurrió a la joven de Pozoblanco y se repitió en la madrugada del 7 de julio.

El problema es que la conducta de los medios de comunicación hace imposible que las víctimas se sientan seguras ante la denuncia, pues saben que van a ser juzgadas ya no solo por la ropa que vestían esa noche o lo que habían bebido, sino que ahora también se verán juzgadas por la actitud que mantienen tras los hechos, es decir, por el cómo retoman sus vidas de nuevo tras lo ocurrido. Esta forma de comunicar los hechos solo contribuye a seguir fijando aún más los estereotipos de género que viven en nuestra sociedad y que se resume en una única sentencia posible: no creer a la víctima.

En definitiva, un cambio en el tratamiento de la información de estos sucesos, mediante una ruptura total de los estigmas y parámetros perpetuados desde hace décadas, podrán lograr un verdadero cambio en esta lacra que vivimos en nuestra sociedad, lo cual permitirá hacerla más justa y, sobre todo, más igualitaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALLEJAS, E. & CÍRCULOS FEMINISTAS (12 de noviembre de 2017). Violencia machista y medios de comunicación. *ElDiario.es*. https://www.eldiario.es/navarra/contrapunto/la-manada-juicio-violacion-san-fermin-pamplona-medios-de-comunicacion_132_3067094.html [Consulta: 14 de octubre de 2023].

- COMUNICACIÓN PODER JUDICIAL (2016). El juez decreta el ingreso en prisión por delitos de agresión sexual de los cinco detenidos por violar a una joven en Pamplona. En *Sala de Prensa Poder Judicial España*. <https://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Poder-Judicial/Sala-de-Prensa/Archivo-de-notas-de-prensa/El-juez-decreta-el-ingreso-en-prision-por-delitos-de-agresion-sexual-de-los-cinco-detenidos-por-violar-a-una-joven-en-Pamplona-> [Consulta: 14 de octubre de 2023].
- EL PAÍS (4 de octubre de 2016). El juez atribuye otra agresión sexual a los supuestos violadores de San Fermín. *El País*. https://elpais.com/politica/2016/10/04/actualidad/1475582530_769624.html [Consulta: 14/10/2023].
- EUROPA PRESS (24 de noviembre de 2017). Violencia sexual en España: Del silencio estadístico al ruido en las calles. En *Europa Press*. <https://www.europapress.es/epsocial/derechos-humanos/noticia-violencia-sexual-espana-silencio-estadistico-ruido-calles-20171124092954.html> [Consulta: 14/10/2023].
- LOZANO, A. (09 de noviembre de 2017). La vida “normal” de la chica violada en San Fermín: universidad, viajes y amigas. *El Español*. https://www.elespanol.com/reportajes/20171111/261224141_0.html [Consulta: 10/10/2023]
- MINISTERIO DE IGUALDAD (2022). Ficha estadística de víctimas mortales por Violencia de Género. Año 2022. En *Estadísticas, encuestas e investigaciones. Feminicidios*. Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género: https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/victimasMortales/fichaMujeres/2022/VMortales_2022_12_31.pdf [Consulta: 10/10/2023].
- MINISTERIO DE IGUALDAD (2024). Ficha estadística de víctimas mortales por Violencia de Género. Año 2023. En *Estadísticas, encuestas e investigaciones. Feminicidios*. Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género: https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/victimasMortales/fichaMujeres/2023/VMortales_2023_act_01_02_2024.pdf [Consulta: 29/02/2024].
- OKDIARIO (26 de abril de 2018). Así son los miembros de La Manada: Unos “patanes” aficionados a sexo, fútbol y fiestas. *OkDiario*. <https://okdiario.com/sociedad/asi-son-miembros-manada-unos-patanes-aficionados-sexo-futbol-fiestas-2186714> [Consulta: 28/02/2024].
- PARDO, N. G. (1996). Principios del análisis crítico del discurso. *Forma y Función*, (9), 111-116: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/17066>
- POSTIGO, I. (2015). Observatorio andaluz de la violencia machista en los medios audiovisuales (OB-Vio). Hacia una oportunidad de sensibilización. En Inmaculada Postigo & Ana María Jorge (coords.), *El tratamiento informativo de la violencia contra las mujeres* (pp. 13-40). Sociedad Latina de Comunicación Social.

- PÚBLICO (20 de enero de 2008). Público se compromete: Decálogo para informar sobre violencia de género. *Público*. <https://especiales.publico.es/hemeroteca/39014/publico-se-compromete-decalogo-para-informar-sobre-violencia-de-genero> [Consulta: 11/10/2023].
- REDACCIÓN EL HUFFPOST (24 de noviembre 2017). Más de un millón y medio de mujeres y niñas han sufrido violencia sexual en España. *Huffington Post*. https://www.huffingtonpost.es/entry/mas-de-un-millon-y-medio-de-mujeres-y-ninas-han-sufrido-violencia-sexual-en-espana_es_5c8acddb4b06694032985c6.html [Consulta: 18/10/2023].
- REDONDO, M. M. (2011). *El sensacionalismo y su penetración en el sistema mediático español*. [Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/891>
- REIG, R. (22 de julio de 2019). Las asesinadas son un simple número. *El Correo de Andalucía*. <https://elcorreoweb.es/opinion/columnas/las-asesinadas-son-un-simple-numero-FE5677744> [Consulta: 10/10/2023].
- RINCÓN, R. (22 de junio de 2019). El Supremo eleva la condena a La Manada a 15 años: fue una violación múltiple, no un abuso sexual. *El País*. https://elpais.com/sociedad/2019/06/21/actualidad/1561109434_286735.html [Consulta: 14/10/2023].
- RODRÍGUEZ, JORGE A. (1 de diciembre de 2023). Los delitos sexuales, de drogas y en internet tiran del aumento de la criminalidad en España. *El País*. <https://elpais.com/espana/2023-12-01/los-delitos-sexuales-de-drogas-y-los-timos-informaticos-tiran-del-aumento-de-la-criminalidad-en-espana.html> [Consulta: 28/02/2024].
- SAAD, A. (2011). El sensacionalismo o la “insurrección” de las masas. *Razón y Palabra*, (78). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524192026>
- SENTENCIA DEL JUZGADO DE INSTRUCCIÓN n.º 4 de Pamplona/Iruña 000038/2018 (Sección 2ª), de 20 de marzo de 2018: <https://cdn.20m.es/adj/2018/04/26/3934.pdf> [Consulta: 14/10/2023].
- TORRESI, G. (16 de noviembre de 2017). Llevar una vida normal no demuestra que no haya habido violación. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/sucesos/20171116/432922525856/la-manada-sanfermines-vida-normal-psicologia-violacion.html> [Consulta: 10/10/2023].
- VAN DIJK, T. A. (2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital*, (1), 18-24: <https://atheneadigital.net/article/view/n1-van>
- VAN DIJK, T. A. (2003). La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. En Ruth Wodak & Michael Meyer (comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 144-177). Gedisa.

WODAK, R. & FAIRCLOUGH, N. (2000). Análisis crítico del discurso. En Teun Van Dijk (coord.), *El discurso como interacción social: estudios del discurso, introducción multidisciplinaria* (pp. 367-404). Gedisa.

**CÉSAR DÁVILA ANDRADE: EL RELATO FANTÁSTICO ENTRE EL HORROR
SUPRARREAL Y EL HORROR METAFÍSICO**

**CÉSAR DÁVILA ANDRADE: THE FANTASTIC STORY BETWEEN SUPRAREAL
HORROR AND METAPHYSICAL HORROR**

Iván Fernando Rodrigo Mendizábal
Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador
ivan.mendizabal@uasb.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-6394-4752>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.188>

Fecha de recepción: 16.11.23 | Fecha de aceptación: 07.01.24

RESUMEN

Con el examen de los cuentos y una novela corta del ecuatoriano César Dávila Andrade, mediante el *close reading*, se trató de establecer su vínculo con la literatura fantástica y gótica. Evidenciamos que Dávila Andrade, aunque expresaba sus búsquedas espirituales y esotéricas en determinados relatos, poco a poco fue adoptando el código de lo fantástico y la modalidad del gótico, incluso adelantándose en su tiempo al gótico o neogótico suramericano del siglo XXI. Así, los temas presentes en su trabajo literario exploran la muerte, la enfermedad o el mal, lo monstruoso, haciendo que lo siniestro, lo raro y lo espeluznante sobresalgan con matices inquietantes. Se percibe que en su obra la tensión enfermedad-muerte o muerte-enfermedad suponen el bloqueo de la esperanza, hecho que nos hace pensar sobre su paso del horror suprarreal al horror metafísico. Incluso la idea del (de su) suicidio como acto moral podría tener una explicación desde lo literario fantástico.

PALABRAS CLAVE: Literatura ecuatoriana, Literatura fantástico-gótica, César Dávila Andrade, Muerte, Enfermedad.

ABSTRACT

With the examination of the stories and a short novel by the Ecuadorian César Dávila Andrade, through close reading, an attempt was made to establish his relationship with fantastic and gothic literature. We show that Dávila Andrade, although he expressed his spiritual and esoteric searches in certain stories, little by little he adopted the code of the fantastic and the modality of the Gothic, even anticipating in his time the South American Gothic or Neo-Gothic of the 21st century. Thus, the themes present in his literary work explore death, illness or evil, the monstrous, making the sinister, the weird and the creepy stand out with disturbing nuances. It is perceived that in his work the tension between illness-death or death-illness represents the blockage of hope, a fact that makes us think about his passage from suprarreal horror to metaphysical horror. Even the idea of (his) suicide as a moral act could have an explanation from the literary fantastic.

KEYWORDS: Ecuadorian literature, Fantastic-gothic literature, César Dávila Andrade, Death, Illness.

INTRODUCCIÓN

César Dávila Andrade es una figura central en la literatura ecuatoriana de mitad del siglo XX, sobre todo por su poesía, sin descontar sus relatos. En este último ámbito, él bregó en el género fantástico con imágenes de lo oscuro y de la muerte, dada una vida marcada por el alcoholismo, la depresión y búsquedas espirituales herméticas. Para Jorge Dávila Vázquez (1993):

[...] aunque una obra literaria no puede ni debe ser tomada como fuente directa de cuestiones biográficas de un autor, sin embargo, no deja de reflejar —de manera directa o no—, rasgos de la vida y el entorno social y físico de un creador. Eso ocurre en el caso de Dávila [Andrade, en cuya] obra en prosa [hay] vínculos muy estrechos con la realidad en torno de nuestro poeta, mientras que la lírica contiene una mayor cantidad de datos sobre lo biográfico (p. XI).

Este artículo examina la narrativa fantástica y gótica de Dávila Andrade sin pretender lo que dice Dávila Vázquez, aunque está definida por el camino que transitó y que le llevó a conectar con lo insólito para sonsacar preocupaciones o temas que le abrumaban. Entonces, ¿en qué consiste la literatura fantástica de César Dávila Andrade? ¿Cómo dicha literatura trasunta su visión de la realidad y sus propios fantasmas? ¿Es posible juzgar su trabajo entre el horror suprarreal y el horror metafísico? Tales son las preguntas que orientan este ensayo.

Sobre la poesía de Dávila Andrade hay variedad de estudios, pero acerca de su narrativa, sobre todo fantástica y gótica, algunas menciones casi recientes (Alemán & Medina Córdova, 2022; Donoso Pareja, 2002; Rivera, 1989; Vallejo Corral, 2023). Si bien hay quienes aceptan que algunos cuentos, en particular los de su última etapa, trasuntan mundos fantásticos, niegan a Dávila Andrade su vínculo con el género por señalar su adhesión al hermetismo (Rivas Iturralde, 1996). Acá postulamos más bien la idea de insertarlo en las tradiciones del fantástico y del gótico¹, concordando con Gabriela Alemán —en una entrevista con Luis Medina Córdova—, para la cual:

¹ Cabe indicar que, en el mismo afán de recuperar la obra de Dávila Andrade dentro de lo fantástico y gótico, la editorial de la que forma parte Alemán, El Fakir, hacia 2018 publicó en formato de folletos gráficos los cuentos “Ataúd de cartón”, “El cóndor ciego”, “La batalla”, “Vinatería del Pacífico” y “Cabeza de gallo”, reuniéndolos en el volumen *Bestiario* (Dávila Andrade, 2015). Los adaptadores fueron los ilustradores Carlos Villarreal Kwasek, Eduardo Villacís, Luigi Stornaiolo, junto con los escritores Gabriela y Álvaro Alemán. El estudio respecto a estos cuentos fantásticos fue escrito por Yanna Hadatty Mora.

[...] sus cuentos son alucinantes y son de una densidad que me resulta interesante que ahora que se habla tanto de lo gótico en Ecuador, no se lo menciona a él. Él es el gótico ecuatoriano. Él es el que une la tradición andina con algo que va más allá del gótico. [Las] luces y sombras [...] con él tienen que ver más con el misticismo y toda su investigación en el mundo espiritual. Sus metáforas, el mundo que él crea alrededor del lenguaje es un mundo donde el área andina está representada por precipicios (Aleman & Medina Córdova, 2022, p. 96).

Dávila Andrade, en efecto, escribe algunos cuentos y una novela corta, objetos de este artículo, los que develan un mundo interior de luces y sombras en tensión. Por ello, la idea es percibir en su narrativa que, desde lo fantástico o lo gótico, su discurso va desde el horror suprarreal (Rodríguez Albán, 2007) al horror metafísico (Rodrigo-Mendizábal, 2022). El método será el del *close reading*, el cual nos permitirá acercarnos, si bien a temáticas, en particular, a través de ciertos pasajes, a imágenes y significaciones implícitas.

CÉSAR DÁVILA ANDRADE COMO NARRADOR

César Dávila nació en Cuenca-Ecuador en 1918, pero pronto radicó en Guayaquil y Quito, ciudades donde se dedicó a la escritura de poemas, cuentos y ensayos, además de trabajar como corrector en la imprenta de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Dávila Vázquez (1993; 1998), quien ha estudiado más la obra de Dávila Andrade, señala tres periodos de su labor: el cromático, el experimental-telúrico y el hermético. Del primero, hay poesía y cuentos con imágenes que trasuntan color y dinamismo juveniles. En el segundo periodo, el autor renuncia al estilo posmodernista y abraza lo telúrico y social. Es de este periodo su primer libro de cuentos, *Abandonados en la tierra* (1952), con dibujos de Oswaldo Guayasamín. Por otro lado, entre estos dos periodos comienza a ser nombrado como El Fakir —por su físico esmirriado y su interés por el ocultismo y el esoterismo—, apodo que le seguirá hasta después de su muerte. Y para salir del alcoholismo, de delirios, depresiones y de un matrimonio que era un “entrampamiento afectivo” (Dávila Vázquez, 1993, p. XVI), Dávila Andrade migra a Venezuela, donde reemprenderá su labor literaria junto a la docencia universitaria y luego ejerciendo un cargo en la Embajada de Ecuador. Su trabajo literario en dicho país es reputado del periodo hermético por dialogar con la filosofía oriental, el ocultismo, la magia y el neosurrealismo. Aunque no se aleja de Ecuador, en este tercer periodo escribe su segundo volumen de cuentos, *Trece relatos* (1955), publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y años después en Venezuela

imprimirá el tercero de cuentos, *Cabeza de gallo* (1966). Al año de su circulación, el 2 de mayo de 1967, Dávila Vázquez se suicida. En forma póstuma, se reunirán algunos de los más valorados y otros inéditos en *Pacto con el hombre y otros cuentos* (1971f).

Cabe señalar que no todos los cuentos contenidos en los libros citados son fantásticos; en algunos resuena lo social. Puesto que interesa patentizar su aporte al género fantástico, de sus obras tomamos los que tienen que ver con este aspecto y con lo gótico. Según tal fin, consideramos los postulados de David Roas (2001) respecto a lo fantástico actual. Para él, en el género fantástico, lo sobrenatural, aunque está presente, no siempre es un elemento esencial, incluso la vacilación producida (Roas, 2001, 2011), variables determinantes, que, en otros estudios abocados a lo fantástico, sobre todo del siglo XIX — como los de Tzvetan Todorov (2006)—, le definían. De este modo, lo que importa es cómo, en un cuento o novela, la “temática [lleva] a poner en duda nuestra percepción de lo real” (Roas, 2001, p. 24). Esto se haría tensionando lo posible y lo imposible, lo natural y lo sobrenatural, que llevaría al lector a una vacilación para interrogarle sobre lo leído. Esta estrategia crearía el miedo o terror, cuyas figuras centrales son la muerte o lo siniestro que pueden permear alguna circunstancia, las que, a la par, nos conducirían a lo gótico.

Por otra parte, se sabe que, por más fantástica sea la trama, esta debe anclarse con la realidad. Empero, el surgimiento de una situación que turba la realidad también nos lleva a pensar otros rasgos que Mark Fisher (2018) los discute. Son lo raro y lo espeluznante, donde, en un caso, lo familiar se desfamiliariza, porque hay algo que “no debería estar allí” (p. 12), y, en el otro, acaecería “una falta de ausencia o [...] una falta de presencia” (p. 75). De ahí que los cuentos fantásticos o muestran entidades fantasmáticas que problematizan nuestra percepción, o representan atmósferas inefables y lo ominoso. Pensamos que los cuentos de Dávila Andrade admiten los criterios sugeridos por Roas y Fisher.

Y sobre lo gótico, una modalidad cuyo distintivo es evocar “el miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro desde una perspectiva emocional más que racional” (David Stevens citado en Ordiz, 2014, p. 145), es necesario indicar que supone la figuración mediante atmósferas sombrías y paisajes ruinosos, del mal, de conductas dudosas, definidas por un pasado o el peso de fantasmas. Las tensiones luz y sombra o apariencia y realidad semejarían lo natural y lo sobrenatural.

Pero cabría introducir, en este marco, un rasgo adicional del gótico sudamericano, que bien se aplica al trabajo de Dávila Andrade y que viene por su atracción, a veces antagónica, por “lo místico, lo extraño y lo oscuro” (Dávila Vázquez, 1993, p. XIX), así como por lo espiritual y una visión a favor de la subalternidad y su realidad. Esta rara mezcla hace que sus cuentos sean únicos y escapen incluso al nuevo realismo social que se escribía en Ecuador desde 1950, en el que se apelaba a voces diversas, conflictos íntimos de los personajes o tanteando aspectos del yo en juego con lo mítico (Donoso Pareja, 1984; Proaño Arandi, 2007). Así, su narrativa se distingue de sus coetáneos por su “crudeza naturalista [la que, en el último periodo de su obra, es] sumamente fuerte, [con una] alta dosis de lirismo” (Dávila Vázquez, 1993, p. XXXIX). El autor acentúa en sus relatos lo sombrío y la sordidez, toda vez que lo monstruoso o lo abyecto suponen escenas oscuras o luminosas con trazos incluso surrealistas, descarnados.

Si vamos a entender el gótico de Dávila Andrade no es por su nexos con la modalidad clásica —con sus sombras, castillos, ruinosos parajes, fantasmas y la muerte en acecho—, sino por lo que el gótico sudamericano del siglo XXI explorará con el cambio y la descolocación de estos y otros rasgos identificatorios, y de sus temas con el objetivo de:

[...] realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo *otro* y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual ‘no se puede hablar’ — que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto— (Eljaiek Rodríguez, 2017, p. 10).

En tal sentido, el gótico sudamericano, al descentrar, deslocalizar y desfamiliarizar los elementos del gótico clásico, y al unirlos con las vivencias y la realidad del continente, e imbricarlo con el pensamiento mítico, también critica la artificialidad del género, escenifica “el horror y lo indecible e [invierte el] esquema de representación del *otro*, en donde Latinoamérica y lo latinoamericano son sinónimos de monstruosidad” (Eljaiek Rodríguez, 2017, p. 17). Este gótico muestra la otredad y la diferencia como monstruosa u ominosa; en este contexto, en los cuentos de Dávila Andrade, lo monstruoso, lo ominoso y lo horroroso forman parte de la escena social, llevándonos a pensar que el mal permea a la realidad, donde todos somos actores y ejecutores. Eso implica saber que hay temas que antes se callaban y que en el fantástico-gótico surgen de modo áspero. De ahí que coincidamos con Maria Beville (2009), la cual habla sobre el gótico como “género reflexivo [...] que ofrece

a los lectores el potencial de interrogar sus miedos, terrores y ansiedades inconscientes y nuevas formas de representarlos” (pp. 10-11).

De tal modo, los cuentos de Dávila Andrade implican hechos que, además de cuestionar sobre la naturaleza de lo relatado desde lo oscuro, inducen a la reflexión. Dávila Vázquez (1998), de acuerdo con ello, al contextualizar la narrativa de El Fakir, señala en su neosurrealismo una densidad y turbadoras imágenes. Cita a André Breton y su *Manifiesto del Surrealismo*, para el cual, fluyendo por las texturas surrealistas, es “como si uno volviera a correr en pos de su salvación o de su perdición. Se revive, en las sombras, un terror precioso [...]. Se atraviesan, sintiendo un estremecimiento, aquellas zonas que los ocultistas denominan *paisajes peligrosos*” (p. 164). Entonces, en los cuentos fantásticos y góticos de Dávila Andrade, gracias al lirismo, se dan imágenes extrañas y espeluznantes, con monstruos, raras presencias, y sombras que enzarzan ese “precioso terror” que llevarían a una sensación de atrapamiento. Agustín Cueva (1986), más allá de la huella neosurreal perturbadora, halla, asimismo, significaciones análogas a las descritas:

Con sus relatos, [Dávila Andrade] nos ubica directamente en el corazón de la gangrena. Excepción tal vez única en la literatura ecuatoriana de este siglo, la suya parte menos de una experiencia social, que, de un sentimiento primario, casi animal de pesadez biológica. [...]. La palabra muerte [...] tiene una connotación muy especial [...]: antes que anuncio de una crueldad metafísica, es amenaza de un crimen de lesa carne, de lesa biología [...]. Asistimos, en ambos casos, a un itinerario de descomposición y consunción de lo orgánico, más allá del cual solo se vislumbra la esperanza mítica del fuego (pp. 143-144).

Con ello se puede ver que el hermetismo, el esoterismo y el ocultismo en el trabajo literario de Dávila Andrade profundizan más lo sombrío, lo gangrenoso y el hálito de muerte. En los tres periodos en los que escribió sus cuentos, es cierto que sus búsquedas y encuentros con lo trascendente, a la par que, con imágenes de lo indecible, se acrecientan. Tal como notaremos, de ese realismo descarnado y fantástico, traspasado por “la miseria, la muerte y la sordidez [como variables] de lo cotidiano y [...] parte [...] de un contexto de violencia” (Graetzer Álvarez, 1985, p. 37), pronto constataremos la “realidad real” (p. 47) que apunta a lo simbólico, a la alegoría y a lo mítico en su dimensión trágica.

LOS CUENTOS FANTÁSTICO-EXTRAÑOS O FANTÁSTICO-GÓTICOS DE DÁVILA ANDRADE

Dávila Andrade publicó cuentos desde 1943. Algunos reescritos y otros nuevos forman parte del primer libro titulado *Abandonados en la tierra*. De este, la novela corta “Las nubes y las sombras” y los cuentos “La muerte del ídolo oscuro”, “Ataúd de cartón”, “La cuota” y “Vinatería del Pacífico”, son fantásticos; evocan el tono de Pablo Palacio: “El tenebroso mundo en que se mueven los personajes de Dávila [Andrade] es, de todo en todo, semejante a la mayoría de relatos del escritor lojano” (Dávila Vázquez, 1984, p. 70).

En “Las nubes y las sombras”, el padre Roque Gómez ve por pareidolia en las nubes una “forma de pétalo o de una paloma decapitada [con] un rostro [...] labrado en la sustancia del ectoplasma, [cuyos] senos rebasaban el corpiño de nubes bruñidas. [Y] sus muslos juntos apretaban sus columnas bajo el pubis intocado” (Dávila Andrade, 2018d, p. 49). Lo notado es la virgen y un unicornio, un espectro, el cual le toma y la “quiebra”, hasta que su cabello se chorrea “como una fuente de leche” (p. 51). La represión sexual en una abadía hace que el fraile imagine lo inconcebible y los novatos también. Por ejemplo, en una parte leemos que el abad advierte un “*odor sexualis* [...] putrefacto” (p. 32), fruto de la masturbación de ellos viendo una fotografía porno y del semen disimulado bajo unos tablones de la cocina. Dávila Andrade tensa lo religioso con lo sexual, o la clausura y la castidad, con la fantasía de su salvación, hecho que refiere a la violación de un ser sagrado para sublimar lo reprimido.

Del mismo libro, en “La muerte del ídolo oscuro”, unos indígenas llevan un piano a una hacienda a través del lóbrego páramo, con “enormes montañas oscuras, casi negras” (Dávila Andrade, 2018c, p. 120). El viaje cobra la vida de uno de ellos, razón por la que la atmósfera lúgubre, las descripciones del paisaje con ruinosos tambos o cuevas con perros famélicos y la vivencia de los indígenas cargadores, ayudan a construir el terror y el deseo de aniquilar al piano algún día. Esto se da años después cuando el piano, un “pesado ídolo, [...] una bestia sagrada en un día de rito” (p. 130), al ser movido a otra parte de la casa por el capricho de la mujer propietaria de tal instrumento, cae. Entonces, en medio del horror, asoma el hijo del indígena abandonado para morir en el páramo; aquel hala con el pie “una tecla blanca, desprendida, [...] y, allí la [aplasta] con rabia. Como al hueso de una

bestia dañina” (p. 131). Con este gesto, Dávila Andrade acalla al monstruo y convierte el abuso y la animalización del indígena en un acto de redención. El cuento, de este modo, tiene rasgos góticos porque, ante todo, la sensación de muerte se presiente desde el inicio y es espejado por el piano negro.

En “Ataúd de cartón”, por su parte, hay un filicidio. Una madre, inducida por un abusador, dice: “Le maté esta mañana..., le ahogué con las cobijas... Ya me faltaba la leche: tengo secos los senos... era una carga para ambos” (Dávila Andrade, 2018a, p. 136). El abusador tiene “rostro de batracio, oscuro, frío y peludo. Parecía estar hecho de sucesivas envolturas musculosas” (p. 138). A su vez, él se regodea por asesinar a la mujer para borrar evidencia y culpa:

Una noche cogí a una; pero estaba sola. No pecaba. Me dijo que no tenía cama. Dormía sobre el serrín. Le oprimí la garganta y se asustó mucho. Le metí un pañuelo en la boca y la hice mía. Era virgen. Tuvimos un hijo. El chico murió esta mañana; y ella, esta tarde. Y yo aquí, bebiendo, a ver qué pasa... [...] y no pasa nada... ¡Nada! (p. 145).

El fondo de este cuento es la ciudad que oculta lo sórdido, connotado más con el narrador, un panteonero, el cual atestigua todo, además, de la noche que oculta con su manto la atrocidad y la muerte.

En “La cuota”, unos viajeros, tras una juerga, recogen “bajo la luz espectral” (Dávila Andrade, 2018b, p. 168) a un pordiosero, “con un gran sombrero de paja en la mano, [el cual] volteaba el aire y se señalaba a sí mismo. [Su] barba amarilla debía tener ya un mes sobre sus mejillas ardorosas y secas, mugrientas” (p. 168). Él encarna a la Muerte:

La camioneta tornó a correr, zumbadora como una moscarda. El malestar que la gente experimentaba contra el pedigüeño desapareció en seguida. [...] Esta beata sensación hubiera durado seguramente todo el trayecto, si aquel enorme pedrusco no se hubiera desprendido del talud (p. 170).

Lo tenebroso está en que el hado se corporiza en un ser por todos desdeñado. Él los recoge presentándose como un ente extraño (específicamente un sujeto con apariencia de mendigo) cuya presencia además es irónica, pues asemejaría a la “pobre” Muerte que se manifiesta ante los ricachones que le han olvidado, y peor tras la embriaguez de alguna fiesta.

Quizá el cuento escrito en Guayaquil en 1948, “Vinatería del Pacífico”, es el más espeluznante del libro en cuestión. En una casa-bar del suburbio hay un vino “milagroso” macerado en un tonel en el que se bañan ciertos enfermos. Su dueño, con pies de “plantígrado” (Dávila Andrade, 2018e, p. 155), incluso lo reafirma cuando le dice al narrador, su ayudante: “—Trabajo, o mejor curo. Soy una especie de médico [...]. Aquí hay muchos enfermos del pecho y la paleta [...]. Y tienen vergüenza de los doctores y la gente. [...] Yo los curo con vino” (p. 153). El giro se da cuando una muchacha entra en el tonel y se mata. Dávila Andrade lleva lo gótico a niveles escatológicos y escalofriantes: es la casa-bar que expende botellas de vino ya viciado con los efluvios corporales; lo mismo, el desfile de personajes insanos o la mujer cuya cabeza flota en el vino rodeado de “una gran mancha de sangre” (p. 160), y que luego es enterrada, “desnuda y dorada por el vino que le besaba como una huidiza seda mortuoria” (p. 160), y junto con un perro al que se envenena para evitar que excave la tierra. El cuento transmite la idea de que la vida es un constante beber la muerte, más aún cuando la enfermedad es una condición connatural.

De *Trece relatos* consideremos los cuentos “La batalla”, “El cóndor ciego”, “Un cuerpo extraño”, “El hombre que limpió su arma”, “El último remedio” y “Lepra”.

“La batalla” narra la agonía de una mujer, con el “hígado podrido” (Dávila Andrade, 2017d, p. 91) en medio de un cuartelazo. El marido espera su muerte para coger las joyas y el dinero e irse, dejando en la orfandad a los hijastros, no sin antes querer violar a la hija. El autor muestra que la enferma hace cuerpo a la Muerte, lo que la dota de misterio, puesto que, en medio del tiroteo, no es tocada por las balas, “feroces pulgas pálidas que buscaban, ansiosas, un cuerpo de hombre a lo largo de la noche llena de abanicos silbantes” (p. 93). La figuración de insectos de la muerte tiene un efecto perturbador, lo que se intensifica cuando aparecen las moscas, “dirigidas por la Muerte [las que] habían adivinado desde la montaña, la cadaverina sustanciosa y fresca” (p. 95). Sórdidamente, son como “minúsculas beatas negras [...] querían entrar a la sarna” (p. 96) que, en lugar de asistir en la muerte a la mujer, similar a las balas que siguen detonando, danzan para luego engullir el cuerpo.

“El cóndor ciego”, por su lado, asemeja a la fábula. Un viejo cóndor pide comer el corazón y los testículos de un indígena accidentado en una cumbre. Así, los cóndores, “viejos bebedores de efluvios mortales [que huelen] la fragancia de los azúcares negros de

la muerte, correspondientes al infortunado jinete” (Dávila Andrade, 2017a, p. 107), van y lo trozan para servirlos en un ritual tras el cual el cóndor ciego decide su destino lanzándose en trance suicida al abismo: “Un cuerpo oscuro y apretado cayó girando como un fruto negro” (p. 110). El cuento tematiza el suicidio como hecho trascendental; asimismo, para ejecutarlo, el suicida come el corazón, órgano “de la inteligencia y de la intuición” (Chevalier & Gheerbrant, 2009, p. 341), y los testículos, asociados con lo seminal. Se metaforiza la idea de ser dueño y señor del destino, a la par de tomar la muerte donde ella sería camino, en lugar de clausura.

En “Un cuerpo extraño”, un oficinista es advertido por “un cuerpo extraño” con voz femenina que le dice: “¡Basta; desencántate una vez más! ¡Ámame a mí sola!” (Dávila Andrade, 2017f, p. 116). Entonces, el personaje debe deshacerse de una mujer con aire de “animal fosforescente” (p. 119) y raro perfume que le pide refugio por estar en peligro. Incluso la voz extraña le antepone un aviso sobre una dama extraviada, por el cual él va a “un edificio de cuatro pisos, revocado de cemento gris-estiercol, con sus veinte y cuatro ventanas herméticamente cerradas. Parecía un gran mausoleo olvidado desde siglos” (p. 122). Lo gótico se acentúa entonces con la figuración de una casa oscura, análoga a un sepulcro. ¿De qué huye la mujer? Del marido, “monstruo [con] párpados extraordinariamente gruesos, [...] recorridos de gordas arrugas y provistos de pestañas oblicuas, como los de los cerdos” (p. 123). Un ambiente lóbrego, un matrimonio sin sentido, una vida velada e irrespirable y, en definitiva, la conciencia de alguien que maltrata a la mujer es lo representado. Curiosamente, el autor nos hace entender que no es posible intervenir en el conflicto de la pareja, lo que implica seguir viviendo en soledad.

En “El hombre que limpió su arma”, la Muerte es una presencia inefable y rara que acosa a Simón Atara, el personaje del cuento. Es el viejo armero delante de unos “grandes carretes llameantes, [con su] boca abierta, [a través del cual] se veía el hueco alargado por el que [caen] las palabras de condenación” (Dávila Andrade, 2017b, p. 145). Ante su fulgor, a Atara se le ponen los ojos “duros como el vidrio” (p. 145), limpia su arma y mata sin querer a un niño. Aun cuando escapa, pronto es apresado y presentado ante la Muerte, investido como jefe de la policía y luego como magistrado, del cual se dice: “El juez Carmona es lo más grande que hay ahora. ¡Él manda! Como que escribió los códigos; con

la mirada emborracha a los tigres en los pozos; ahora está probando unas leyes que van directamente a los crímenes...” (p. 154). La Muerte sería el dios de los tiempos, con un tribunal de sombras e imágenes prodigiosas o de pesadilla; allá el juez-demonio-dios le sentencia a volver al mundo con el peso de ser asesino. De ahí que, cuando es devuelto a la Tierra, el guardián que le deja afirma que, en lugar de haber limpiado su arma, tras ser juzgado, más bien habría limpiado “su alma” (p. 160). Se invierte el mito de Fausto; si este vendía su alma al diablo, en su lugar, el dios-demonio devuelve el alma y la vida a Atara. Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2009), la analogía de arma —yo oscuro— y alma —yo luminoso— supondría que quien mata estará siempre maldito. Aunque pese en el relato lo místico-hermético, lo fantástico nos lleva a pensar que el dios-Muerte conduce a su propia desgracia al ser humano.

En “El último remedio”, lo extraño tensa la enfermedad con el sexo en la que la muerte está implicada. El relato es sobre el tuberculoso Manuel Crovo, al cual se le receta un remedio de leche de una parturienta. Su esposa, por otro lado, vuelve ominoso el vínculo matrimonial dada la falta de un hijo al reducir al hombre a niño-lactante, para lo cual, además, le consigue una nodriza. Lo fantástico se torna en imagen de horror cuando la esposa halla en la alcoba donde ha dejado a dicha nodriza, a la que ha drogado antes, quitándole además a su bebé, al “gran lactante [...] de bruces sobre la narcotizada. Habíase deslizado de los pantalones como de una larga y doble cáscara, y estaba encallado entre los desnudos muslos de la chola” (Dávila Andrade, 2017c, p. 192). Si la idea era tomar de los senos de la joven toda la fresca leche y hacer que de uno de ellos salga una gota de sangre, el hombre la viola, tras lo cual fallece. La figuración es abyecta: la mujer hace desatar, a través del mal, el deseo de la Muerte. ¿No es la imagen metafórica vampírica de volver al seno materno a condición de chupar la vida/muerte? Desde el inicio sabemos el final de Crovo, pues está en “un reclinatorio de raso para el cielo. [A este] lo estuvo esperando dos años; sí, y cuando vino, se realizó una tentativa de boda en la que el Sueño actuó como padrino misterioso, vestido de profundo terciopelo negro” (p. 185). Crovo es un cadáver en oración que recibe algo sagrado, aunque su castigo, por retomar el falo y transgredir —en definitiva, violar a la madre—, es rendirse a una boda insólita, sin acompañante, pero sí con el padrino, que es el Sueño vestido con felpa negra. ¿No es el Deseo que hace rezar para llegar al perdón? Y, ¿no es la boda con la Muerte?

“Lepra” es la historia de un solitario hacendado que padece de tal mal: “una sombra insomne [que busca] una salida hacia la aurora” (Dávila Andrade, 2017e, p. 201). Esta imagen, contraria a la de un vampiro, es poética. La enfermedad es vista como un “fantasma de plata podrida [que impone] la máscara de la bestia” (p. 202). La asunción de la enfermedad y la monstruosidad tiene dimensiones protervas; así, el hombre quiere buscar la “Noche primitiva” (p. 206), el mundo en su estado primigenio, el de las tinieblas antes de la creación para toparse con la Muerte. Luego el hombre vuelve curado y ahora causa repulsa su mendicidad, un “fantasma de agujeros [y su rostro,] máscara de carroña seca” (p. 212). Desvalido, va a vivir en un “edificio de ladrillo, corroído por las filtraciones pestilentes” (p. 212). Si antes el castillo era la hacienda y luego la noche primitiva, ahora es un edificio minado por el mal de la modernidad; desde allá, en efecto, ve:

[...] el sombrío desfile de los ebrios que pasan a los urinarios; las mujeres pobres, hacia las bateas de cemento de la lavandería; las prostitutas hacia los baños oscuros alfombrados de siniestros mohos; los miserables hacia las horribles letrinas amarillas. Emanaciones innombrables, borborígnos bestiales, aguas tenebrosas que desembocan en un planeta sumergido (pp. 212-213).

Lo gótico abre a la tiniebla con sus seres y sus flujos como si fuera el mundo de Dante. La imagen presentada, en este contexto, es la de un mundo deteriorado, un submundo de oscuridad de seres perdidos.

Ahora bien, de *Cabeza de gallo* extraemos cuatro cuentos fantásticos: el que da el título al libro, “Cabeza de gallo”, “Pacto con el hombre”, “Caballo solo” y “La última cena de este mundo”.

“Cabeza de gallo” es un relato cuyo contexto es un carnaval andino visto desde lo extraño. La fiesta es un infierno en frenesí; en medio de ese ardor, un campesino entierra a un gallo adornado de cintas de colores y deja solo su testa a ras de la tierra: “brotaba una matita extrañamente insólita: un tallo erizado de plumas, una flor viva que se desesperaba por arrancarse del suelo” (Dávila Andrade, 1978b, p. 7). Se trata de arrancar la cabeza del animal como parte del entorno sacrificial, hecho que no se cumple porque alguien grita que la iglesia se quema. El gallo es liberado: “una gran pluma de fuego ascendió a través de los árboles” (p. 10) mientras que de la iglesia brota el humo. Tras el desastre, la efigie del patrono del pueblo es hallado medio quemado: “Su rostro, manchado de ceniza [...]

adquiriría un punzante aspecto de gallo de riña maltratado y sangrante sobre el suelo sucio y descompuesto del combate” (pp. 10-11). He aquí el gallo doliente y el Cristo chamuscado. Si consideramos a Chevalier y Gheerbrandt (2009), Dávila Andrade muestra la paradoja de la ofrenda a los muertos donde se les reemplaza con algún objeto que hace que se les olvide tal como eran. Así, el gallo vendría a ser Cristo, pero lo que era él, la Luz —la pluma de fuego—, no es advertida por la comunidad. Por ello, el cuento finaliza con una figuración terrorífica dicha por el narrador: “Y de pronto, sus ojos de vidrio inertes y anhelantes [del Cristo], me recordaron vagamente los ojos diminutos y vidriosos de alguien a quien esa misma tarde había visto mirarme desesperadamente” (Dávila Andrade, 1978b, p. 11). Solo el narrador habría visto en todo el movimiento de muerte la Luz alquímica —la pluma de fuego— en tanto la gente obnubilada por sus atavismos habría percibido humo y cenizas.

El relato “Pacto con el hombre” trata sobre un demonio que viene del “Mundo Luciferino [para enlazarse con el] nuevo ciclo técnico del Mundo Humano, [...y] su medio orgánico. [...] Este acontecimiento es una condición de la Ley de Simetría (Dávila Andrade, 1978d, p. 71). Su misión obedece a un antiguo pacto entre demonios y hombres que debía renovarse en ciertos periodos trocando cuerpos y almas, hoy olvidado. De ahí que lo mandado por el Príncipe de las Legiones Luciféricas es perentorio, porque si antes era acompañar al hombre, ahora se querría estar en su cuerpo físico, distinto al “endemoniamiento” (p. 72). Cuando el demonio dialoga con los humanos, halla que la condición para transmutar puesta por la mayoría es olvidar el pasado, librarse de los malos recuerdos y vivir felices. Pronto se topa con alguien diferente, lo que nos lleva a lo fantástico: si bien el demonio quiere sentir en un cuerpo, hay alguien que desea no tener alma, sino solo un cuerpo vacío; sería “un apóstata de la vida” (p. 74). Dávila Andrade reflexiona sobre la condición humana, sus tensiones, angustias, su desazón por la vida; así, el ente satánico sabe que lo oscuro ya ocupa el corazón del hombre e, incluso, que la única forma de librarse de ese desvío de la razón es el suicidio: “Yo sé que no podrá sufrir por mucho tiempo el encierro en su propio cuerpo, después de haber conocido la maravillosa holgura del Espacio sin mancha, el verdadero lugar de las almas de los hombres” (p. 82). Se ve la necesidad de dejar de vivir para ocupar el Espacio de la Nada.

En “Caballo solo”, por su parte, una pareja ocupa una casa oscura junto con su viejo caballo. El misterio está en cómo viven, cual “fantasmas en oquedades sin pensamiento, [medrando] como los hongos” (Dávila Andrade, 1978a, p. 100); desafían al tiempo que se ha detenido para ellos. Esta pareja carga la pena de una hija muerta que se les aparece abatida en ciertas noches para “hablarles con la boca manchada de tierra” (p. 101), o la ven ante sus pies, enterrada en la casa, la cual luego se pulveriza. Con ello, también se prefigura la súbita muerte de la mujer y el destino incierto del hombre. La imagen que queda es poética y al mismo tiempo de horror: el hombre elabora un ataúd y posa ante este con una sombra larguísima. El cuento profundiza la idea de soledad identificándola con la muerte.

El cuento apocalíptico “La última cena de este mundo” presenta el tema del vampiro. El mundo ha sido asolado por “la Gran Infección [venida] de ‘afuera’, del Otro, o del No-Yo[;] los cerebros de los últimos hombres la habían adoptado, sobre todo, por su feroz ambición” (Dávila Andrade, 1978c, p. 107). Los sobrevivientes, refugiados en una abadía, una “Isla” (p. 107), forman una secta: “Doce y Él. [...] Aliados del Caos [que se mueven] en el único plano en el que la Deidad asume todas las negaciones” (p. 108). Dado el fin de los tiempos, ¿son apóstoles que creen se debe volver al vacío, a la Nada (Chevalier & Gheerbrant, 2009) y al seno del Padre de todos los dioses, al Caos? Estos hombres, en efecto, habrían enfrentado a la otredad corruptora de la mente, lo que hace pensar, si no al loco, al zombi: afuera estarían los zombis; en la Isla, los apóstoles que aspiran ir a la “Mente Universal” (p. 108). Y ¿quién ese Él? Es Christian Huck, número 13, líder y salvador; aunque su nombre evoque lo cristiano, él es un *daimon* (p. 111), ángel-demonio con la “santidad negra del Ego” (p. 113) que sale de lo oscuro y vuelve para iluminar a la secta, lo que se da en una Cena ritual. No obstante, he aquí el giro extraño, pues Huck, ante la mirada pávida del narrador y de la secta, hiere sus manos y hace caer su sangre sobre el vino, y obliga a comer el pan a su vez ensangrentado. El autor resignifica la comunión con lo satánico-vampírico: el mito de la Última Cena de Cristo sería el ritual para formar la comunidad de vampiros que ingiere la sangre del *daimon*. Y para el caso, el narrador nos lo señala: “por un instante, a través de su piel, [pudimos ver] el horror de una condenación iluminada por una pureza” (p. 115). Este *daimon* es un vampiro que forma una comunidad de vampiros iluminados; afuera estarían los zombis con sus cerebros contaminados.

De *Pacto con el hombre y otros cuentos*, tomemos “Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel”, “La muerte del monstruo”, “La extremidad oscura”, “La sierra circular”, “Sauce llorón”, “Persona, animal o cosa”, “Cuando ambas comarcas se entremezclan”, “El sueño y sus artefactos” y “Un centinela ve aparecer la vida”.

El cuento “Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel” tiene el tono de lo extraño afín al mundo de Juan Rulfo. En el relato, Zabulón Adamontes recupera su libertad y vuelve a su pueblo, desatando una agitación, un fluir de las cosas, donde los animales se enfilan: “Zabulón descendió a la plaza rodeado de cochinos, de perros y aves, y ganados, pero ahora todos ellos estaban subiendo en silencio como por una orden que él les había dado” (Dávila Andrade, 1971h, p. 98). Su misión es reordenar el mundo e impedir que nadie sufra como él en la cárcel; sin embargo, pronto advertimos que Zabulón, como muchos personajes del cuento, estaban ya muertos. Entonces, el supuesto día de su liberación es para concienciar que un fantasma, con bellos o cabellos de raíces o musgo, con animales que le siguen, con la energía de la naturaleza, convivía ya en la villa: “entonces supimos que no había muerto y que seguía sonriendo encima de nosotros para dirigirnos. [...]. Y sonreía. Y yo también le sonreía comprendiendo, porque tenía el secreto de escribir todas las cosas como poeta de la tierra” (p. 100). El cuento sería sobre una entidad espiritual, una que habría pasado por el martirio y se convierte en el guía del pueblo. Lo fantástico está en ese estado de suspensión de la vida, en esa sensación espeluznante y también vivaz que transmite.

“La muerte del monstruo” supone lo sórdido y lo abyecto. El adolescente Floresmilto, ante el cáncer de seno de su madre, hace salir su lado oscuro, más aún cuando ella reafirma que el esposo la maltrataba: “—[...] Tu taita tiene la culpa; de borracho me *patiaba* como a un perro... Ya parece un repollo mi pobre seno” (Dávila Andrade, 1971d, p. 105). La sombra del difunto padre hace surgir imágenes de pesadilla, escenas de violencia doméstica, de alusión del infierno y la creencia de que él habría maldecido los senos de su madre tornándolos en “una masa de cochambre, [...] un racimo viscoso de sapos del barranco. El purulento bolo de una araña grávida, [...] un escorpión ensortijado en su pesado sueño nutritivo” (p. 108). Para el adolescente, el espectro del padre estaría chupando los senos todas las noches hasta hacerlos sangrar. Dávila Andrade convierte el mal en

asunto de horror vampírico, por lo cual Floresmilo debe matar una noche al monstruo ocupante, al padre violento, al vampiro fatal. Los senos-padre-monstruos tienen que ser purgados, y con ello la madre-enfermedad: “Entonces, en la más alta cima de la dulce respiración materna, descargó el arma. Cerró, como nunca los ojos, y escuchó el borbollar en la noche la sangre de la fiera” (p. 109). El cuento, en tanto es narrado, crea imágenes del horror a partir del ánimo del mal.

En “La extremidad oscura”, a partir del encuentro casual entre un hombre, Damasco y una joven que tiene su pie derecho cubierto “por una botita ortopédica de piel oscura, abotonada hasta la media canilla” (Dávila Andrade, 1971c, p. 112) leemos una historia sobre lo monstruoso, la aberración y la sexualidad libre. Ella incluso bromea sobre su problema: “«Esta patita me molesta al caminar y entonces luzco distinta, pero en carro todos somos iguales»” (p. 113). Lo fantástico va revelándose poco a poco: por ejemplo, un día un *foxterrier* ladra a la mujer e intenta morderla en el pie cubierto, o en otra ocasión, cuando es acompañada por alguien, Damasco cree oír a “una bestia sabia” (p. 117). Y es así como, al seguirla una noche, llega a un bosque con “millares de diminutos seres alados” (p. 119) cuyos senderos parecen a los de un sueño. Allá una cierva es perseguida por otros ciervos y, particularmente, la mujer, ahora con una “silueta blanca y negra, [...] con el torso y las caderas envueltas en una cota negrísima y los brazos y los muslos desnudos” (p. 120). De los rasgos descritos, “la patita” es vital: la mujer es un híbrido y su extremidad oculta es de índole animal. Lo demás es un orgiástico encuentro entre animales y no-animales, una cópula en la que la mujer-venada participa “con vivo alarido de júbilo” (p. 121). El autor, desde lo fantástico, plantea el mundo al revés en el que la sexualidad es libre y transespecie.

“La sierra circular” tiene como marco el progreso moderno que depreda la naturaleza para construir edificios; esto es reflejado así: “Es una fiesta en la que de tarde en tarde alguien arroja un cadáver espléndido o un puñado de abalorios inútiles” (Dávila Andrade, 1971e, p. 129). Trata de unos hacendados, al frente de la tía abuela tullida, que hacen una fiesta para cortar los cedros de su propiedad. Lo fantástico ocurre cuando se está talando y los espíritus de los árboles surgen en forma de seres alados: “El cielo se pobló de discos incandescentes que revolaban en batallas oblicuas, rozándose con chisporroteos de centellas y relámpagos entretejidos como escamas” (p. 135). Estos seres, con “cuatro caras y cuatro

alas” (p. 135), lidian con las sierras cortadoras. El resultado es una herida en el cuello de la tía abuela que se regodea del espectáculo tomando un vino que se va enturbiando con su sangre que gotea ante el frenesí de la pelea máquina-naturaleza. Lo espeluznante tiene un rostro extraño-maravilloso; con ello, Dávila Andrade tematiza la enfermedad de la modernidad de forma fantástica.

“Sauce llorón” es un cuento sobre el *bullying*. El narrador, a raíz del reciente suicidio de un excompañero de escuela, recuerda con sorna la temprana muerte de Pepe Abril, el “sauce llorón”; él habría sido el culpable: “Pepe Abril, yo te maté” (Dávila Andrade, 1971i, p. 138). Así, el cuento describe la perfidia del narrador como cuando ora al demonio para que Abril se atore, o cuando lo imagina “desangrado por la garganta abierta, mientras yo corría con un puñal enrojecido en la mano” (p. 146) y, en otro momento, inspirándose en el cuadro de un ángel guardián, él se ve inversamente como un demonio que debe llevar al niño al matadero. La ocasión se da un día con un atuendo que Abril viste —se trata de una capa verde— por el que el narrador le impone el apodo de sauce llorón y hace que todos los compañeros del curso se burlen: “Yo mismo me quedé pasmado de la velocidad del mal” (p. 151). En tal sentido, nos damos cuenta de que el narrador tenía una motivación: envidia a Abril por su condición social, además que lo aterra por causa de su labio leporino, su nariz y su aspecto, haciéndole creer que es un insecto (p. 153). De este modo, vamos a lo ominoso: el narrador, un criminal oculto, va degradando al niño por la monstruosidad de su rostro y cuerpo. Con ello, se cuestiona la superioridad del ser humano: “Yo, ¡sigo! ¡Sigo! Amo el futuro de los hombres que han matado su sombra y han pisoteado sus enfermizos corazones” (p. 154), discurso que oculta un hecho peor, esto es, la inferioridad espiritual que intenta blanquearse con el menosprecio del semejante.

Por su lado, el tema de “Persona, animal o cosa” es el delirio y trata sobre un fotógrafo callejero pobre: “La vida pobre no quiere multiplicar sus caras. Primero es el pan; después, la estampa del comensal” (Dávila Andrade, 1971g, p. 170). Él sufre hambre, lo que le lleva a sumirse en “una locura rara que empieza con un gran espanto de todo lo que es humano. Tal vez porque todo es inhumano” (p. 170). Así, su cámara pronto es su cabeza y su habitación, siendo el *leit-motiv* un ruido naciente de una pipeta que el narrador asimila, es un tarro de basura en la que cae una rata: la cuestión es matarla y comérsela. El giro

fantástico, sin embargo, surge cuando constatamos que el fotógrafo se convierte en la propia rata que ahora irá a bailar una canción, no sin antes sentir “el pinchazo del estilete en la coronilla” (p. 173) y empezar a marearse porque está sobre un disco de gramófono en movimiento, lo que le lleva a un exacerbado delirio por el que ve formas de objetos hasta perderse del todo: “Me sentí incapaz de razonar; pero de un modo oscuro y soterrado, oí que el futuro me anunciaba la aterradora transmutación de los animales en cosas, y la de estas en sombras, bajo una tempestad de luz” (p. 173). El autor hace de la locura un acontecimiento surreal e, incluso, insinúa la muerte sin más.

El cuento “Cuando ambas comarcas se entremezclan” es surrealista, paroxístico y delirante. Supone una familia ordenada, un gato y eventos insólitos. Por ejemplo, cuando llega una carta, el padre la abre haciendo crujir el papel y lleva a que el “tiempo de la fiesta [empiece] a revolotear ya en toda la casa” (Dávila Andrade, 1971a, p. 191). Poco a poco percibimos que la casa es rara, hay quienes les observan y una rutina indeleble. ¿Es una casa de cristal o una bola de cristal donde está una casa y una familia? El cuento es una suma de planos por los que presuponemos que la casa está dentro de otra casa; por eso, cada amanecer, para los habitantes de la casa de cristal, “[revienta] otro mundo en la luz de ese instante” (p. 194) y se ven los habitantes reales con los otros. Lo singular, con todo, está en que al momento de entrecruzarse los planos tempo-espaciales, las dimensiones de los objetos y de las casas se vuelven dúctiles, lo que nos lleva a la presencia del gato. ¿Es él quien observa, vive, desordena, reordena los planos de las casas y de los objetos? Por eso, leemos, “de vez en cuando el gato se detenía con una pata en el aire y recogía de la atmósfera rodeante finísimos vestigios dejados por los viajeros” (p. 199). En definitiva, Dávila Andrade figura una especie de paraíso-hogar en el que el gato es el real dueño.

“El sueño y sus artefactos” es un relato autorreflexivo de un inspector de una fábrica, regido por una niña homicida y de un niño “con una sonrisa horriblemente hermética de adulto” (Dávila Andrade, 1971b, p. 215). El cuento bordea lo fantástico-onírico y la ciencia ficción: la fábrica no tiene chimeneas, en su interior reina el “anti-tiempo” (p. 216) por el que “las cosas llegan desde el porvenir y pasan a deteriorarse lentamente en el pretérito” (p. 216); es decir, si todo viene del futuro, la fábrica realiza el proceso para que los productos se consuman. Pero ¿qué produce o procesa? Estamos en el interior de una fábrica de sueños

que provee “yacijas” (p. 216) gracias a las cuales, “los durmientes que llegan del Ayer [...] se encaminan al Mañana” (p. 216). Si los productos llegan del futuro para debilitarse en el pasado, los soñadores deben tomarlos pronto para ir al futuro. El juego es elocuente: solo se puede soñar en el camino hacia el futuro; las yacijas, así, son catres, a la par, sepulturas, nichos: el sueño conduce-orienta-ilumina el destino, el hado. ¿No es el sueño que adivina a la Muerte? ¿No se trataría de elegir bien el nicho, el ataúd y la tumba? ¿Con el sueño nos preparamos a aceptar la Muerte? El cuento entonces, en una parte, simboliza las posibles elecciones de yacijas, en otra, cómo se modelan las que vienen de la Muerte. El inspector lo que hace es garantizar que el producto-proceso-tumba satisfaga a cualquiera que quiera entroncarse con su futuro-muerte; los dos niños representarían la relación vida-muerte. Incluso, al ser el tiempo un elemento sin causa ni efecto o un estado de totalidad, en la fábrica de sueños todo se enmaraña, lo que supone el Caos y su salida, hacia el Vacío. ¿Nada y Vacío son lo mismo? El narrador lo ratifica: “lo que logré entrever por aquella grieta milagrosa, no puede ser descrito. Permanecerá en mí como asombro puro” (p. 220). Lo fantástico supone la reflexión ligada con lo espeluznante: la existencia humana es un eterno retorno o la identidad de los dos polos: pasado-futuro, vida-muerte, figurados, además, por los dos niños dueños de la fábrica; tales polos, por otro lado, implican como tercer factor a la Nada; en el camino, cada durmiente, si conoce cómo manejar sus sueños, podría transmutarse: si hoy en “ornitorrinco, mañana [...] en un radiante de huso de cristal” (p. 220). Unos pueden quedarse entre los dos polos, otros, en cambio, ir a la Nada para no cumplir con el ciclo.

“Un centinela ve aparecer la vida” es un cuento postapocalíptico. En un tren, el narrador —un guardián—, un indígena y una mujer afro —y otros más— viven el fin del mundo: “Un bramido inmenso rasgó el vagón, atravesándolo. Sonó como una ‘M’ cerrada, muda, cóncava” (Dávila Andrade, 1971j, p. 240). ¿M es el susurro de la Muerte? Los personajes pronto se dan cuenta de que son unos fantasmas y su deseo es volver a la Tierra a repoblarla. En el cuento hay varios elementos simbólicos: un cóndor que cruza al tren en movimiento sería el que anuncia el fin de la humanidad; el indígena, por su parte, nos recuerda a la cultura indómita que siempre sobrevivirá; y la mujer afro es la madre del futuro mundo. En el paisaje de los Andes también aparece lo que podría ser el nuevo edén:

Conforme avanzaba el convoy, subían y bajaban los dombos de las montañas. Hinchazones inmensas, cúpulas derruidas, crestas y jorobas, en lentísimo hervor de siglos y volúmenes. Las mesetas brillaban como espejos ferruginosos, recorridos por oscuras gritas. En lo profundo, los valles dormían en sus propias emanaciones (p. 232).

Durante el viaje, el tren —signo de la civilización— pasa a través de un esqueleto descomunal de un animal servil, lo que hace pensar que el trabajo esclavo asimismo sucumbe con la devastación. Así, el tren sería la nueva Historia que debe conducir a la libertad. El nuevo mundo tras el fin de la civilización estaría por hacerse bajo el avatar del sol —el cóndor— que ahora se transmuta en una bestia que busca “el país del Sol [...] establecido dentro de la pequeña profundidad de su cerebro” (Dávila Andrade, 1971j, p. 248). El país del Sol sería entonces la nueva utopía, siendo sus fundadores, el indígena y la mujer afro; el centinela sin pareja tiene que elegir si debe tomar su destino o perderse, pues en el nuevo mundo el poder militar ya no sería posible. El cuento, distinto a los demás, desde lo fantástico, anuncia la esperanza y el resurgimiento de los sectores desplazados.

Tomemos en cuenta ahora otros tres cuentos que no formaron parte de ningún libro, pero fueron publicados en revistas ecuatorianas y venezolanas: “El niño que está en el purgatorio” (1945), “El viento” (1960) y “En la rotación viviente del dodecaedro” (1965). En la actualidad, estos han sido incorporados en antologías como *Cabeza de gallo y otros cuentos* (Dávila Andrade, 2004a), libro del que se extraerán las respectivas citas.

“El niño que está en el purgatorio” trata de un hombre, Rodrigo, cuya alma habría sido puesta en dicho espacio por contradecir públicamente, cuando niño, al cura del pueblo. Este es vil, obliga al papá a que su hijo sea sometido antes de que sea blasfemo o cometa algún pecado mortal, además de quitarle el hábito de leer “unos libros antiguos con estampas de centauros” (Dávila Andrade, 2004b, p. 115). Así, pide que su imagen y alma sean “atrapados” por un “pintor de Infiernos y Purgatorios” (p. 117). El resultado es un cuadro que es ordenado por el papá de Rodrigo, cuadro que parece uno de esos retablos coloniales en los que se figura una supuesta sagrada familia con el único detalle de que el “niño precoz” asoma como un “penado [...] con la mirada implorante, envuelto en ígneo tormento. [Sus ojos estaban] asombrados de sentirse arder y no lograr consumirse” (p. 120). Tal imagen es pavorosa, más si sabemos que el conjuro pictórico provoca que desde entonces Rodrigo tenga el alma de un niño de 12 años y oscuramente esté conminado a

sufrir por sesenta mil años, pese a su adultez. La trama es siniestra: se subraya la aceptación de la misma maldad por parte de alguna feligresía por miedo a sufrir el castigo; a su vez, alguien debe ser el mártir, en este caso, un niño cuya precocidad es vista como diabólica.

“El viento”, en cambio, es un cuento entre pastoril, fabuloso y con alusiones eróticas. El viento es el protagonista; se presenta “como el estallido de una goma en el fondo del valle” (Dávila Andrade, 2004c, p. 147). A este se le oye gemir “infantilmente” en las noches o parece un borrachín en ocasiones, y en otras juega hasta hacer sonar las herraduras colgadas en algún establo del pueblo “produciendo la ilusión de un campanario de gnomos” (p. 149). Sigue a una pareja campesina recién casada: cuando la mujer va a recoger leche, el viento levanta su falda, ocasionando que muestre su sexo desnudo ante la mirada de los transeúntes. Para que no se suscite la “alcahuetería del viento” (p. 150), su esposo le regala un calzón de seda que hace tiempo había comprado; mientras ella se lo pone, el viento se roba la prenda. ¿El viento está celoso? Sí, ya que el calzón desató el deseo entre ellos y el viento los ve a través del cerrojo para luego pitar “con furia de ofidio [y] enfurecido buscándose la cola [hasta dispararse] a campo traviesa” (p. 151). Si bien lo narrado supone lo extraño, este tiene un giro radical porque el viento, cuando halla el “borde del gran precipicio en cuyo fondo se adivina, como una hebra de estaño líquido, el río encañonado” (p. 152), se suicida gritando: “«¡Aquilón, Aquilón, Padre Mío!»” (p. 152). A Aquilón, dios de los vientos, el viento, misterioso galán del cuento, le ofrenda su espíritu, sacrificándose, ya que, si bien desea amar, su naturaleza incorpórea impide que ello sea posible —vendría a ser una inversión del mito de Narciso—. Aunque inverosímil, tal imagen es desde ya inquietante, porque preanuncia la sombra del suicidio que perseguía a Dávila Andrade. De ahí que el cuento sea hermético y oscuro.

Finalmente, “En la rotación viviente del dodecaedro”, un monje cae de un andamio: “Sobre las losas oblongas, carcomidas, su cabeza produjo el sonido de una gigantesca avellana cortada a la altura. Y sus miembros, después de algunos estremecimientos, se inmovilizaron y comenzaron a enfriarse” (Dávila Andrade, 2004d, p. 181). Tras su muerte, se descorporiza, revive su vida, ve los sueños de los frailes y cómo salen de sus cuerpos los “dobles etéricos, transparentes [que entran] en la materia «de que están hechos los sueños»” (p. 184). Pronto su cadáver despierta el deseo de una mosca quesera que quiere desovar en

la comisura de la boca, hecho que anticipa que el cuerpo será comido por los gusanos; sin embargo, el cura va a la oscuridad y se vuelve Uno con el Universo. Así, imaginamos los momentos posteriores a la muerte y el encuentro con lo infinito que es a la vez el Caos.

EL CUENTO FANTÁSTICO ENTRE EL HORROR SUPRARREAL Y EL HORROR METAFÍSICO

En este apartado, analizamos los cuentos fantásticos y góticos de Dávila Andrade, escritos bajo sus búsquedas espirituales y saber esotérico: estos serían expresiones que tensionaban el mundo de la realidad y el del espíritu. Irían en unión, en palabras del autor, con “los [...] remolinos del espíritu [donde] parece girar el de la imaginación, como una virtualidad en la que se gestan las titubeantes criaturas por las que la vida circundante se torna en sueño interior y se alimenta de lo más cálido de la sangre” (1984a, p. 431). Lo fantástico sería el devenir de los procesos creativos del espíritu que darían lugar a entes subjetivos, imágenes atizadas además por la realidad, y que nutrirían los sueños hasta llegar a la sangre, líquido vital donde fluye el alma.

La cuestión de que en los sueños morarían las imágenes primordiales a la par es una glosa que Dávila Andrade hace de las palabras de William Shakespeare —apuntadas en “En la rotación viviente del dodecaedro”—: así, sus cuentos fantásticos serían la traslación de lo que el autor aprecia y libera de esos sueños. Una cosa sería la trama de los relatos y otra sus significados; empero, él señala que antes hay que atender la “interioridad básica” (1984b, p. 517) del escritor para llegar a conocer la factura de sus sueños, medios de comunicación del Ser, con una “sustancia plástica, exquisita, turbulenta, frágil y conmovedora, inasible y envolvente, [...] en donde [los creadores son] duendes, alquimistas o demonios” (p. 517). Habida cuenta de que todo sueño es vehículo y creador de símbolos (Chevalier & Gheerbrant, 2009), resulta claro que al autor le importaban las imágenes simbólicas aprovechando la “sustancia de la que estarían hechos los sueños” (Shakespeare citado en Dávila Andrade, 1984b, p. 517), lo cual incluiría lo poético y lo ominoso, lo extraño y lo espeluznante. Para Sigmund Freud (2012), el sueño es *traum* o trauma, herida; pero este sentido viene de la voz alemana trauma como sueño; en tanto, en lengua latina, sueño sería hipnosis. Sean trauma o hipnosis, los sueños siempre nos llevarán al núcleo de la

imaginación y la fantasía, aunque también pueden ligarnos con la muerte y la oscuridad; se puede pasar de la ventura al horror.

¿Cómo entender entonces los cuentos fantásticos y góticos de Dávila Andrade? Dijimos que hay expresiones de la interioridad básica en las que los sueños y los traumas estarían presentes. Los sueños, en forma de imágenes extrañas, pronto pueden ser perturbadores, y los traumas pueden verse como deseos reprimidos que son expulsados al inconsciente (Freud, 2012). En el caso de Dávila Andrade, todo esto se explicita en sus tramas, de ahí que los cuentos examinados, más allá de ser ficciones, trasuntan, si consideramos a Dávila Vázquez (1993), huellas del yo muchas veces problematizadas.

De tal modo, un tema capital en los cuentos es la muerte, ya sea como singularidad dentro de la vida o como presencia-entidad. Cualquiera sea la figura, la muerte circula en las tramas y se alegoriza: es objeto de imaginación porque es irrepresentable. Lo fantástico-gótico acentúa sus facetas, pues se trataría de saber que, contra la idea romántica de hallar la Patria añorada y perdida, la cual estaría en el devenir (Ernst Bloch citado en Jiménez, 1983), más bien es el viajero quien se topa con la Muerte que le impediría llegar a tal fin, bloqueando la utopía. En este marco, considerando los cuentos citados, son los insectos que corroerán el cuerpo de la agónica en “La batalla” o del cura de “En la rotación viviente del dodecaedro” —incluso el sacerdote cuando muere no va a la luz, sino al seno de la Muerte, es decir, a la Nada, en dicho cuento—. Es también la Muerte que lleva a su víctima al martirio, a más de lo indecible, por el asesinato de un niño en “El hombre que limpió su arma”; o solo mata a la gente sin más en “La cuota”. Pensemos, por otro lado, en la Muerte como horrenda esposa en “El último remedio”. A la par, la muerte siempre latiría en el interior del Ser: supone al demonio en “Pacto con el hombre” que hace consciente que vivir es una agonía; o es la soledad que lleva a crear fantasmas que nadie más ve, como en “Caballo solo”. La Muerte es tragada para sanar —de la vida— en “Vinatería del Pacífico” o para destruir en “La sierra circular”. Cuando es conjurada, lleva a asesinar creyendo que con ello se libera a algún monstruo como en “La muerte del monstruo”.

Otro tema esencial es el mal en “forma de enfermedad, pasión o muerte” (Dávila Vázquez, 2017, p. 18), que ocupa el cuerpo hasta deteriorarlo y volverlo monstruoso. El mal tiene correlación, por otra parte, con la muerte: uno sería el puente para la otra. Sobran

casos de enfermos convertidos en monstruos al ser tocados por el mal y la muerte: la mujer moribunda de “La batalla”, el tuberculoso reducido a lactante de “El último remedio”, el hacendado llagado de “Lepra”, la madre cancerosa y su hijo delirante que desea el seno materno en “La muerte del monstruo” o el niño con el labio leporino inducido a la muerte en “Sauce llorón”. Es más, cabría agregar que el mal fija el camino por seguir al personaje de “Lepra”, es decir, o es vivir la monstruosidad de la lepra y usarla para destruir —por ello la conexión con el Caos original—, o es integrarse —sabemos que el personaje ha superado tal padecimiento, pero es rechazado por ser un mendigo, otra forma de monstruosidad—. En “Vinatería del Pacífico”, los mórbidos creen curarse bañándose en vino, además de beber ese mismo vino producto de la ablución de otros cuerpos enfermos: ¿Qué se puede pensar de un vino en el que alguien se ha degollado y que lo venden embotellado? ¿Y qué del vino y del pan ensangrentado que los últimos hombres deberán consumirlos en “La última cena de este mundo”?

Relativo al monstruo, este se encuentra de forma sugestiva: o es el objeto emblemático, causa de la muerte de otros, como el piano de “La muerte del ídolo oscuro”, o es el animal carroñero, señor de las alturas y oledor y bebedor de los efluvios mortales de “El cóndor ciego”, o es el marido-monstruo que ha creado un entorno sepulcral en “Cuerpo extraño”, o son los senos cancerosos ocupados por el padre abusador en “La muerte del monstruo”, o es la mujer híbrida de “La extremidad oscura”. Por otra parte, la alusión al vampiro está en “El último remedio”, “La última cena de este mundo” —en este, incluso el zombi— y “La sierra circular”; mientras la referencia a la locura se halla en “Persona, animal o cosa” y “La muerte del monstruo”.

Enfermedad-Muerte o muerte-enfermedad es la doble ecuación en la obra fantástico-gótica de Dávila Andrade: en un caso, se personifica a ambas como entes espeluznantes que acompañan al ser humano en su vida o, en el otro, es la corrupción inevitable del cuerpo, signo de los tiempos, hecho palpable en “El cóndor ciego” sobre un viejo cóndor en las postrimerías de su vida. Muchos de los cuentos plantean un bloqueo del destino o de la esperanza con la doble ecuación señalada —la excepción sería “Un centinela ve aparecer la vida”—. Dos cuentos lo ilustran. En “El último remedio” la enfermedad y el giro ominoso de la relación conyugal conducen al deseo de la Muerte y a admitirla como fin del

matrimonio; el autor hace que se cumpla lo que ese adulto-niño quiere, casarse con la Muerte para hallar solo la Nada. En “El sueño y sus artefactos”, es la Muerte que envía desde el futuro la vida por consumir; esta se hace con yacijas provistas por la fábrica de los sueños —sabemos que hay una insólita relación entre dormir y morir, entre dormitorio y lecho mortuario (García-Borrón, 2013)—. En “La caja de cartón”, la caja-ataúd es un móvil sombrío para hacer desaparecer lo que se odia o se desdeña.

Incluso la palabra Deseo es ruta de frustración en ciertos cuentos. El Deseo es pulsión de Muerte en “El último remedio”, pero en “Las nubes y las sombras” implica la transgresión: al no poder ser libre por la Ley impuesta, solo se puede imaginar la violación de lo sagrado; y acaso esto está en el cuento “El niño que está en el purgatorio”, que supone el castramiento hipotético del niño por estar adelantado a su tiempo al desafiar a toda creída inteligencia. El mismo Deseo conducirá fatalmente al protagonista a salir del mito edípico en “La muerte del monstruo”; y lo propio en el tuberculoso adulto-lactante de “El último remedio”; acá la forma de traspasar al Deseo es por la vía ominosa del sexo.

La pulsión propia de la Muerte como suicidio —si no la muerte inducida— es clave en los cuentos de Dávila Andrade; con el suicidio se trasciende a la Muerte y se vuelve a la Noche primitiva, al Caos. “Cabeza de gallo” patentiza que la muerte sacrificial se habría dado con Cristo y que su repetición festiva solo la pervierte. Se trataría de concienciar que el martirio es hallar la Luz alquímica, como en “La última cena de este mundo”: si se sigue a quien se sacrifica, se debe beber su sangre y comer su cuerpo ensangrentado, es decir, tomar la sangre —en vino— es encontrar el efluvio de vida que lleva a la trascendencia, al Caos, origen de toda vida. Esto prevalece en “El cóndor ciego”, así como en este y también en “El viento” está presente el Deseo pulsional del suicidio: sea por renunciar al sufrimiento de la vejez, sea por no hallar correspondencia en la vida material. “Vinatería del Pacífico”, paradójicamente, supone el suicidio de la muchacha por escapar a una condición de sometimiento obrada por un burgués que la trata como cualquier amante; y “Pacto con el hombre” implica la descorporización para vivir en la Nada o el Caos en sí. Si bien el suicidio se considera como un acto producto de factores que están más allá de la voluntad de la persona, Jairo Cardona Reyes (2015) sostiene, más bien, que es la

[...] recuperación de la subjetividad, porque es recuperación de una subjetividad que nos ha sido negada, en tanto posibilidad de asumir la responsabilidad de nuestra propia

existencia. El hombre individual no tiene derecho a decidir sobre su propia vida, pues nos han enseñado que corresponde a otros significarla y darle valor, claro está, desde su propio punto de vista. De esta manera, no soy dueño de mí mismo, de mi libertad, y si como dice Sartre: “el hombre es libre, el hombre es libertad” [...]; si no hay libertad, no hay sujeto, no hay subjetividad (p. 10).

Pese a las reiteraciones de Dávila Andrade a la Muerte, a la enfermedad y al suicidio, incluso alusiones directas al degollamiento o a la garganta abierta —“Cabeza de gallo” y “Sauce llorón” son cuentos que nos hacen pensar claramente en la autoinmolación de El Fakir—, podemos decir que sus búsquedas espirituales y metafísicas implicaban, en efecto, volver a la Noche primigenia, a ese Caos o generador de vidas —piénsese en el cura de “En la rotación viviente del dodecaedro”—. El Deseo universal que trasuntaba su obra, más aún la fantástica-gótica, era la concreción de la libertad plena con base en una subjetividad que la iba cultivando tanto en su existencia cuanto en su propia escritura. Se trataba de ir, en forma contraria, del trauma —una vida signada por el alcoholismo, la depresión, el fracaso matrimonial, incluido el sexo— a la liberación de sí explorando el mundo de los sueños.

En este sentido, juzgando los cuentos fantástico-góticos, hay críticos que plantean que estos expresaban el “horror suprarreal” (Rodríguez Albán, 2007), por el que las tinieblas pronto tienen alguna “solución de continuidad con lo onírico [o] lo insólito” (p. 61). En todo caso, postulamos que Dávila Andrade estaba reflexivamente sondeando —pensemos en las ideas de Beville (2009)—, en su obra narrativa fantástica y gótica, el horror metafísico (Kolakowski, 1990), ese que supone que la realidad, con su eterno aire de muerte, implica la Nada, una cerrazón que impide ver más allá o un futuro posible; este asunto, por ejemplo, caracteriza al gótico andino contemporáneo (Rodrigo-Mendizábal, 2022). Si Dávila Andrade quería justificar el camino de la muerte tomando la modalidad fantástico-gótica, sus hallazgos estéticos en el cuento ratificaban el Deseo de ir al Universo, a la Nada, espacio donde residiría, como manifestamos, el Caos, el dios originario de todo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, G., & MEDINA CÓRDOVA, L. (2022). Preservar lo intraducible: Entrevista con Gabriela Alemán. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 47, 87-98.
- BEVILLE, M. (2009). *Gothic-Postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Rodopi.

- CARDONA REYES, J. A. (2015). *El suicidio como recuperación de la subjetividad*. Academia libre y popular latinoamericana de Humanidades/Editorial Abierta FAIA.
- CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A. (2009). *Diccionario de los símbolos* [Trad. de M. Silvar & A. Rodríguez]. Herder.
- CUEVA, A. (1986). *Lecturas y rupturas: Diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Planeta.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1952). *Abandonados en la tierra*. Talleres Gráficos Minerva.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1955). *Trece relatos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1966). *Cabeza de gallo*. Arte.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971a). Cuando ambas comarcas se entrecruzan. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 191-200). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971b). El sueño y sus artefactos. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 215-220). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971c). La extremidad oscura. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 109-121). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971d). La muerte del monstruo. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 101-109). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971e). La sierra circular. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 129-136). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971f). *Pacto con el hombre y otros cuentos*. Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971g). Persona, animal o cosa. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 167-173). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971h). Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 85-100). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971i). Sauce llorón. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 137-154). Monte Ávila Editores.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1971j). Un centinela ve aparecer la vida. En *Pacto con el hombre y otros cuentos* (pp. 231-249). Monte Ávila Editores.

- DÁVILA ANDRADE, C. (1978a). Caballo solo. En *Cabeza de gallo* (pp. 99-105). Alberto Crespo E. Editor.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1978b). Cabeza de gallo. En *Cabeza de gallo* (pp. 5-11). Alberto Crespo E. Editor.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1978c). La última cena de este mundo. En *Cabeza de gallo* (pp. 106-115). Alberto Crespo E. Editor.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1978d). Pacto con el hombre. En *Cabeza de gallo* (pp. 71-82). Alberto Crespo E. Editor.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1984a). Magia, yoga y poesía. En *Obras completas II: Relato: Vol. II* (pp. 431-437). Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Banco Central del Ecuador.
- DÁVILA ANDRADE, C. (1984b). Rómulo Gallegos, imaginación y magia. En *Obras completas II: Relato: Vol. II* (pp. 517-520). Pontificia Universidad Católica del Ecuador/Banco Central del Ecuador.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2004a). *Cabeza de gallo y otros cuentos*. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura/Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2004b). El niño que está en el purgatorio. En *Cabeza de gallo y otros cuentos* (pp. 114-121). Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura/Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2004c). El viento. En *Cabeza de gallo y otros cuentos* (pp. 147-152). Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura/Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2004d). En la rotación viviente del dodecaedro. En *Cabeza de gallo y otros cuentos* (pp. 181-190). Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura/Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2015). *Bestiario*. El Fakir.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2017a). El cóndor ciego. En *Trece relatos* (pp. 104-110). Libresa.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2017b). El hombre que limpió su arma. En *Trece relatos* (pp. 144-160). Libresa.
- DÁVILA ANDRADE, C. (2017c). El último remedio. En *Trece relatos* (pp. 185-192).

Libresa.

DÁVILA ANDRADE, C. (2017d). La batalla. En *Trece relatos* (pp. 89-103). Libresa.

DÁVILA ANDRADE, C. (2017e). Lepra. En *Trece relatos* (pp. 200-213). Libresa.

DÁVILA ANDRADE, C. (2017f). Un cuerpo extraño. En *Trece relatos* (pp. 115-127). Libresa.

DÁVILA ANDRADE, C. (2018a). Ataúd de cartón. En *Abandonados en la tierra* (pp. 135-145). Mecánica Giratoria.

DÁVILA ANDRADE, C. (2018b). La cuota. En *Abandonados en la tierra* (pp. 165-171). Mecánica Giratoria.

DÁVILA ANDRADE, C. (2018c). La muerte del ídolo oscuro. En *Abandonados en la tierra* (pp. 113-131). Mecánica Giratoria.

DÁVILA ANDRADE, C. (2018d). Las nubes y las sombras. En *Abandonados en la tierra* (pp. 17-74). Mecánica Giratoria.

DÁVILA ANDRADE, C. (2018e). Vinatería del Pacífico. En *Abandonados en la tierra* (pp. 149-162). Mecánica Giratoria.

DÁVILA ANDRADE, C. (1945). El niño que está en el purgatorio. *Letras del Ecuador*, 8, 10.

DÁVILA ANDRADE, C. (1960). El viento. *Revista Nacional de Cultura*, 139, 139-145.

DÁVILA ANDRADE, C. (1965). En la rotación viviente del dodecaedro. *Zona Franca*, 21, 20-21.

DÁVILA VÁZQUEZ, J. (1984). Aquella voz inmensa, muda y clara. En César Dávila Andrade, *Obras completas I: Poesía: Vol. I* (pp. 11-88). Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Banco Central del Ecuador.

DÁVILA VÁZQUEZ, J. (ed.) (1993). Prólogo. En César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo* (pp. IX-LVII). Biblioteca Ayacucho.

DÁVILA VÁZQUEZ, J. (1998). *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca.

DÁVILA VÁZQUEZ, J. (2017). Estudio introductorio. En C. Dávila Andrade, *Trece relatos* (pp. 7-84). Libresa.

- DONOSO PAREJA, M. (1984). *Nuevo realismo ecuatoriano: La novela después del 30*. El Conejo.
- DONOSO PAREJA, M. (2002). *Nuevo realismo ecuatoriano*. Eskeletra.
- ELJAIEK RODRÍGUEZ, G. A. (2017). *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Pontificia Universidad Javeriana.
- FISHER, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* [Trad. de N. Molines]. Alpha Decay.
- FREUD, S. (2012). El creador literario y el fantaseo (1908 [1907]). En A. Freud & J. Strachey (eds.), *Obras completas. El delirio y los sueños en la gradiva de W.Jensen, y otras obras (1906-1908): Vol. IX* [Trad. de J. L. Etcheverry] (pp. 125-135). Amorrortu.
- GARCÍA-BORRÓN, J. P. (2013). *Semántica de la palabra*. Publicacions i Edicions Universitat Barcelona/Departamento de Filología Hispánica.
- GRAETZER ÁLVAREZ, M. (1985). Los cuentos de César Dávila Andrade: Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación. *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, VIII(22), 33-71.
- JIMÉNEZ, J. (1983). *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*. Tecnos.
- KOLAKOWSKI, L. (1990). *Horror metaphysicus* [Trad. J. M. Esteban Coquell]. Tecnos.
- ORDIZ, I. (2014). Estrategias ficcionales de lo insólito: La literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 3(6), 138-168.
- PROAÑO ARANDI, F. (2007). La narrativa en el periodo. En J. Dávila Vázquez (ed.), *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República 1925-1960 (primera parte): Vol. V* (pp. 121-168). Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador/Corporación Editora Nacional.
- RIVAS ITURRALDE, V. (1996). Cesar Dávila Andrade: El hermetismo como superación de lo regional. *Tema y variaciones de literatura*, 8, 25-42.
- RIVERA, O. (1989). *Rostros americanos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ROAS, D. (2001) (ed.). La amenaza de lo fantástico. En *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Arco/Libros, S.L.
- ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.

- RODRIGO-MENDIZÁBAL, I. (2022). Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 10(1), 53-75. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.857>
- RODRÍGUEZ ALBÁN, M. (2007). Narradores ecuatorianos de la década de 1950: Poéticas para la lectura de modernidades periféricas. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 21, 39-54.
- TODOROV, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica* [Trad. de E. Gandolfo]. Paidós.
- VALLEJO CORRAL, R. (16 de mayo de 2023). «De un mundo raro»: Lo fantástico y el gótico tropical. Academia Ecuatoriana de la Lengua. <http://www.academiaecuatorianadelalengua.org/de-un-mundo-raro-lo-fantastico-y-el-gotico-tropical-por-don-raul-vallejo/>

**NOTICIAS DEL FUTURO: LAS POLÍTICAS DE EXTERMINIO
EN LA OBRA DE LILIANA COLANZI**

**NEWS FROM THE FUTURE: THE POLICIES OF EXTERMINATION
IN THE WORK OF LILIANA COLANZI**

Alejandra Amatto
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
alejandraamatto@filos.unam.mx
<https://orcid.org/0009-0002-6824-2906>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.189>

Fecha de recepción: 05.12.23 | Fecha de aceptación: 04.01.24

RESUMEN

La narrativa de Liliana Colanzi plantea la necesidad de revisar la definición clásica de la tradición realista y aporta una nueva reconfiguración de varios modelos narrativos no miméticos (ciencia ficción/fantástico). En este artículo propongo leer parte de su literatura desde esta aproximación crítica, que nos posibilita entender los procesos históricos de las sociedades latinoamericanas más pauperizadas al hacer hincapié en recursos estilísticos que descansan en dicha novedad y en su sentido estético de efectividad social. El mundo narrativo de la autora, como se verá, estará compuesto por historias recogidas de la “nota roja”, que transforma en acontecimientos fantásticos; historias contadas desde una tradición oral tremendamente vital, que llevará a terrenos colindantes con la Ciencia Ficción; e historias que forman parte de una versión “no oficial” y poco evidenciada, que apelan a constituir parte de la narrativa política más trágica y reciente de varios países de América Latina.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, ciencia ficción, Latinoamérica, exterminio, literatura boliviana.

ABSTRACT

Liliana Colanzi’s narrative raises the need to review the classic definition of the realist tradition and provides a new reconfiguration of several non-mimetic narrative models (science fiction/fantastic). In this article I propose to read part of his literature from this critical approach, which allows us to understand the historical processes of the most impoverished Latin American societies, by emphasizing stylistic resources that rest on said novelty and on their aesthetic sense of social effectiveness. The author’s narrative world, as will be seen, will be composed of stories collected from the “red note”, which she transforms into fantastic events; stories told from a tremendously vital oral tradition, which will lead to areas bordering on Science Fiction; and stories that are part of an “unofficial” and little-evidenced version, which appeal to constitute part of the most tragic and recent political narrative of several Latin American countries.

KEYWORDS: Fantastic, science fiction, Latin America, extermination, Bolivian literatura.

Hace apenas más de una década que la narrativa de Liliana Colanzi (Santa Cruz, 1981-) irrumpió en el mundo de la literatura reciente con una serie de relatos que se caracterizan por su violencia estética y su intensidad poética. Desde sus primeras narraciones y a lo largo de su breve pero significativa producción literaria, que inicia en el año 2010 con su libro *Vacaciones permanentes*, esta autora boliviana —protagonista de la llamada *nueva literatura andina*— ha sido, antes que nada, una transgresora de los modelos antecedentes. La esencia misma de la creación fantástica, de la ciencia ficción y del terror latinoamericano se deslizan por todos los ámbitos de su literatura al transparentarse en las páginas de sus cuentos más significativos como “Chaco” y “Caníbal”, que son muestras potentes de su escritura que, afortunadamente, comienza a darse a conocer con mayor amplitud en los últimos años.

Enfrentarse al universo de las tradiciones fantásticas bolivianas, de la mano de Colanzi, nos confronta con una experiencia estética de primer nivel en la que su creadora busca relacionar todos los sentidos del goce artístico para que no queden atrapados en una sola modalidad discursiva. Este procedimiento, presentado en nuestra actualidad como una lógica conceptual instaurada en las escrituras recientes de América Latina, no fue una tarea sencilla de emprender, fundamentalmente, en los primeros años de su carrera. Como varias de sus contemporáneas, Liliana Colanzi ha tenido que abrirse camino en un mundo editorial adverso que de manera notoria pretende recluir a la literatura escrita por mujeres dentro un concepto comercial que, muchas veces, implica la exhibición de una “rebeldía femenina” hecha a la moda. Su literatura, provista de una serie de estrategias narrativas que expresan una trama social compleja, ha marcado en los últimos tiempos el pulso inicial de un nuevo momento de la literatura latinoamericana actual, y de la literatura andina en particular.

Recordemos también que fue otro crítico de las literaturas andinas —el peruano Antonio Cornejo Polar (1936-1997)— quien hace ya más de tres décadas reflexionaba, desde una visionaria perspectiva a futuro, sobre los problemas fundamentales que constituía la propuesta de una nueva “lectura” de la literatura latinoamericana y advertía sobre los desafíos que tendría la crítica literaria del continente en los años venideros para estar a la altura de esa discusión.

Para Cornejo Polar estos cambios sistémicos en el orden de las mal llamadas “jerarquías literarias”, tradicionalmente de corte analítico europeo, siempre implican retos significativos frente a su propio objeto de estudio o, más preciso, con lo que se entiende “debe ser” su objeto de estudio. El sentido anticipatorio del crítico y su notable capacidad para “leer” a la literatura de su tiempo —en una apuesta futura— demuestra la vigencia de su análisis, pues algunas de las manifestaciones estético-literarias, denominadas hoy como nuevas modalidades *discursivo-inclusivas* por varias voces críticas, ya eran un asunto que ocupaba las reflexiones de pensadores como el peruano, al menos desde la última década del siglo XX:

Permítanme poner el ejemplo de las literaturas de los países andinos, de Bolivia, Perú o Ecuador. Ciertamente la imagen unitaria y globalizante de cada una de ellas partía de la ampliación de un concepto restrictivo de literatura, que condicionaba su existencia a que fuera (1) escrita, (2) en español y (3) bajo códigos estéticos derivados de la literatura europea. Como otras veces he dicho, de este modo se lograba un corpus unitario, coherente, pero a costa de marginar por razones estéticas o sociales, o por ambas, a una inmensa masa de discursos. ¿Qué hacer, por ejemplo, con la literatura oral en quechua o aymara que se produce en estos países? ¿No son literatura? ¿No son socialmente representativas de la nación? Sin duda, la ampliación del corpus para incluir estos discursos otros, a veces con un alto grado de autonomía, implicaba pasar del concepto de unidad (y de una identidad nacional más o menos metafísica) a otro que diera cuenta de esa diversidad heterogénea y contradictoria. Y, heterogeneidad que para complicar aún más las cosas puede darse dentro de un solo texto (Cornejo Polar, 1993, p. 10).

No encuentro un mejor punto de partida, para discutir algunos aspectos centrales de la obra de la escritora boliviana, que no sea desmenuzando esta última reflexión de Cornejo Polar. Asimismo, será apropiado añadir a este análisis el empleo sistemático de lo que llamaremos, *grosso modo*, literaturas de irrealidad¹ —que tanto han caracterizado a los últimos libros de Colanzi— y que trazan un puente entre la heterogeneidad cultural andina y sus modos de narrar lo excepcional.

Podríamos decir, sobre este punto, que géneros tan arraigados en nuestra tradición como el fantástico, la ciencia ficción o el terror —antaño menospreciados por una antigua y rancia visión de la crítica más costumbrista de mediados del siglo pasado— renuevan su

¹ Me refiero a “literaturas de irrealidad”, *grosso modo*, como el amplio corpus analizado por la crítica (Morales, 2000; Campra, 2007; Sardiñas, 2007) que deviene del agrupamiento de un conjunto de modalidades narrativas producidas desde las literaturas no miméticas, en las que se encuentran manifestaciones textuales de lo fantástico, lo extraño, la ciencia ficción, el terror, entre otras. Asimismo, muchas de ellas pueden tener puntos de intersección entre sí que problematizan su propia naturaleza genérica.

protagonismo en la narrativa latinoamericana de finales del siglo XX e inicio del XXI. Esta afirmación no implica presuponer que las recientes manifestaciones de los últimos veinte años, representadas en las plumas de estas escrituras, no devienen del rescate de una tradición muchas veces confesa de estos géneros, pero indudablemente reestructurados en un sentido de plena actualidad.

Por ese motivo, me dedicaré a señalar algunos ejemplos concretos dentro de su literatura que, desde mi perspectiva, considero están rencauzando parte de la producción narrativa de la región no solo para después trazar una ruta crítica que describa la importancia de estudiarla en su contexto cultural, sino también para reconocer de este modo las huellas de la tradición a la que pertenece. Como se verá a lo largo de estas páginas, el corpus integrado por algunos relatos de *Nuestro mundo muerto* (2016) y *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) representará, eficazmente, un modelo significativo para la propuesta analítica en la que pretendo adentrarme.

1. EL TRONCO DE TODAS LAS HISTORIAS: *NUESTRO MUNDO MUERTO*

“Nuestro mundo muerto” es el relato homónimo, que da título a su libro publicado en 2016, en donde Liliana Colanzi ejemplifica las devastadoras consecuencias de las crisis ambientales —y la ruptura de los seres humanos con su mundo externo e interno— en la aparente desconexión con un planeta prácticamente extinto. El sentir de lo lúgubre impregna cada una de las acciones de sus personajes en un interesante ir y venir de secuencias que se ambientan algunas veces en la Tierra y otras en Marte. Con impecable manufactura, ceñida a los códigos de la ciencia ficción anglosajona más clásica, Colanzi postula la crisis individual de un sujeto femenino que no pretende acontecer en un espacio distópico hipotético, sino que se revela como una posibilidad muy concreta de futuro.

La narradora es una mujer que ha decidido trasladarse a Marte de manera voluntaria como parte de un proyecto de colonización de ese planeta ante la imperiosa necesidad gubernamental de encontrar una nueva reubicación para la humanidad. Sin mayores esperanzas, los habitantes de la Tierra —devastada por la contaminación radiactiva y la insuficiencia de recursos naturales— padecen las consecuencias de esta debacle. Como sostiene Cruz Arzabal (2023):

Si consideramos que un elemento común entre las literaturas del descontento realista y la modalidad cultural de *weird* es la superposición de realidades distintas, cuya confrontación produce el efecto no mimético, es posible pensar en el espacio ficcional como uno de los elementos más relevantes para su formalización.

La obra de Colanzi tiene numerosos espacios y territorios en los que la heterogeneidad social contemporánea se despliega. Podemos pensar en los territorios indígenas como en “Chaco” o “Cuento con pájaro”; en los espacios nacionales mestizos de “La ola” y “Alfredito”; en las ciudades y movimientos globales de, también, “La ola”, y en “Caníbal”; o en los sitios extraterrestres como en “Nuestro mundo muerto”. Esta diversidad es un signo de la importancia que tienen los lugares y su superposición formal en la obra de Colanzi (p. 91).

En el cuento los seleccionados para esta *lotería marciana* deben ser sujetos resistentes a la radiación y sus consecuencias: “gente que haya estado expuesta a la radiación toda su vida y sea inmune a sus efectos” (Colanzi, 2016, p. 101). Más adelante conoceremos que este es el caso de la protagonista. Ahora bien, el relato abre con su narración desde el planeta rojo y se traslada a los episodios más tortuosos de su estancia en la Tierra, oscilando entre los dos espacios (el marciano y el terrícola) para brindar al lector diversos episodios de una historia fragmentada en lo temporal y en lo emocional.

La construcción del “pasado evocado” en contraposición con el “contexto presente” de la diégesis, que recae siempre en ella, logra llevarnos de la nominación “clásica” de una estructura de ciencia ficción —ambientada a lo Bradbury— hasta las regiones más reconocibles del contexto boliviano en el ámbito terrestre. Las tragedias rememoradas en las que estas nuevas *crónicas marcianas*, que se desplazan hacia una conformación del mundo andino, sorprenden al lector por su acabada fluidez.

A través de sus acciones, el personaje central del cuento puede ser diagnosticado con el padecimiento de uno o más síndromes —muy en tendencia en la actualidad— dentro de las *narrativas del daño* que abordan las tradiciones no miméticas (*vid.* Erdal Jordan, 1998). Como señala López Pellisa (2022) existen, al menos, dos síndromes clásicos particulares (Mercurio y Antígona) que pueden ser explorados desde estas versiones recientes de una ciencia ficción hispanoamericana, testigo del padecimiento femenino frente a un mundo devastado:

El síndrome de Mercurio simboliza el momento en el que nuestras relaciones, comunicación y sociabilidad están mediadas por la comercialización. Representa la idea del nomadismo y la movilidad contemporánea, y, además, a Mercurio se le ha relacionado

con lo voluble e inestable, por lo que encarna la imagen de una sociedad líquida (Bauman) y globalizada, cuya base es el comercio (material e inmaterial). El síndrome de Antígona evidencia la falta de empatía que sentimos ante el dolor del Otro y cómo este tipo de relación se ha agudizado en la era de las plataformas digitales (p. 152).

La falta de empatía frente al dolor del otro (y frente al propio), la proyección del sentido tecnológico como alternativa viable de “escape” ante las tragedias personales y la apatía carente de sensibilidad social, son *temas-problema* siempre presentes y destacados en la obra de Colanzi. Cada uno de estos ejes se caracteriza, además, por el abandono y el sufrimiento individual. De igual manera, en muchos de estos relatos observamos las particularidades de una queja absorta en sus personajes. Este es el caso, precisamente, de “Nuestro mundo muerto”, pues la protagonista se entera al inicio del cuento que Tommy, su última pareja antes de partir rumbo a Marte, va a ser padre y esto desencadena una serie de conflictos profundos y traumáticos. A medida que avanza el relato, se nos irá revelando parte del apremio que esta noticia implica, ya que en algún momento ella también sintió el impulso de ser madre, pero éste fue irrevocablemente extirpado de su deseo tras practicarse un aborto clandestino en el baño de su casa por temor a que las consecuencias de la radiación afectaran su embarazo. Interrumpir esa gestación —como nos demuestra el curso de la narración— implicó, a su vez, la ruptura de la pareja que ya no podrá volver a reencontrarse en planes futuros.

La historia transcurre en este vaivén de sensaciones incómodas, irreales y casi alucinatorias. Al final, la protagonista intentará buscar en medio de la desolación marciana la presencia masculina en el personaje de su compañero Pip, otro obrero de la estación marciana, y esta acción será una de las pocas referencias al casi inexistente deseo sexual de ambos, mermado en los dos personajes por la tristeza y la enfermedad. Esta es, precisamente, la imagen que nos deja el cuento en su cierre:

Haceme un hijo, exigí, mientras Pip embestía una y otra vez con ese pene flácido y el bosque se abría ante mis ojos, y yo sentí los dedos arañando la tierra, en súbito arrebato de terror, buscando un asidero para no caer, para no caer al cielo (Colanzi, 2016, p. 105).

Las últimas frases de la protagonista cierran, entonces, un ciclo efectivo de desprendimiento con todo lo humanamente conocido por ella, incluyendo su mundo ya muerto.

2. EL BRILLO FANTÁSTICO DE LA MUERTE

Desde otra perspectiva y con un encuadre menos tradicional en el aspecto formal, que había caracterizado a los primeros cuentos de su carrera literaria, los seis relatos que integran *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) nos proponen internarnos armónica y poéticamente, como sugiere su título, en un mundo de *penumbra* y muerte en el que se desarrolla una amplia variedad de temas sociales instalados en una factible Latinoamérica. Estructurados en su mayoría, otra vez desde las perspectivas genéricas de los modelos no miméticos (fantástico y ciencia ficción) que, como ya he señalado líneas arriba, han caracterizado a la escritura de la escritora andina, esta nueva apuesta narrativa presentada en *Ustedes brillan en lo oscuro* revela el paso siguiente hacia la consolidación de los asuntos literarios que más inquietan a Colanzi: colapsos naturales y destrucción del medioambiente, extractivismo, despojo de tierras, tragedias relacionadas con los vínculos de familia, situación de los derechos de las mujeres, entre otros.

Desde las páginas de *Ustedes brillan en lo oscuro*, la autora propone no solo *ver* sino *intervenir*, a través de la literatura, en todos estos problemas que exhiben desigualdades y conflictos aún no resueltos, por medio de la construcción de modelos narrativos que, hasta hace algunos años, se asumían de modo erróneo alejados de lo político-social. Más allá del tratamiento de los temas, que pueden ser examinados bajo diversas perspectivas técnicas, Colanzi opta nuevamente, como en *Nuestro mundo muerto*, por el predominio de los géneros denominados de “irrealidad” para exponer algunas de las tragedias (pasadas, presentes y futuras) que debemos enfrentar en América Latina.

Así, con esta propuesta estética desmitifica, de nuevo, la supuesta lejanía del género fantástico y de la ciencia ficción para abordar los asuntos de carácter social. Es más, nos recuerda que uno de los principales propósitos de ambos es, particularmente, narrar desde una estructura subversiva asuntos y temas que también lo son.

El cuento que inaugura el libro se titula “La cueva” y nos lleva por diferentes “eras” de la humanidad a través del empleo del umbral fantástico en el que los personajes van descubriendo diferentes momentos de la brutalidad, la precariedad y la destrucción que los seres humanos podemos causarnos entre nosotros y al mundo que habitamos. Como ya es su costumbre, la autora boliviana combina diversos registros a la hora de construir sus

historias que van desde los frenéticos cambios de ambientación o modos lingüísticos de sus personajes hasta la hibridación de sus géneros predilectos como el terror, lo fantástico y la ciencia ficción.

Me interesa detenerme en este primer relato segmentado por tramos narrativos estratégicamente pensados que nos enfrentan al infanticidio, regulado por las leyes precarias de la naturaleza; al feminicidio, narrado a través del asesinato de una joven oaxaqueña en plena fiesta de la Guelaguetza y, por último, a la mutación de seres y criaturas portadoras de cambios sustanciales para el medio ambiente. Todo transcurre en esta caverna que participa activamente como umbral entre diferentes temporalidades, dimensiones espaciales y sucesos trágicos. “La cueva” es también una muestra del dominio pleno de la escritora en el campo de lo fantástico vinculado con la articulación social, en donde la materialidad visual es enorme y significativa. Este es otro elemento notable en *Ustedes brillan en lo oscuro*, es decir, el juego con las imágenes que acompañan algunos de los cuentos: fotografías, dibujos, grafitis o viñetas que construyen, junto con la palabra, la atmósfera propicia de este y de los otros relatos.

La tradición prehispánica andina, imbricada con los procesos religiosos colonizadores y señalada en su sentido de renovación plena en las citas anteriores de Cornejo Polar (1993), es un aspecto muy comentado en el relato “El camino angosto”, sobre todo si seguimos la práctica de presencias permanentes en la obra de Colanzi, como ya se había propuesto en su libro de 2016. Aquí también surge otro de los elementos importantes en este tipo de relatos que le interesan construir a la autora, pues, como afirma Gabriele Bizzarri (2020), ella es parte de un movimiento de narradoras que pretende:

[...] dar cuenta de la pronunciadísima tendencia a la promiscuidad intergenérica que representa una de las características más prominentes de la nueva ficción especulativa latinoamericana, cuyos representantes, bebiendo de tradiciones diversas (y diversamente sedimentadas tanto por lo que se refiere a su circulación geográfica en el contexto periférico como en consideración de su diferente posición jerárquica en la pirámide del gusto) se abocan al pastiche narrativo más delirante y crean experimentos *frankensteinianos* (sin renunciar, incluso, a ‘jugar con cosas muertas’) (p. 5).

Para la boliviana es importante destacar que, desde esta parte de América Latina, su narrativa apela a la reformulación de los mitos prehispánicos y de los saberes ancestrales de su pueblo desde una óptica alejada del sentido escritural clásico. Sin embargo, su

concreción al interior de la tradición literaria andina en general, y en la boliviana en particular, no se circunscribe solo al ámbito de lo fantástico, sino que se encausa, como ya se mencionó en “Nuestro mundo muerto”, hacia otros registros genéricos de las también llamadas literaturas no miméticas con profundos exámenes sobre la aguda violencia política y social en sus contenidos temáticos. Mediante ellos, Colanzi nos advierte, también, del exterminio al que pareceríamos estar condenados.

No obstante, la crítica social se ve articulada magistralmente, con un giro técnico notable, en la historia “Ustedes brillan en lo oscuro”; cuento homónimo del libro que cierra sabiamente este urgente repaso por los temas más polémicos que azotan nuestras tierras. “Si bien los hechos narrados en ‘Ustedes brillan en lo oscuro’ están basados en el accidente radiológico de Goiânia de 1987, se trata de una obra de ficción” (Colanzi, 2022, p. 112), versa la *Nota* final explicativa del libro que debe recordar al lector que ha sido expulsado de un mundo ficcional en este último relato, pues su construcción articulada desde el principio acérrimo de verosimilitud es implacable. ¿Tragedias nucleares en América Latina? Sería una pregunta propicia que cualquiera podría hacerse ante la incredulidad que nos produce la crueldad con la que se trata a los sobrevivientes, la marginación en la que viven y las enfermedades que padecen a causa de una imprudencia más del capitalismo, situados en el Brasil de los ochenta. Una nueva versión de sus crónicas marcianas fantásticas, ahora sí más terrenales que nunca.

En esta historia unos jóvenes chatarreros tienen la “fortuna” mortuoria de encontrarse con los residuos de un antiguo instituto nuclear fuera de funciones:

Israel y Admilson, se turnaron para machacar el aparato, primero con el martillo y luego con el combo, hasta rajarse la cubierta protectora; eran jóvenes y fuertes y no les costó demasiado. (*al mes siguiente ambos muchachos van a estar bien muertos y enterrados en ataúdes de plomo cubiertos de cemento [...]*) (Colanzi, 2022, p. 98).

El uranio dorado, luminoso y cancerígeno no tardará en llevarse a varios de los pobladores que toman contacto con la sustancia a través de la rápida propagación que esta tiene, lo que se produce gracias al desconocimiento primero de uno de los personajes (que compra y vende chatarra) y al atroz encubrimiento de todo un sistema después. Las muertes más terribles se suceden en cuestión de apenas días, mientras el gran problema se intensifica con el estigma que azota al pueblo y a sus pobladores que, como es de esperar,

lo pierden todo, incluso sus vidas. Si se realiza una lectura más cercana del cuento “Ustedes brillan en lo oscuro”, este puede entenderse, dentro de la narrativa general de la boliviana, como una propuesta de “explicación”, prácticamente analéptica, del modelo de suceso trágico ambiental que, años más tarde, obligará a la protagonista de “Nuestro mundo muerto” a abandonar la Tierra.

El proceso creativo del cuento se gesta gracias a las imágenes y los testimonios que Colanzi recopiló en una estancia de investigación en esa zona contaminada de un Brasil “no ficticio”. Este viaje, como ella misma ha sostenido, desencadenó un fuerte compromiso con la experiencia escritural. Por ello, quizá esta mezcla entre la imposibilidad ficcional y una especie de delirio realista en la trama convierten a este cuento en uno de los más conmovedores y desafiantes de su obra. “Ustedes brillan en lo oscuro” es una historia que lleva al lector por un camino liminar en donde se condensan los asuntos nodales del libro en su conjunto expresados, como ya se señaló, desde su primer cuento con tintes fantásticos.

Si bien la autora nos propone en este último relato una experiencia estética y emocionalmente desafiante, vale la pena señalar que su siempre incansable búsqueda por lo no convencional, lo complejo y sus variantes significativas, transforman a su literatura en una de las más interesantes y congruentes en la escena narrativa actual del continente. Ambos textos (“Nuestro mundo muerto” y “Ustedes brillan en lo oscuro”) no son una simple muestra de novedades ni de recursos forzosos que buscan el efecto *per se*; antes bien, se trata de dos cuentos que humanizan el dolor, que trascienden el estereotipo de su modelo discursivo y que nos proyectan hacia un futuro incierto.

3. CONCLUSIÓN: NOTICIAS DEL FUTURO

La recurrencia en el uso de aspectos que conmocionan emocionalmente, en estas recientes narrativas latinoamericanas, se presenta en la literatura de Liliana Colanzi como un aguijón punzante clavado en las estructuras más endebles de nuestras sociedades. Esta valiosa escritora, oriunda de Santa Cruz de la Sierra, extrae varios de los elementos orgánicos de su materia literaria de su propio entorno. Su mundo narrativo, como hemos visto a lo largo de este texto, está compuesto por (i) historias recogidas de la nota roja que transforma en acontecimientos fantásticos —la que inspira, por ejemplo, segmentos del cuento “La cueva”—; (ii) historias contadas por sujetos participantes de una tradición oral

tremendamente vital —como en “Cuento con pájaro”, otro de los fundamentales de *Nuestro mundo muerto*— y (iii) historias que forman parte de una versión “no oficial” poco evidenciada por constituir, entre otras cosas, parte de la narrativa política más trágica y reciente de varios países de América Latina.

De tal manera, la literatura de Liliana Colanzi plantea la necesidad imperiosa de *torcer* una definición clásica de la tradición realista y aporta una nueva reconfiguración de los modelos narrativos no miméticas. Desde una literatura que no apunta hacia argumentos vinculados con el realismo busca, paradójicamente, entender los procesos históricos de las sociedades latinoamericanas —en concreto, de las regiones pauperizadas— al hacer hincapié en recursos estilísticos que descansan en la novedad y la efectividad. Si bien estos dos libros producidos en pleno siglo XXI mantienen, en su esencia, los signos de toda una tradición con su variedad de relatos, la autora boliviana ha dado muestras de una originalidad necesaria ya visualizada por la crítica latinoamericana más adelantada a su tiempo, como fue la de Cornejo Polar.

Asimismo, la obra de dicha autora ejemplifica el sentir de lo mortuorio, de lo trágico y pone al lector en alerta sobre las posibilidades del caos que se avecina. Sus cuentos no apelan a la simple desolación ni al morbo como estrategias vacías de emoción, sino que nos enseñan la importancia de visitar nuestro pasado, así como de anticiparnos a la catástrofe. No profetizan solo el fin, pues nos alertan cuán cerca está y qué importante es hacer algo para detenerlo.

Los cuentos “Nuestro mundo muerto” y “Ustedes brillan en lo oscuro” no son únicamente narraciones que establecen una línea de continuidad dentro de la ruptura temporal —que en sí mismos anuncian— sino que asimilan las voces silenciadas de las tragedias latinoamericanas llevándolas a ámbitos de excepcionalidad. Además, son muestras textuales que reivindican la necesidad de nuevas posibilidades interpretativas para lograr asimilarlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPRA, R. (2007). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica* (pp. 135-165). Editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura.

- COLANZI, L. (2016). *Nuestro mundo muerto*. Almadía.
- COLANZI, L. (2017). Liliana Colanzi: La voz indígena en mis cuentos es un fantasma que regresa a incomodar. *Opinión*. <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/liliana-colanzi-voz-ind-iacute-gena-mis-cuentos-es-fantasma-regresa-incomodar/20170122220700674236.html>
- COLANZI, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Páginas de Espuma.
- CORNEJO POLAR, A. (1993). Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XV(29), 19-24. Lima-Hanover, 1989.
- CRUZ ARZABAL, R. (2023). Forma e historicidad de lo fantástico: Descontento realista y profundidad espacial en la obra de Liliana Colanzi. *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos*, 29, 79-102. <https://doi.org/10.5195/bsj.2023.299>
- ERDAL JORDAN, M. (1998). *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Iberoamericana.
- LÓPEZ PELLISA, T. (2022). El síndrome de Argos, de Mercurio y de Antígona en la era digital: Andrea Salgado, Samanta Schweblin y Mónica Ojeda. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 26, 152-169. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.804>
- LÓPEZ PELLISA, T. & KURLAT ARES, S. G. (eds.) (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana/Vervuert.
- MORALES, A. M. (2000). Las fronteras de lo fantástico. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2(2), 47-62.
- SANCHIZ, R. & BIZZARRI, G. (2020). ‘New Weird from the New World’: escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020). *Orillas. Rivista d’ispanistica*, (9), 1-14. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/45>
- SARDIÑAS, J. M. (ed.) (2007). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Fondo Editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura.

LA EXPERIENCIA SOCIAL DE LO OMINOSO: “MUJERES QUE MATAN” Y FEMICIDIOS

THE SOCIAL EXPERIENCE OF THE OMINOUS: “WOMEN WHO KILL” AND FEMICIDES

Adriana Lía Goicochea
Universidad Nacional del Comahue
adriana_goicochea04@yahoo.com.ar
<https://orcid.org/0009-0000-3953-9992>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.190>

Fecha de recepción: 14.11.23 | Fecha de aceptación: 09.01.24

RESUMEN

En esta contribución nos centramos en la relación gótico, policial y género sexual. Retomamos la expresión de Cortázar que dice al referirse al gótico, “es como una mancha un poco más contaminante”, porque continúa resonando, especialmente en el cine, en las series, porque está allí como sustrato del policial, y en la narrativa que se está publicando en estos momentos. Nos interesa subrayar que nuestra principal definición respecto del policial es que exhibe una “matriz significativa de funcionamiento del mundo y de la búsqueda de la verdad” (Piglia, 1993, p. 101). Con esa premisa la pregunta es ¿qué mundo nos presentan estas novelas? La respuesta se apoya en dos aspectos: por un lado, es un mundo en el que prevalece lo espeluznante; por otro lado, la relación entre crimen y género sexual da lugar a dos tópicos transversales a las obras que constituyen el corpus: el femicidio y “mujeres que matan”. Las novelas leídas en clave del policial sustentado por el gótico producen una nueva representación de lo femenino, y a la vez presentan un modo de narrar que está permeado por lo siniestro, por lo raro y lo espeluznante, pero sobre todo está atravesado por una perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo con el patriarcado.

PALABRAS CLAVE: Gótico, policial, género sexual, narrativa, Argentina.

ABSTRACT

In this contribution, we focus on the relationship between the gothic, crime fiction, and sexual gender. We pick up Cortázar’s expression when referring to the Gothic, “it’s like a slightly more contaminating stain” because it continues to resonate, especially in films, in series, existing there as the substrate of crime fiction, and in the narrative currently being published. We want to emphasize that our main definition regarding crime fiction is that it exhibits a “significant matrix of the functioning of the world and the search for truth” (Piglia, 1993, p. 101). With that premise, the question then is, what world do these novels present to us? We develop three essential aspects. On the one hand, it is a world where the horrifying prevails. On the other hand, the relationship between crime and sexual gender gives rise to two transversal topics in the works that constitute the corpus: femicide and “women who kill”. Novels read in the key to crime fiction supported by the Gothic produce a new representation of the feminine and, at the same time, present a mode of narration permeated by the sinister, the strange, and the horrifying, but above all, it is crossed by a gender perspective established by the struggles of feminism against patriarchy.

KEYWORDS: Gothic, Police genre, Sexual genre, Narrative, Argentine.

1. LA SUPERVIVENCIA DEL GÓTICO

Todo lector reconocería la relevancia que el relato fantástico ha tenido y aún conserva en la literatura argentina. No hace falta más que recordar el liderazgo de Jorge Luis Borges en el campo literario del siglo XX y su consecuente protagonismo¹ en la construcción de un canon que señalaría un mapa de lecturas y de escritura que ha trascendido hasta nuestros días, y que se ha enriquecido gracias al esfuerzo de la crítica. Como consecuencia de ese encuentro de crítica, escritura y lectura, la literatura fantástica adquirió un lugar de privilegio en el gusto literario; asimismo, constituye una marca relevante de la cultura argentina, pues resultó un contexto propicio para que el gótico, originado en Inglaterra hacia fines del siglo XVIII, alcance plena vigorización, aun cuando adquiere particularidades constructivas y valores representacionales diferentes a la par de haberse modificado en función de las expectativas del lector y de la dinámica del campo literario.

Se trata de un modo literario que se resiste “a las cárceles de la razón” (Negroni, 2009, p. 9) y que propone mundos en los que “por un instante las fronteras se borran” (Negroni, 2009, p. 13). Si bien se define por “la emoción del espacio” (Negroni, 1999, p. 139) para resultar inquietante o provocar terror, recurre a distintas estrategias que modifican la percepción del espacio y del tiempo en un contexto de recepción diferente. Entonces, las ramificaciones del gótico europeo en Argentina empiezan a formar parte de una sólida tradición crítica que ha demostrado no solo el impacto producido sobre el modo de leer, sino que también abrió una puerta a la reflexión acerca de la relación de lo gótico y lo fantástico.

En este sentido, amerita que recordemos que Pampa Aran (1999) señala que el origen de lo fantástico se encuentra en Europa con el apogeo de la novela gótica (1780-1790), y aparece como experiencia de lo insólito y de la existencia de un orden diferente que da forma estética al imaginario legendarizado por medio de la creación de mundos entrópicos y siniestros. Luego, también María Negroni (2009) establece un enlace similar entre lo fantástico y lo gótico cuando dice: “Leo la literatura fantástica de América Latina como una deriva de la literatura gótica” (p. 9). Por su parte, José Amícola (2003) se refiere al gótico como una especie dentro de la literatura fantástica

¹ Pampa Aran (1999) señala que, en 1940, con Borges y el grupo de escritores que lo acompañan (Bioy, Silvina Ocampo, entre otros) se encuentra el inicio de lo fantástico como género en el Río de la Plata, y luego serán Mujica Láinez desde 1937 y Marco Denevi desde 1960, quienes contribuirán a su desarrollo.

“cuya complejidad solo fue abordada con una seriedad que sólo el siglo XX estuvo dispuesta a concederle gracias a los descubrimientos freudianos” (p. 211). No obstante, en el origen de este debate se halla el conocido ensayo de Julio Cortázar² en el que identificó un repertorio de autores y señaló un modo de leer a partir de la presencia de lo gótico en la literatura rioplatense.

Ante este panorama, consideramos importante destacar que, por un lado, compartimos la posición de Pampa Aran (1999) cuando dice que examinar el problema de lo fantástico nos permite recuperar la interacción entre el discurso literario y otros discursos sociales, de allí su importancia para la crítica cultural. Por otro lado, nos interesan particularmente los postulados de Rosemary Jackson, quien, en la Introducción a su *Fantasy. Literatura y subversión* (1981), sostiene la premisa de que el fantástico literario nunca es “libre”, y en este sentido vuelve al contexto sociocultural que influye en la obra. Además, examina las condiciones y las posibilidades del *fantasy* como un modo literario, noción que le permite significar que este tipo particular de discurso literario no está atado a las convenciones de una época dada, ni indisolublemente ligado a un tipo dado de artefacto verbal, sino que, más bien, persiste como una tentación y un modo de expresión que atraviesa un rango completo de períodos históricos ofreciéndose como una posibilidad formal que puede ser revivida y renovada.

En este horizonte conceptual, Jackson (1981) enuncia tres tesis que a nuestro juicio resultan relevantes para nuestro trabajo. La primera sostiene que la literatura fantástica sugiere las bases sobre las cuales descansa el orden cultural, dado que se abre al desorden y la ilegalidad, a lo que está fuera de los sistemas de valores dominantes. Así, plantea una segunda tesis: lo fantástico rastrea lo no dicho y lo no visto de la cultura, lo que se ha silenciado, se ha hecho invisible, cubierto y hecho “ausente”. Sin embargo, su afirmación fundamental para nuestro tema es la tercera tesis, la cual sostiene que en tanto literatura de la “irrealidad”, el *fantasy* ha alterado su carácter a través de los años en consonancia con las nociones cambiantes de lo que constituye exactamente la “realidad”. El *fantasy* no tiene que ver con inventar un mundo otro, no humano; es decir, no es trascendental, sino con la inversión de elementos de este mundo re-combina sus rasgos constitutivos en nuevas relaciones para producir algo extraño, poco familiar y aparentemente “nuevo”, absolutamente “otro” y diferente. En este

² Vid. Cortázar (1994).

escenario, prevalece la premisa de que lo fantástico se constituye según el lector y la época, y que, como ocurre con todos los géneros, ha ido mutando.

El estudio del modo gótico ha potenciado el valor cultural de la literatura fantástica argentina, a la vez que constituye tanto un desafío para la reflexión teórica como una provocación a indagar sobre el espíritu de época que le dio origen y trascendencia. En este sentido, Fred Botting (1996) reconcomerá que “los excesos góticos, la fascinación por la transgresión, y la ansiedad sobre los límites y confines culturales continúan produciendo emociones y significados ambivalentes de deseo y poder en sus cuentos de oscuridad” (p. 2). En efecto, se trata de un concepto que Amícola (2003) completa llevándolo al terreno del campo literario cuando dice que, a pesar de las ideas dominantes de orden y la sobriedad propias del Iluminismo y su culto a la razón, la afición por el exceso y la transgresión de la novela gótica del siglo XVIII captó la adhesión de un público que no se sentía representado por el canon. El ensayo de Julio Cortázar (1979), por su lado, adquiere interés para nuestro propósito al identificar lo ominoso como característica esencial del gótico, porque habilita la lectura a partir del psicoanálisis freudiano. Según Freud (1992), lo ominoso es lo reprimido que retorna, vale decir, no es algo nuevo o ajeno sino familiar a la vida anímica; es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. Recuperando el concepto de Schelling, Freud dice que es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, sale a la luz.

Por su parte, el filósofo español Eugenio Trías (2006) reconoce a la noción freudiana que nos enseñó a leer la novela gótica bajo el prisma de lo siniestro, y entonces el horror ya no quedó limitado a la estrategia narrativa ni tampoco atado a los castillos, los bosques, los villanos y las jóvenes perseguidas, sino que se explicó como una categoría antropológica referida al deseo humano y a sus presunciones fundamentales. Si Freud puso de relieve la condición híbrida de lo siniestro, Trías la recrea y aporta un dato más: lo siniestro es condición y límite de lo bello. Es condición, porque sin su referencia el efecto estético no se produce, y también es límite porque lo siniestro en crudo, sin las mediaciones simbólicas, destruye el efecto estético.

José Birlanga (2015) asevera que “lo ominoso” ha contribuido a alterar, a ampliar y a problematizar los modos de ver y experimentar la recepción estética misma; por lo tanto, las implicancias son también morales y psicológicas. Luego, sostiene que del análisis de lo siniestro en el arte se desprende que no se ajusta a una visión clásica del

objeto estético, pero tampoco a una concepción informal de la cotidianeidad, y ello ocurre porque se funda en los resultados de dos visiones: una de carácter reflexivo y analítica, y otra física, inmediata, ocular e inconsciente. Así, funciona como unión de ambas visiones, como encuentro.

Esa ambivalencia sirve de justificación a su marginación, pues cuestiona la normalidad y la separación nítida entre sujeto y objeto. Tal marginalidad tiene un carácter positivo en el marco de la filosofía de la deconstrucción de Derrida, ya que es en el contraste entre lo familiar y lo extraño que se erige en visualizador de una verdad terrible que el espectador no es capaz de ver. De allí que se constituya en una alternativa al racionalismo, porque siempre emerge para demostrar que “[...] no solo no es posible agotar por completo el objeto, sino que lo que uno es capaz de percibir lo deja radicalmente insatisfecho” (Birlanga, 2015, p. 35).

En síntesis, Julio Cortázar (1994) contribuye a crear un modo de leer al observar la confluencia de lo fantástico, lo gótico y lo ominoso cuando identifica la dimensión de lo gótico³ en la literatura del Río de la Plata, de la cual dice que “[...] cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico [...] y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible” (p. 145). Asimismo, las razones de la persistencia del gusto por el gótico en la escritura y en las lecturas actuales es un motivo de investigación al que la crítica le ha dado diversas respuestas. Una de las explicaciones se desarrolla a partir de la noción de tropos de la espectralidad, en cuyo campo semántico ingresan el fantasma, el zombi, el monstruo y el vampiro, y en la actualidad incluye al *cyborg*; la otra está centrada en la concepción del gótico como un modo ligado a las emociones; y una tercera sostiene su supervivencia en los géneros literarios.

A la luz de nuestro corpus y siguiendo la argumentación de Rossi Braidotti (2005), entendemos que problematizar la condición humana a partir de su límite o de su otredad es una operación propia de la literatura gótica que, en estas novelas, alcanza existencia textual en el monstruo y en el zombi. En la misma dirección, creemos que el

³ Fred Boating (1996) sostiene que “[L]a difusión de formas y figuras góticas a lo largo de más de dos siglos hace que sea sumamente difícil la definición de una categoría genérica homogénea. Propiedades, énfasis y significados cambiantes abren la escritura gótica de manera tal que excede géneros y categorías restringidos a escuelas literarias o períodos históricos. La difusión de las categorías góticas a través de textos y de períodos históricos hace del Gótico una forma híbrida, que incorpora y transforma otras formas literarias tanto como desarrolla y cambia sus propias convenciones en relación a los más novedosos modos de escritura [...]” (p. 6).

pensamiento de Gabriel Giorgi (2007) aporta una perspectiva complementaria de esta idea cuando sostiene, refiriéndose al monstruo, que es una cuestión que se dirime en el marco de la biopolítica, pues son modos que permiten “trazar el contorno de las intersecciones entre la vida y la política y que muestran los modos en que la cultura desmonta algunas matrices por las cuales una vida se hace ilegible como humana” (p. 295).

Los monstruos lo son por su aspecto físico como lo hemos planteado anteriormente en el análisis de la imagen intolerable; sin embargo, entendemos que son las monstruosidades las que prevalecen y afectan a todos los personajes. Partimos del supuesto de que las figuraciones del horror descansan sobre figuraciones de lo humano en las que prevalecen las monstruosidades, porque el exceso y el desvío se halla sobre todo en las acciones y en la trama de causalidades que las impulsan. Estas causalidades no siempre son visibles, de allí que se convierten en espacios generadores de lo espeluznante (Fisher, 2015); asimismo, están fuera de la lógica de la razón, por lo que traen al texto lo siniestro. En efecto, las acciones siempre están dirigidas al otro y todos los personajes son capaces de realizar actos monstruosos; por lo tanto, afecta al cuerpo social.

La consecuencia de las monstruosidades es la deshumanización, porque no hay conciencia moral en quien las ejecuta y también porque desplaza la línea normativa entre lo animal y lo humano. Según Gabriel Giorgi (2014), lo animal se vuelve un umbral de exploración crítica toda vez que “[E]se animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social [...] se vuelve interior próximo, contiguo [...] que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos” (p. 13); por consiguiente, tiene un signo político. Entonces, la animalización impugna la esencia de lo humano y evidencia los modos en que el biopoder traza las distinciones en la sociedad entre “las personas y las no-personas” (p. 25).

En cuanto al zombi, ha sido en las últimas décadas del siglo XX una figura recurrente para el cine de terror, con un mayor desarrollo en películas clase B, que mezclan diversos géneros y temas. En la tipología gótica, el zombi puede ser categorizado junto al vampiro como un “resucitado”, una designación medieval tomada por Bram Stoker (2007) para describir a las víctimas que estaban muertas clínicamente pero

no totalmente. Este estado tan enigmático “muerto y vivo” resulta una mezcla perfecta de dos esquemas de conocimiento diferentes, el de la medicina y el de la teología.

No obstante, el zombi tiene su propia historia asociada a la religión vudú de Haití. Los antropólogos han estudiado el significado de este mito en la primitiva cultura haitiana y Alfred Metreaux lo definió como “un cadáver viviente” (citado en Ellis, 2000, p. 206). Ellis se pregunta ¿qué es un zombi?, o bien ¿qué y cómo ha sido representado por la cultura occidental?; y sostiene que el zombi como el vampiro ocupan el primer lugar en las creencias populares incluso en la edad moderna, la era de la razón. Recuerda la historia de la esclavitud africana en las colonias americanas e invoca los movimientos de resistencia de los esclavos y lo que implicaron para la comunidad y los estados que han recibido ese legado. Ellis, además, agrega que el zombi como el caníbal han sido un dispositivo ideológico y retórico para demostrar y establecer la superioridad moral de la autoridad colonial civilizada sobre los esclavos bárbaros.

Por su parte, Paola Cortés Rocca (2009) lo define en relación con el fantasma y el monstruo, y afirma que los zombis no pertenecen al mundo de los fantasmas, sino que son pura corporalidad definida a partir de tres acciones: caminar, trabajar y hablar. En este sentido se ajusta a la figura del esclavo, ya que se trata de una corporalidad destinada al trabajo, pero lo inquietante es que actúa en contra de su voluntad; es más, no tiene voluntad porque no tiene conciencia de su situación.

El retorno de lo muerto a la vida no es el retorno de lo mismo sino de la imposibilidad de volver las cosas tal y como estaban. A diferencia del mito cristiano de la resurrección (Lázaro), el zombi es como el vampiro: el regreso a la vida representa el universo de lo inquietante, el trastorno de lo familiar. Las historias de los zombis son relatos que convocan a lo siniestro y que declaran la precariedad del estado de cosas que está acechado por la transformación; en suma, señalan el peligro del enrarecimiento del mundo conocido.

A su vez, el zombi cumple con las dos condiciones propias del monstruo: la anormalidad y el peligro. No solo irrumpe y altera el estado de cosas, también representa una amenaza; no obstante, lo monstruoso del zombi está más en lo que tiene de conocido que en la alteridad que provoca. De tal modo, es el blanco que toma el lugar del esclavo negro, es el muerto que no permanece en el más allá y viene al lugar

de los vivos; por eso, lo peligroso del zombi no es tanto lo que puede hacerles a los otros (su accionar), sino su existencia misma que parece recordarnos que el límite es precario y puede ser alterado en cualquier momento. En consecuencia, dice Cortés Rocca (2009) que puede pensarse como la imagen misma del “monstruo humano”, en el sentido que Foucault le ha dado, porque transgrede las leyes jurídicas, las de la sociedad y también de la naturaleza⁴. Por consiguiente, el zombi define una nueva tipología de lo monstruoso toda vez que, si bien implica un peligro, este no se constituye a partir de la pura diferencia, sino por una torsión dentro de lo humano. Aunque cabría precisar que dicha torsión tampoco convoca al mundo animal, sino una contaminación entre lo vivo y lo muerto.

Tal como ha quedado demostrado en este breve panorama, el gótico ha ido tramando un paisaje estético desde el siglo XVIII hasta la actualidad. Por una parte, sus transformaciones y sus ramificaciones en los distintos géneros y prácticas del arte nos han obligado a pensar más que en un género, en el modo *gótico*⁵, porque se extendió como “una gangrena” (Negroni, 1999, p. 21) que se ha ido modificando en relación con los imaginarios culturales de cada época, y, sin duda, se fue acomodando a nuevos horizontes de expectativa y creando otros. Por otra parte, ha puesto el foco en las emociones. Así es como, el miedo, el terror y el horror modelizan para un lector/espectador contemporáneo un mundo en el que se han corrido las fronteras entre lo real y lo ficcional; además, se han puesto en cuestión las creencias que, basadas en la razón, determinaron los alcances de lo verosímil y del principio de identidad, y fundamentalmente se ha ampliado la concepción y la vivencia de lo humano. Hallamos en estas argumentaciones los fundamentos para pensar que las proyecciones del gusto por la escritura y la lectura del gótico descansan en el efecto emocional de una estética que, a través de lo sublime, libera toda suerte de objetos imaginativos y miedos instalados, al mismo tiempo que evoca las ansiedades culturales (Botting, 1996). Completando este escenario, la crítica cultural ha reconocido la supervivencia del gótico en los géneros literarios, y así Ricardo Piglia (2015) señalaba que existe una

⁴ Vid. Foucault (2007).

⁵ El modo en relación con la clase es particularmente menos preciso y claro. El modo nunca significa una forma externa, sino que siempre tiene un repertorio incompleto, tan solo implica una selección en la que la estructura externa se halla ausente. Es decir que un modo se anuncia mediante diversas señales: un motivo característico, una fórmula, un proporción o cualidad retórica. Luego los modos no coinciden con un género determinado, sino que pueden atravesar o estar presentes en diferentes géneros. Nos hemos ocupado más extensamente del tema en Goicochea (2016).

estrecha relación entre el género policial y la novela gótica, tema que desarrollaremos en los siguientes apartados.

2. LOS DOS FOCOS DE LECTURA

En esta contribución nos centraremos en la relación gótico, policial y género sexual. Ahora bien, retomemos la expresión de Julio Cortázar (1994), quien, al referirse al gótico, dice que “*es como una mancha un poco más contaminante*” (p. 4; énfasis nuestro) porque aún pervive en la literatura rioplatense y en distintas formaciones culturales. Esta expresión del escritor argentino fue un incentivo para preguntarnos ¿qué es lo que contamina? Y así advertimos sus derivaciones y ramificaciones no solo en la literatura, sino también en el cine, en las series, y observamos que está allí como sustrato del policial, particularmente en la narrativa que se está publicando en estos momentos en Argentina. Entonces, sostenemos que el gótico interviene en los usos y desvíos del género policial, tanto del policial clásico como del policial negro, y más precisamente que son las figuraciones del horror, las cuales descansan sobre la política cultural de las emociones como el miedo, el horror, el terror, lo espeluznante, lo abyecto, o las que “manufacturan” una subjetividad en el escenario cultural actual. Lo gótico se presenta como un prisma desde el cual se visibilizan otras facetas del mundo social, y, consecuentemente, surge un interrogante: ¿qué importancia tiene desde el punto de vista cultural que prestemos atención a su supervivencia en el género policial? En esta instancia es imprescindible citar a Ricardo Piglia (2015), quien, refiriéndose al policial, señalaba que:

[...] lo que tiene en común con el gótico es algo que podríamos llamar la seducción del mal. La tentación de la muerte. Porque en el gótico y en el policial está la idea de que hay un mundo más tenebroso que el mundo cotidiano (p. 164).

Más tarde, hará referencia a la expansión de la novela policial en el siglo XXI y dirá que “ha puesto en cuestión el predominio del thriller a la norteamericana y ha flexibilizado sus procedimientos siguiendo la ruta de los temores sociales” (2013, p. 9).

Es sobre este trasfondo teórico que analizamos los usos y desvíos del policial considerando siempre que estamos ante un nuevo espacio de lectura del género que, como dice Piglia (2013): “[...] afirma los clásicos presupuestos del relato de investigación y a la vez los renueva y los modifica” (p. 10). Es decir, novelas que no pertenecen al género; sin embargo, emplean ciertos elementos que ayudan a construir una historia sin que ello suponga la reproducción de la forma. Al respecto, ya anticipaba

Mónica Bueno (2018) que estamos ante un género que “[...] tiene una larga tradición en la literatura argentina. Esa tradición no solo tiene particularidades, sino que exhibe desvíos y usos propios” (p. 90).

Es así como a la hora de analizar nuestro corpus hemos tenido en cuenta los siguientes aspectos:

- Los tópicos: el crimen, el delito, la búsqueda de la verdad, la ley, las figuraciones de lo cadavérico
- Los roles y personajes: el investigador, la figura del criminal, las instituciones
- Los procedimientos y mecanismos estructurales: el secreto y el enigma
- La atmósfera: lo urbano y la configuración de una civil-barbarie.
- Las figuraciones del horror: lo ominoso, lo raro, lo espeluznante, lo macabro, lo abyecto, lo monstruoso
- El género sexual: las estructuras de la violencia y del patriarcado
- Las emociones: el miedo, el terror, el horror, “los temores sociales” en términos de Piglia (2015)

Asimismo, preguntarnos por esas renovaciones y modificaciones implica exponer un pensamiento situado acerca de esos temores sociales de lo raro, de lo espeluznante, de las modalidades de lo ominoso, de todo aquello que descoloca actualmente a la cultura y también subrayar dónde se localizan las emociones en la narrativa argentina de los últimos años. Con este horizonte, trazamos un mapa de lectura constituido por las novelas *Berzachussets* (2013) de Leandro Ávalos Blacha, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes, *Desarmadero* (2022) de Eugenia Almeida, y *Presas* (2023) de Mónica de Torres Curth. Nos interesa subrayar que la principal definición respecto del policial, más allá de los elementos que lo constituyen, es que exhibe una “matriz significativa de funcionamiento del mundo y de la búsqueda de la verdad” (Piglia, 1993, p. 101). Con esa premisa, entonces, surge la pregunta ¿qué mundo nos presentan estas novelas?

En nuestra respuesta pondremos el foco en dos aspectos que consideramos relevantes. Por un lado, es un mundo en el que prevalece lo espeluznante. Por otro lado, la relación entre crimen y género sexual da lugar a dos tópicos transversales a las obras

que constituyen el corpus —el femicidio y “mujeres que matan”— y que serán objeto de análisis en este artículo.

3. ACERCA DE LO ESPELUZNANTE

Retomamos la pregunta que da origen a esta lectura y que enunciamos anteriormente, ¿qué mundo nos presentan estas novelas? Afirmamos que se trata de un mundo ominoso donde lo cotidiano se vuelve extraño y peligroso, y al mismo tiempo es un mundo en el que prevalece lo espeluznante.

Sin olvidar que le debemos a Julio Cortázar que haya traído desde el psicoanálisis el término freudiano de lo ominoso para revelar su potencial en la literatura, y que luego, motivara la pregunta por la elaboración estética de lo siniestro, que descansa, según dice Eugenio Trías (2006), en “todo el surtido de teclas del horror” (p. 82), agregaremos que esta ficción diseña el terror también a partir de lo espeluznante.

Recordemos que Mark Fisher (2015) lo definió como un tipo particular de experiencia estética. No es un constructo literario o filmico, sino una sensación que evocan ciertas novelas o películas; implica formas de especulación o de suspenso que están más allá de las presencias y las ausencias, y siempre está ligado a una falta. La falta de ausencia y la falta de presencia tiene que ver con lo desconocido; por eso, cuando algo se revela o se descubre, desaparece. Sin embargo, aclara que no todos los enigmas tienen que ver con lo espeluznante, sino solo aquellos que suponen una subjetividad, una percepción o una forma de conocimiento que van más allá de la experiencia corriente. El enigma central es quién o qué realiza la acción, es decir, el agente y su naturaleza. Así, Fisher (2015) se pregunta por qué es importante pensar sobre lo espeluznante y sostiene que:

[...] está muy relacionado con las fuerzas que rigen el mundo y nuestras propias vidas. Debería quedar especialmente claro a aquellos que vivimos en un mundo capitalista globalmente interconectado que tales fuerzas no son del todo accesibles a nuestra aprehensión sensorial. Una fuerza como el capital no existe en ningún tipo de sentido sustancial, pero es capaz de provocar efectos de casi cualquier tipo (p. 78).

Señalamos y analizamos en otra parte que lo espeluznante en esta narrativa se halla en la naturalización, la banalidad y la sinrazón del crimen; en lo estéril de la investigación junto a la perversa creación de los miedos sociales cuya fuente son los poderes paraestatales; en la cancelación del delito; en la clausura de la ley; en el desdibujamiento de la oposición víctima / victimario.

Estos enunciados expresan una negatividad semántica porque hablamos de cancelación, clausura, desdibujamiento, es decir, que la sensación de lo espeluznante se produce ante todo lo que no es, pero debiera ser, entre lo que el lector sabe por su memoria cultural y lo que encuentra en ese mundo representado en estas narrativas producidas en los últimos años.

La primera cuestión que consideramos importante es que las obras sobre las que versa esta contribución comparten un “tópico interdiscursivo dominante” (Angenot, 1998, pp. 72-74): el crimen. No obstante, y siguiendo la idea de Elvio Gandolfo (2017), creemos que no es el crimen lo que define al género policial, sino el delito.

Es menester en este punto distinguir los conceptos de “crimen” y “delito”, ya que en el uso cotidiano se los ha considerado sinónimos. Consideraremos la definición de “delito” como un acto intencional o negligente que se opone a lo establecido por la ley. Es una ofensa voluntaria o involuntaria en contra de otra parte que resulta la “afectada”. Un delito contempla los planos moral y legal; por lo tanto, cuando se comete uno se violan los derechos de alguien más, de ahí que los delitos sean penalizados mediante la ley. En cambio, la palabra “crimen” enfatiza en el carácter voluntario del acto, por lo que tiene un agravante moral además de la ilegalidad. Para Enrico Ferri (s.f.), el crimen es un acto que implica motivos individuales y antisociales que afectan la integridad social y alude a la conducta humana peligrosa, constituya delito o no, tanto de los casos en forma individual como de los fenómenos de masa. Así, el criminal es el sujeto que provoca un quebrantamiento a las reglas sociales, mientras que el delincuente es el sujeto activo de la infracción penal.

Entonces, es evidente que, desde esta perspectiva, el discurso literario ficcional se halla en diálogo con el discurso jurídico, con el discurso mediático y también con la tradición de la literatura argentina. En este sentido, recordemos que Josefina Ludmer (2017) ha considerado que el delito es un instrumento crítico que “[...] funda una cultura [...] para marcar lo que la cultura excluye” (p. 22). Según la crítica argentina, funciona como una *frontera cultural*, pero también es una frontera móvil e histórica para relacionar los diferentes campos: el estado, la política, la sociedad, la cultura y la literatura.

Estas definiciones proponen algunas claves de lectura de las novelas que constituyen nuestro corpus, ya que esta narrativa dialoga con el discurso jurídico, y al

poner en discusión la ley y la verdad, dan visibilidad a los micropoderes que circulan en la sociedad y generan estados de dominación que determinan los modos de subjetivación en nuestra cultura (Foucault, 1998).

La novela *Desarmadero* de Eugenia Almeida demuestra esta afirmación. El personaje principal de esta historia es Durruti, una figura temida y respetada de un barrio del conurbano. Su negocio son los autos robados, pero, sobre todo, es el orden que consiste en que nadie haga lo que él no aprueba, que la policía y el poder político, con quienes tiene un pacto, no rompan la organización delictiva.

El principio constructivo de la trama es *el malentendido*⁶, que finalmente resulta un enigma que el lector debe develar y que va descubriendo en el trayecto de lectura. Exige un lector cooperativo, porque es la propia historia la que está desarmada y es el lector quien tiene que re-armarla. Y justamente la revelación de que todas las muertes han sido provocadas por un malentendido es lo que produce lo espeluznante en esta obra. Mas aun cuando descubrimos que las acciones de Durruti tienen una motivación: es ladrón y asesino por necesidad, por defender a su hermano; sin embargo, en la comparación las fuerzas policiales y la justicia, también ladrones y asesinos, no tienen más motivación que el dinero y el poder.

En el universo narrativo, los matices, los detalles, las miradas, las preocupaciones de los personajes y las emociones son los indicios para que se revele la historia que el relato conserva y que da lugar al crimen, a la venganza, y también para que se descubra el malentendido que desencadena muertes inocentes.

Dos dispositivos contribuyen a revelar el secreto: el testimonio (de El Laucha) y el informe policial. El testimonio se presenta en un registro de lenguaje coloquial que entabla un diálogo con el lector, porque es el único interlocutor posible. Es crudo, por su simpleza, por su contenido humano, y es un recurso que recupera la historia perdida que el lector desconoce y debe reconstruir: la del abuso de El Nene. El horror ante la injusticia y el proceder de las instituciones del Estado, y a la vez la compasión por las

⁶ Recuperamos las definiciones de Jacques Rancière (2011) cuando sostiene que: “El malentendido literario decididamente no es una cuestión de ambigüedad del lenguaje es una cuestión de cuerpos y cálculo [...] tiene su política [...]. Por un lado, la literatura lee los signos escritos sobre los cuerpos, por el otro desliga los cuerpos de los significados con los que se lo quiere cargar [...]. La literatura es la verdadera vida que nos cura de los malentendidos, de la ficción amorosa y de la ficción política...” (pp. 67-68).

víctimas son emociones que reconfiguran la relación víctimas-victimario y relocalizan el mal y al culpable.

En cuanto al informe policial, revela la corrupción que está al servicio de encubrir un segundo secreto: el jefe de la organización delictiva es policía. Este componente responde en ese aspecto a la tradición del policial negro; sin embargo, estas novelas introducen cambios en la presentación de la trama del poder.

¿Quién es el asesino?, sería la clásica pregunta del policial. En el comienzo de la cadena de crímenes que esta novela relata se encuentra el Estado y sus agentes, que por acción o por omisión disuelven la ley. La consecuencia es la muerte materializada en los cadáveres que constituyen estrategias de resistencia ante la muerte ocultada⁷, la cual presenta la peligrosidad de la injusticia. La narración, por su parte, muestra cómo operan las formas del terror que han sido absorbidas por el cuerpo social.

Esta ficción configura un universo en el que no solo se desvían, sino que también se suspenden las condiciones esenciales del policial, y eso merece una lectura política y situada que excede al campo literario. No se puede evitar pensar que estas narrativas son producto de su tiempo, no son transhistóricas; y también es posible considerar que en este momento la ficción es pesimista y negativa, casi apocalíptica. Nos atreveríamos a adelantar que sí lo es en el plano argumental, pero cuando ponemos el foco en el efecto emocional, como el factor que diferencia a la ficción de otros discursos, se potencia otro sentido. Esta literatura señala el desvío y lo que ya no es, y así provoca la sensación de lo espeluznante. Mientras consiga ese efecto, estaremos en la misma senda que ya muchos han señalado acerca del poder de la ficción.

4. ACERCA DE LA RELACIÓN CRIMEN Y GÉNERO SEXUAL

El estudio de las novelas leídas en clave del policial sustentado por el gótico producen una nueva representación de lo femenino y presentan un modo de narrar que está permeado por lo siniestro, por lo raro y lo espeluznante, pero sobre todo está atravesado por una perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo contra el patriarcado. En este marco, la lectura de la relación entre crimen y género sexual da

⁷ Adriana Musitano (2011), en *Poética de lo cadavérico*, lee la evolución de los modos en que en la sociedad se ha configurado la percepción de la muerte y ha identificado cuatro líneas: la muerte programada, la muerte negada, la muerte ocultada y la muerte extendida.

lugar a dos tópicos transversales a las obras que constituyen el corpus de la investigación: “mujeres que matan” y el femicidio.

De las “mujeres que matan”

En cuanto a la figura de “mujeres que matan” se encuentra en el conocido título del estudio de Josefina Ludmer (2017) que, como ella misma dice, se ocupa de “[...] el relato de las mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del Estado, y que parece condensar todas las justicias” (p. 373).

La autora nos cuenta que ellas aparecen a fin de siglo XIX en la literatura argentina junto con las prostitutas y las adúlteras, que son parientes cercanas de la *femme fatale*, y que ocurren entre los dos fines de siglo, esto es, entre dos modernizaciones por la globalización formando parte de una constelación de nuevas representaciones femeninas. Además, agrega que las mujeres que matan se diferencian nítidamente de las demás, porque son la contracara de las víctimas.

Su lectura sigue una cronología: Clara es la primera mujer que mata en el cuento; se trata de “La bolsa de huesos” de Eduardo Holmberg de 1896; la segunda es Susana en la obra de teatro *Saverio el cruel* de Roberto Arlt en 1936; la tercera es Emma Zunz de Borges de 1940. Y agrega:

Las que matan parecen polarizarse, simbólica y socialmente, entre “lo más” y “lo menos”: una belleza incomparable que se disfraza de estudiante universitario, una niña estanciera que se disfraza de reina loca, y una obrera que se disfraza de prostituta y de delatora (Ludmer, 2017, p. 382).

La cuarta obra que analiza es *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, texto en el que demuestra la polarización entre Raba, la sirvienta, que mata al policía padre de su hijo, y Mabel, la niña rica que la encubre. Y como representante de la última globalización se detiene en *La prueba* de Cesar Aira de 1992, obra en la que aparecen Mao y Lenin, y Marcia.

En esta cadena de cuentos de mujeres que matan halla torsiones o diferentes tipos de correlaciones con cierta “realidad”. La primera torción/correlación parece estar con coyunturas de ruptura del poder doméstico con ciertas irrupciones femeninas en la cultura argentina: las primeras universitarias, las primeras obreras, actrices, guerrilleras y otras que son las pioneras: “[...] la torsión que da vuelta esa ‘nueva realidad’ femenina y la cuenta ‘en ficción de delito’” (Ludmer, 2017, p. 387).

La segunda torción es de género para contar el cuento desde la que mata y así comprender el sentido de la justicia desde otro lugar. Ludmer (2017) sintetiza este exhaustivo análisis cuando afirma que:

Los cuentos de mujeres que matan, encadenados, constituyen en cada momento la puesta “en delito” de una representación femenina con poder, que no recibe justicia estatal. Pero según como se la lea, o como se la cuente, desde que yo (desde la víctima, desde el cronista, o desde la que mata), o según desde donde se mire la cadena, varía el sentido de la sustracción de la justicia estatal, porque en las que matan el género es el que decide el sentido de la representación [...]. Las que matan en los cuentos actúan “signos femeninos” (los de la histeria: pasión doméstica y simulación) y a la vez les aplican una torsión, porque se valen de los “signos femeninos” de la justicia, como el de “mujer honesta”, para burlarla y para postularse como agentes de una justicia que está más allá de la del estado, y que por eso las condensa a todas (pp. 389-390).

En cambio, el de las víctimas es el lado político de la cadena, porque son una serie de hombres que representaban el poder de la ciencia y la universidad, del comercio, la fábrica, la policía, la política local y los supermercados. Las “mujeres que matan” cortan de raíz ese poder. La cadena literaria, por las correlaciones y torsiones que traza (por su lado de ficción, de género y político) toca todo el tiempo la realidad: es cierta realidad, representada y leída “en ficción de delito femenino” (Ludmer, 2017, p. 391). Esta aseveración de la crítica es muy importante toda vez que habilita una lectura que con el impulso de anclaje (no de continuidad) se pregunte: ¿quiénes son estas mujeres que matan y cómo se relacionan entre ellas? ¿Por qué matan? ¿Cuál es el poder que cortan las mujeres de esta nueva narrativa si la pensamos en correlación con cierta realidad? Finalmente, se presenta una torsión del género literario, pues sostiene que los textos que forman la cadena se definen en relación con cierto realismo social, “más moderno y perverso”, y explica que: [...] lo que importa en los cuentos de las que matan es la reproducción de la imagen: lo que importa es la torsión de la representación de cierta ‘realidad’ [...] con la condición de que se ponga ‘en delito’ la representación femenina (p. 392).

Y en este punto también se genera un interrogante acerca de su impacto sobre la cuestión del género, porque nuestra investigación descansa sobre una premisa que es las derivaciones del gótico en esta narrativa y su supervivencia como sustrato del policial, lo que nos ha llevado a enmarcarnos en el género fantástico. Por ello, también esta correlación entre género sexual y género literario debería ser coherente con la idea de que estamos ante un conjunto de obras literarias de ficción que pertenece al género

fantástico, pero que, como hemos analizado en otra parte, se trata de un “fantástico que habla de lo real”⁸.

Sin duda, este ensayo de Ludmer es el punto de partida ineludible para analizar la narrativa actual. No obstante, es necesario frente a este corpus contemporáneo plantear un modo de leer que ponga en evidencia otras figuraciones de la mujer que producen otras correlaciones o torciones.

En primer lugar, la noción del patriarcado excede la perspectiva de que es una mirada o voz masculina la que participa en las figuraciones de la mujer, por lo que conviene recordar que, según sostiene Rita Segato (2010), no se confunde con ese nivel fáctico, sino que es entendido “como perteneciendo al estrato simbólico y en lenguaje psicoanalítico, la estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social” (p. 14)⁹. Consecuentemente, esta narrativa nos alerta de que las posiciones jerárquicas se rigen por un orden que va más allá de la dicotomía de género.

En segundo lugar, desde una lectura en clave del policial sustentada por el gótico, produce sentidos a partir de las emociones, y en este caso, tal como anticipamos, enfatizamos en lo espeluznante para preguntarnos: ¿cómo participa lo espeluznante en las figuraciones de la mujer y en las relaciones con los poderes que enfrentan? Consecuentemente, en el cruce entre la perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo con el patriarcado y la cuestión de los géneros literarios se gesta otro modo de narrar y de leer a las “mujeres que matan” en la ficción actual.

En el relato “Los monstruos”, que forma parte de la antología *Presas* de Mónica Torres Curth (2023), encontramos las definiciones que hemos transitado en nuestra investigación sobre el gótico. Por ejemplo, está el monstruo repugnante cuya monstruosidad se registra en el cuerpo, lo que provoca el asco y así crea lo siniestro del relato, y también están las monstruosidades de una madre que abandona y delega: “El segundo cambio ocurrió cuando se enfermó su padre [...] Vino a buscarlo una ambulancia [...]. Su madre decidió quedar con él y le dijo que se encargue que ya era

⁸ Vid. Goicochea (2021).

⁹ Recordemos que en el pensamiento de Rita Segato (2018a) disuelve la más antigua de las dicotomías varón/mujer que la cultura patriarcal ha codificado en términos específicamente sexuales y que situó sistemáticamente a las mujeres en el polo de la diferencia, entendida como inferioridad respecto de los hombres. Si bien el patriarcado es una estructura de relaciones entre posiciones jerárquicamente ordenadas que tiene consecuencias en el nivel observable, según sostiene, no se confunde con ese nivel fáctico.

grande, que era su hermana” (Torres Curth, 2023, p. 49); y la consecuencia, una infancia interrumpida: “Lo que más odio es que tuvo que dejar la escuela” (p. 49). Y luego, el cinismo con que se planifica el crimen: “Con galletitas engañó a los perros y a las gallinas y las encerró con ellas. No tuvo suerte con los gatos, pero no serían necesarios” (p. 49). El crimen fue su primera estrategia de liberación y la otra fue la desaparición: “Puso la llave en la cerradura y se fue. Nunca supo si habría muerto su padre. Mejor así” (p. 49).

En “Hielo en el pavimento”, relato que también forma parte de la antología *Presas*, se crea una atmósfera de encierro con estrategias discursivas como oraciones breves y la indicación del tiempo subjetivo: “ya casi no puede levantarlo”, “Lleva ya quince años así”, “Todos se fueron de la casa de una manera u otra” (Torres Curth, 2023, p. 91). Crea un ambiente de fatalidad mediante la descripción de un mundo paralelo que le pertenece a otros: el del niño que corta el césped, el de la enfermera joven que deja su trabajo para casarse; el de su marido que busca una vida lejos, o Julia su hija y sus vacaciones en Brasil, los vecinos que crecieron y se fueron del barrio. Se trata de una mujer presa de una maternidad asumida con culpa, como obligación y en soledad por el abandono que la subordina a la pobreza. La atmósfera de encierro crece en la media que avanza el relato, y el final y la estrategia de liberación es el suicidio junto a su hijo: “Estira la mano y agarra la del Benja, que está caído hacia adelante, que está dormido” (p. 106). Sin embargo, el final deja abierta la posibilidad del crimen: “Suelta la mano del Benja y sale del auto por la ventanilla” (p. 107); y reafirma la liberación: “y ella llora en silencio, como si pesara cuarenta kilos menos” (p. 107).

Volvamos ahora sobre los interrogantes que la crítica nos dejó: ¿quiénes son estas mujeres que matan y cómo se relacionan entre ellas? Son mujeres presas de obligaciones de cuidado, del espacio doméstico, de la maternidad, de las obligaciones que la institución familiar les impone y, ante todo, son mujeres solas que sufren el abandono. ¿Por qué matan? Matan para liberarse y para liberar a esos cuerpos que no tiene valor ni para los otros. ¿Cuál es el poder que cortan las mujeres de esta nueva narrativa si la pensamos en correlación con cierta realidad? Desde luego, el de la obligación y la responsabilidad que se les impone por otros, o por mandatos culturales; a su vez, corta con la responsabilidad del crimen porque el relato se encarga de justificarlo por lo que difícilmente se puede considerar un delito aun en términos jurídicos. ¿Cómo participa lo espeluznante en las figuraciones de la mujer y en las

relaciones con los poderes que enfrentan? Lo espeluznante está en el desajuste entre los acontecimientos y las atmósferas del interior y del exterior; la atmósfera de fatalismo creado por olores, gritos y un ambiente agobiante que crece dentro de la casa; y el enigma que consiste en una retención de información que solo se proporciona al final del relato.

De los femicidios

En relación con el femicidio, la *Historia Feminista de la Literatura Argentina* (2020) cuenta con un capítulo destinado al estudio de la narrativa del siglo XXI centrada en este tema que oficia de antecedente para este trabajo. La autora, Inés Kreplak, (2020) sostiene que la muerte de mujeres ha sido un tema recurrente en la literatura argentina del siglo XX y XXI. Sin embargo, actualmente han surgido otros modos de narrar estos hechos en función de los cambios producidos en el campo político. Con esta premisa, presenta su lectura diseñando un mapa en el que se lee esa temática y se centra en el cambio de la representación literaria de los asesinatos de mujeres a partir del auge de los términos “femicidio/feminicidio”.

La investigadora hace referencia a los antecedentes de esta temática en la literatura argentina desde *El túnel* de Sabato, (1948), *Rosaura a las diez* (1969) de Marco Denevi, *La intrusa* (1970) de Jorge Luis Borges, *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Barón Biza y *Una chica de provincia* (2007) y *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada. Asimismo, señala que las novelas *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer y *Las extranjeras* (2014) de Sergio Olguín son modalidades contemporáneas del policial negro que “generan cambios en el modo de visibilizar la violencia y la trama del poder paraestatal que se esconde tras la explotación sexual, la violación y el asesinato de mujeres” (Kreplak, 2020, p. 159).

Resulta también muy valioso como antecedente para nuestro trabajo su aporte respecto de la temática de los femicidios y el género fantástico; así como su análisis de *Pequeña flor* (2015) de Iosi Havilio y *La muerte lenta de Luciana B* (2007) de Guillermo Martínez. Se detiene en *La virgen cabeza* (2019) de Gabriela Cabezón Cámara para señalar que estos crímenes exceden el marco jurídico e instalan tanto la justicia por mano propia como la construcción de una “sociedad diversa y con otro orden religioso, sexual y familiar” (Kreplak, 2020, p. 166).

Finalmente, asevera que *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez es un texto que resulta paradigmático en tanto las mujeres abandonan el lugar de víctimas y demuestran que “el camino hacia la disolución del patriarcado no solamente incluye el agenciamiento sino también el armado de una comunidad” (2020, p. 169), mientras que *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes y *Rota* (2017) de Púber representan un cambio de época porque incorpora la perspectiva de la hija de víctimas de femicidio.

Estos textos no pueden ser leídos por fuera de los hechos que han captado en los últimos años a la escena pública en la que asistimos a una explosión¹⁰ del orden cultural y de la violencia género¹¹, fenómenos que evidencian cómo nuestra cultura construye al otro diferente (minoría, subalterno) representado en este caso en la mujer.

La antropóloga Rita Segato (2010) ha dado una explicación a este fenómeno poniendo el foco en el Patriarcado, que es el que sustenta nuestros actos y sobre el que se apoya la violencia estructural de la sociedad; una violencia que se ha canalizado en las minorías y, por ende, en las mujeres. No solo identifica al otro cultural, sino que Segato aporta la idea de la existencia de una “pedagogía de la crueldad” asociada a una “violencia expresiva”. Dice al respecto:

Al hablar de la pedagogía de la crueldad no podemos olvidarnos de mencionar a los medios masivos de información [...]. Los medios nos deben una explicación sobre por qué no es posible retirar a la mujer de ese lugar de víctima sacrificial, expuesta a la rapiña en su casa, en la calle y en la sala de televisión de cada hogar, donde cada uno de estos feminicidios es reproducido hasta el hartazgo en sus detalles mórbidos por una agenda periodística que se ha vuelto ya indefendible e insostenible¹² (p. 4).

La pedagogía de la crueldad que se ejerce a través del discurso mediático contribuye a crear una atmósfera de miedo, y es en este sentido que apelamos nuevamente al pensamiento de Iuri Lotman (2008). Recordemos su distinción entre los miedos que pueden ser motivados cuando hay un peligro objetivo y bien identificado que amenaza a una sociedad, como la guerra o una pandemia, y los miedos que pueden presentarse como inmotivados cuando la amenaza es una construcción cultural creada.

¹⁰ Remito a la noción de *explosión* de Iuri Lotman (1999) y su hipótesis de que es un fenómeno constitutivo de las fluctuaciones de los sistemas culturales. Es un hecho cuyo dato espacio-temporal podemos conocer, trae aparejado un proceso de cambio estructural, la transformación del sentido de lo real hasta entonces conocido, vale decir que desarrolla un nuevo e intenso proceso de metaforización (Barei, 2014).

¹¹ Podría identificarse con un hecho puntual que la materializa para que no quede ni en el plano privado ni en la abstracción teórica: la marcha *Ni una menos* como el fenómeno social y colectivo que le dio visibilidad a una práctica que es histórica (la tercera marcha se realizó el 3 de junio de 2017).

¹² Vid. Gago (2015).

Así, “[E]n esta situación surgen destinatarios mistificados, construidos semióticamente: no es la amenaza la que provoca miedo sino el miedo el que crea la amenaza” (p. 12).

Sin embargo, la ficción con sus estrategias plantea una salida, la que Nora Domínguez (2018) confirma cuando dice que “[E]l cuento trabaja el pasaje de la historia singular a la acción colectiva como un hecho que se va dando espontáneamente pero que requiere a poco de comenzar de una cierta organización” (p. 38).

No es este un dato menor si atendemos al planteo de Segato (2018b) acerca de concebir y diseñar *contra-pedagogías* de la crueldad capaces de trabajar la consciencia de que solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida, y que la experiencia histórica de las mujeres podrá sentar el ejemplo de otra forma de pensar y actuar colectivamente.

Los relatos reunidos en *Presas* evidencian esa experiencia, sobre todo si se lee el trasfondo de las historias narradas en *Nosotras somos ellas* (2022), obra de Mónica de Torres Curth y cuya autoría comparte con Laura Méndez y Julieta Santos. La misma autora, en sus notas, aporta esta referencia que nos lleva a hechos históricos como el avance del Estado argentino sobre la Patagonia, su poblamiento con la inmigración o la dictadura militar.

El título *Presas* presenta un campo semántico que merece atención: es sinónimo de prisioneras. Un segundo significado alude a la carne para un depredador o para ser comida. En los relatos que forman el libro hay una confluencia de ambos conceptos en las figuraciones de la mujer, motivo por el que se constituye en un “tópico interdiscursivo dominante”: ser presa es una condición de las mujeres, un destino que se proyecta de madres a hijas al que se resiste con la muerte o la desaparición.

Por su parte, el espacio y la naturaleza no son un escenario sino protagonistas. Así es como “la pampa hostil y salvaje” (p. 87), “El horizonte” (p. 81), “lo doméstico” (p. 63) o “el alambrado” (p. 87) materializan la condición de las mujeres prisioneras. El plural es deliberado porque son blancas cautivas (*La cautivita*, *El camino de ida*), negras esclavas (*La negra Juana*), niñas criollas (*El regreso*), indias y mulatas vendidas (*La niña*), e inmigrantes europeas (galesas) que sufren el desarraigo y el sacrificio del sometimiento a la vida doméstica y al destino de la maternidad (*Algo tiene que haber detrás del alambrado*).

La descripción de los ambientes y de la atmósfera de las costumbres de cada relato da cuenta de una temporalidad que quiebra la cronología propia del tiempo histórico. Por tal razón, el pasado y el futuro se inscriben en el presente, pues a través de esas mujeres presas hay una única historia de despojos, de dolor, de ausencias. Todas tienen una condición: son sacadas de su lugar (de su territorio, de su país, de su casa), son alejadas de la madre y condenadas a la soledad por el abandono o a ser prisioneras por la violencia o la obligación, o a ser subalternas de un hombre abusador.

El cuento “Decime que me amas” narra un femicidio en tercera persona, pero desde la perspectiva de la protagonista. Expone sus deseos, sus miedos, sus debilidades y también su condición; prisionera en el espacio doméstico, abusada y violentada por el marido. También muestra la debilidad y la condición de la mujer indefensa, sola y aislada de todo vínculo. Es el patriarcado como estructura de pensamiento el que expone a la mujer a esta situación de violencia y que se advierte en el casamiento, en la madre que dice que es afortunada porque ha encontrado un hombre bueno que la quiere o en su propio modo de pensar en su obligación hacia él y luego el miedo. La única liberación posible es escapar, desaparecer. El femicidio solo se detecta por un indicio: el rosario que estaba debajo de la cama y que su madre le había regalado se encuentra el auto del marido que simula buscarla. El final de la historia le revela al lector el destino de la protagonista. La historia no habla de justicia o de búsqueda de la verdad, solo plantea contundentemente la violencia doméstica que se ejerce sobre la mujer, y los indicios orientan al lector para reconocer el femicidio, pero silencia las reacciones de la sociedad. Lo espeluznante del relato está justo en ese silenciamiento y en la exposición explícita de cómo el pensamiento patriarcal va enhebrando las relaciones y los roles sociales. ¿Quién es el asesino? El texto responde presentando una cadena de responsabilidades en la familia, en la vecina y finalmente en el marido; en efecto, el crimen invisibilizado nunca se transformará en delito.

5. REPRESENTACIONES DE LO FEMENINO

Estas novelas leídas en clave del policial producen una nueva representación de lo femenino y muestran un modo de narrar que está permeado por lo siniestro y lo espeluznante, pero, sobre todo, atravesado por una perspectiva de género instalada por las luchas del feminismo contra el patriarcado. Para demostrar esta hipótesis, vuelvo sobre *Berazachussets*, novela en la que lo gótico y el género confluyen. Advertimos que posee una estructura narrativa en la que las historias paralelas quiebran la linealidad y el

desencadenante del proceso es el hallazgo de Trash, una mujer obesa y *punk* que pronto se revela como una zombi caníbal a la que cuatro maestras viudas y jubiladas encuentran en el bosque e incorporarán a su cofradía. La tensión crece a medida que todos esos personajes conforman una galería de *freaks* cuya monstruosidad ilustra muy bien la idea de un fantástico que habla de lo real, ya que los acontecimientos muestran los abusos, las ambiciones, el individualismo, los excesos del poder político y económico, la corrupción y, en simultáneo, la alienación, la resignación y los temores sociales propios del conurbano.

La configuración del universo ficcional se organiza en torno a cuatro cadáveres que son resultado de crímenes cometidos directa o indirectamente por mujeres: el falso chama asesinada por Susana; Esteban, por el guardaespaldas del alcalde inducido por su propia madre; la madre del portero del edificio y Sandra asesinadas ambas por Milka. Todos son acontecimientos pergeñados o ejecutados por mujeres: matan a sus maridos, a sus hijos, a las esposas y a las ancianas (estas caracterizadas con el estereotipo de las “brujas”). En suma, son “mujeres que matan” y naturalizan la práctica del crimen, y en este gesto lo ubican en un plano amoral por fuera del delito.

Esta novela desplaza la pregunta de ¿quién lo hizo? y nos obliga a cuestionarnos por las motivaciones y por lo que representan sus víctimas. Se mata por dinero, por una propiedad, para librarse de un marido violento o para obtener beneficios siempre personales e individuales. El crimen no recibe más castigo que el fracaso y un mensaje que sobrevuela el texto es que el patriarcado está más allá de las condiciones de género sexual. Entonces, aquí adquiere sentido la dimensión que tienen las palabras de Rita Segato (2010) cuando habla de *un imaginario patriarcal que constituye la estructura de la violencia* y también se abren una perspectiva de análisis de las masculinidades que se esbozan en personajes estereotipados y caricaturizados. Un tema que no podemos explorar en este trabajo, pero que dejamos enunciado al considerarlo relevante.

En esta obra, los cadáveres se ocultan o se hacen desaparecer, pues, si no hay evidencia, no hay crimen, y a la vez dejan de ser cuerpo para ser carne de la que se alimenta la zombi. Solo un cadáver se menciona, y es resultado de un femicidio: el de Susana, una mujer violada, asesinada y cuyo cuerpo es abandonado en el bosque. Es el único que recibe un tratamiento dentro de la norma social. Así es que, mientras en el espacio interior de la funeraria se encuentra el cuerpo solitario y tiene lugar allí un ritual, en el espacio exterior se desarrolla una marcha donde los cuerpos, uno junto al

otro¹³, le dan visibilidad al crimen como una forma de protesta. Ese es el único cadáver que convoca a la búsqueda de justicia, el que trae al texto la narración de un femicidio y el único episodio que se cuenta en clave policial y de denuncia.

Luego, la violencia y las distintas formas en que mueren las mujeres o las estrategias narrativas que sorprenden al lector (como la sorpresiva participación del canillita Mario en la violación de Susana) son recursos que provocan lo espeluznante y que contribuyen a crear un universo en el que se ha suspendido la ley en el plano biológico, moral y jurídico. En ese orden, el texto parece decir que hay un solo camino para la lucha política, y que es colectivo y en “asamblea”.

Un mensaje similar leemos en *Cometierra* de Dolores Reyes, novela sobre el asesinato y la desaparición de mujeres. Ambos hechos que constituyen crímenes, pero que no se investigan; solo interesan a las familias y a las madres que ni siquiera buscan justicia o culpables, sino tan solo un cuerpo. La protagonista, Cometierras, es una adolescente que tiene un don, pues comiendo un puñado de tierra puede darles respuesta en esa búsqueda. Ella misma ha sufrido la orfandad por el femicidio de su madre asesinada por su padre, y luego también el de su maestra, Ana, secuestrada, violada y asesinada. Silvia Barei (2020) destaca este personaje y dice que vuelve como un fantasma:

[...] que no solo puede vincularse a tradiciones góticas en tanto sujeto que revive como fantasma su propio calvario, sino que suma una lectura política de los cuerpos (violentados, torturados) y los espacios (marginales, empobrecidos), algo del orden de lo colectivo atravesado por las violencias sociales y por vidas desechables y a la intemperie (p. 48).

Gracias a su don, la joven encuentra los cuerpos, aunque nadie busca culpables. Solo un policía protagoniza esta historia, pero también es un policía muy particular, ya que como la misma Dolores Reyes dice: “[...] él ve el límite de la institución, sabe que a la institución no le interesa investigar los casos de chicas desaparecidas o muertas y por eso, también recurre a ella” (citado en Pomeraniec, 2019, s/p). No es el relato del crimen ni la búsqueda de justicia lo que activa a la narración; antes bien, la precariedad y la precarización de las vidas humanas, la resignación ante el dolor de la pérdida, el desamparo, la incertidumbre de la búsqueda y la esperanza en un poder sobrenatural que está muy lejos de cualquier factor institucional.

¹³ Vid. Butler (2017).

Esta novela es una clara evidencia de lo que indica Silvia Barei (2020) al referirse a la narrativa argentina actual:

Se escriben relatos cuyo centro es el asesinato, el delito, el feminicidio y el infanticidio, la vida al margen y, sin embargo, no son novelas policiales, tampoco híper realistas y se colocan muchas veces en los bordes de los géneros. Porque no se escribe para denunciar el delito, por otra parte, explicitado en los periódicos, sino para relatar la experiencia social de lo ominoso (p. 41).

6. LOS TEMORES SOCIALES

En este itinerario hemos presentado relatos cuyo centro es el crimen, la violencia, la muerte, el asesinato, pero que se colocan muchas veces en los bordes de los géneros y, por lo tanto, reclaman una lectura situada de los desvíos que estas narrativas producen con respecto a la tradición del policial en la literatura argentina.

En este sentido, es central el presupuesto Ricardo Piglia (2015) del que hemos partido, de que novelas que no pertenecen al género, sin embargo, hacen uso de ciertos elementos que ayudan a construir una historia sin que ello suponga la reproducción de la forma. En los casos analizados aquí, los tópicos como el delito, el enigma, la búsqueda de la verdad o la ley se constituyen en una falta sin que ello anule el crimen, lo que genera una interrogante acerca del género y su significación en el entorno cultural de los últimos años. En esta dirección, nos interesa subrayar la pregunta respecto del contenido social y ético de estas narrativas actuales que, a partir de esa falta, producen una experiencia estética de lo espeluznante. Asimismo, desafían las expectativas del lector, razón por la que el vínculo se vuelve inquietante no solo por lo emocional, sino también porque son narrativas provocativas y cuestionadoras que instalan un interrogante sobre un fantástico que habla de lo real.

Entonces, resuenan fuertemente las palabras de Silvia Barei (2020) que responden a una pregunta reiterada en el campo literario: ¿para qué se escribe? Y la propia autora ensaya una respuesta: “para relatar la experiencia social de lo ominoso” (p. 41). Esa es una respuesta contundente que nos habilita a redefinir lo ominoso en nuestro tiempo y a concluir que esta literatura evidencia los temores y los terrores sociales; ¿y cuáles son? En este recorrido en el que hemos planteado la relación entre el gótico, el policial y el género sexual, se ha ido revelando, por un lado, que están inscriptos en la experiencia de las mujeres, y, por otro lado, que tienen origen en la configuración del poder que penetra el tejido social y señala que no es posible salir de la violencia, dado que el relato se

construye desde el poder del Estado, el poder económico y el poder del varón. No obstante, sus raíces se encuentran en la crueldad sustentada sobre la dominación del capitalismo y del patriarcado que produce la precarización de la vida humana.

En síntesis, concordamos con la consigna de Julio Cortázar (1994) de que “seguimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente” (p. 151), pues estamos ante narrativas que crean un nuevo proyecto gótico a partir de un desplazamiento de los componentes propios del género policial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica vs novela de educación*. Beatriz Viterbo.
- ANGENOT, M. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonía y disidencias*. Universidad Nacional de Córdoba.
- ARAN, P. (1999). *El fantástico literario: aportes teóricos*. Narvaja Editor.
- BAREI, S. (ed.) (2014). *Iuri Lotman in memoriam*. Universidad Nacional de Córdoba.
- BAREI, S. (2020). Dolores Reyes, *Cometierra*. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente. En Adriana Goicochea (comp.), *Miradas góticas. Del miedo al horror en la narrativa argentina actual* (pp. 37-44). Mariano Blanco.
- BIRLANGA, J. (2015). Lo siniestro. Estética y cultura visual. *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre Movimiento Gótico*, (3), 9-27.
- BOTTING, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- BRAIDOTTI, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Ediciones Akal.
- BUENO, M. (2018). El Comisario Croce: la forma del policial de Ricardo Piglia. *Artigos • Alea*, 20(1). <https://doi.org/10.1590/1517-106X/201820190109>
- BUTLER, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- CORTÁZAR, J. (1994). Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. En *Obra crítica/3* (ed. a cargo de Saúl Sosnowski) (pp. 79-87). Alfaguara.
- CORTÉS ROCCA, P. (2009). Etnología ficcional. Brujos, zombis y otros cuentos caribeños. *Revista Iberoamericana. Monstruos y biopolítica*, 75(227), 333-347.

- DOMÍNGUEZ, N. (2018). Entre lo singular y lo colectivo. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 27(36), 35-45.
- ELLIS, M. (2000). *The history of gothic fiction*. Edinburgh University Press.
- FERRI, E. (s.f.). *Sociología criminal*. Centro Editorial de Góngora.
- FISHER, M. (2015). *Lo raro y lo espeluznante*. Editorial Alpha Decay.
- FOUCAULT, M. (1998). *Vigilar y castigar*. Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2007) *Los anormales* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica,
- FREUD, S. (1992). Lo ominoso. En *Obras Completas. Tomo 17* (pp. 215-251). Amorrortu.
- GAGO, V. (2015). La pedagogía de la crueldad. [Entrevista a Rita Segato]. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html>
- GANDOLFO, E. (2017). *El libro de los géneros recargado*. Blatt & Ríos.
- GIORGI, G. & RODRÍGUEZ, F. (comps.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.
- GIORGI, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna cadencia.
- GOICOCHEA, A. L. (2016) (comp.). Literatura gótica, literatura sin fronteras. En *Exceso y transgresión: migraciones del modo gótico* (pp. 13-34). Etiqueta Negra.
- GOICOCHEA, A. L. (2021). *La narrativa oscura Mariana Enríquez y la cadena infinita*. Dunken.
- JACKSON, R. (1981). *Fantasy. Literatura y subversión*. Methuen & Co.
- KREPLAK, I. (2020). De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre femicidios. En Laura Arnés, Nora Domínguez & María José Punte, *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 151-173. EDUVIM.
- LOTMAN, I. (1999). *Cultura y explosión*, Gedisa.
- LOTMAN, I. (2008). Caza de brujas. La semiótica del miedo. *Revista de Occidente*, (329), 5-33.
- LUDMER, J. (2017). *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia Editora.
- MÉNDEZ, L.; TORRES CURTH, M. de & SANTOS, J. (2022). *Nosotras somos ellas. Cien años de historia de mujeres de la Patagonia*. EDUCO.

- MUSITANO, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de finas del siglo XX*. Comunicarte.
- NEGRONI, M. (1999). *Museo Negro*. Norma.
- NEGRONI, M. (2009). *Galería fantástica*. Siglo XXI.
- PIGLIA, R. (1993). *Crítica y ficción*. Universidad del Litoral.
- PIGLIA, R. (2013). Prólogo. En María Angélica Bosco, *La muerte baja en el ascensor* (pp. 9-11). Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, R. (2015). *La forma inicial*. Eterna Cadencia.
- POMERANIEC, H. (2019). Dolores Reyes y la historia de Cometierra, la mujer que tiene el don de saber dónde están los seres queridos que faltan. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2019/05/26/dolores-reyes-y-la-historia-de-cometierra-la-mujer-que-tiene-el-don-de-saber-donde-estan-los-seres-queridos-que-faltan/>
- RANCIÈRE, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- SEGATO, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Prometeo.
- SEGATO, R. (2018a). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo.
- SEGATO, R. (2018b). *Contra- Pedagogías de la crueldad*. Prometeo.
- STOKER, B. (2007). *Drácula*. Gradifco.
- TORRES CURTH, M. de (2023). *Presas*. Ediciones de La grieta.
- TRÍAS, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO EN EL RELATO BREVE CONTEMPORÁNEO DE CENTROAMÉRICA

TOWARDS A TYPOLOGY OF THE FANTASTIC IN THE CONTEMPORARY SHORT STORY OF CENTRAL AMERICA

Karen Calvo Díaz
Universitat Autònoma de Barcelona
Universidad de Costa Rica
karenalejandra.calvo@ucr.ac.cr
<https://orcid.org/0000-0001-7024-8501>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.191>

Fecha de recepción: 06.12.23 | Fecha de aceptación: 05.01.24

RESUMEN

La presente lectura propone una revisión de las nuevas formas de lo fantástico acaecidas en la región centroamericana en los últimos 20 años. Desde la propuesta teórica de David Roas y Carmen Alemany se vislumbran los desafíos estéticos de una manifestación que, devenida de la tradición europea, pero no exclusiva de ella, da cuenta de la realidad en función de una construcción desarmónica del mundo, asida en las múltiples representaciones simbólicas que rondan el miedo, el asco y la incertidumbre, pero en las que también se presenta una abierta transgresión en el orden moral, sexual, legal, político y religioso que derivan en situaciones en las que opera la perversión, los comportamientos censurables y las represiones. Sin la idea de una nomenclatura rígida y excluyente, se proponen al menos ocho categorías que incluyen posibilidades de lectura para entender el fenómeno en la región, como parte de una ruptura frente a las modelaciones canónicas de la literatura mimética, a saber: lo posmoderno, lo grotesco, lo político, lo femenino, lo fantástico (*stricto sensu*), lo metatextual, lo amerindio y lo folclórico. Se incluyen para su análisis textos de Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala y Nicaragua a partir de los cuales se evidencia la ebullición de la narrativa fantástica y la urgencia de una nueva dimensión crítica para su estudio.

PALABRAS CLAVES: Centroamérica, fantástico, postguerra, no mimético, categorías de análisis.

ABSTRACT

This reading proposes a review of the new forms of the fantastic that have occurred in the Central American region in the last 20 years. From the theoretical proposal of David Roas and Carmen Alemany, we glimpse the aesthetic challenges of a manifestation that, derived from the European tradition, but not exclusive to it, accounts for reality based on a disharmonious construction of the world, grasped in the multiple symbolic representations that surround fear, disgust and uncertainty, but in which there is also an open transgression in the moral, sexual, legal, political and religious order that results in situations where perversion, reprehensible behavior and repression operate. Without the idea of a rigid and exclusive nomenclature, at least eight categories are proposed that include reading possibilities to understand the phenomenon in the region, as part of a break with the canonical modeling of mimetic literature, namely: the postmodern, the grotesque, the political, the feminine, the fantastic (*stricto sensu*), the metatextual, the

Amerindian and the folkloric. Texts from Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala, and Nicaragua are included for analysis, from which the ebullition of fantastic narrative and the urgency of a new critical dimension for its study are evident.

KEYWORDS: Central America, fantastic, postwar, non-mimetic, analysis categories.

INTRODUCCIÓN

El estudio de lo fantástico en Centroamérica se manifiesta como una realidad inminente. Es un fenómeno que ha competido con la literatura mimética y en pleno siglo XXI no puede negarse su existencia. A lo largo del siglo XX los tibios intentos del pasado fortalecieron su práctica para que en nuestros días sea ya una modalidad desde la cual se revitaliza la escritura de la región y también la construcción teórica en torno a ella, tal y como pretende ser esta lectura que se acoge a un proyecto mayor de tesis doctoral¹ sobre la representación de lo inusual en la nueva narrativa de América Central.

El compendio de los estudios críticos entre los que se pueden citar *Del vampiro a la lesbiana. El deseo sexual “femenino” en la novela modernista centroamericana* (Poe, 2009); *La literatura fantástica de América Central (1888-1940)* (Leandro, 2022); *Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión* (Gregori, 2013); *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves* (Calvo, 2013); *La narrativa fantástica en Costa Rica: 1885-1960* (Cubillo, 2022); *El relato fantástico en Honduras* (Gallardo, 2021); *Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández: decepción y resistencia* (Jossa, 2014); *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. Una mirada hacia las nuevas propuestas* (Hernández, 2017); y *Literatura fantástica en la Costa Rica del último tercio del siglo XX* (Martínez, 2005) son una evidencia de cómo desde el estudio monográfico o especializado lo fantástico es una fuerza narrativa que merece un estudio riguroso.

La nomenclatura teórica, sin embargo, y sobre todo desde los estudios estructuralistas propuestos por Todorov (1972), han construido una noción de lo fantástico hasta cierto punto conservadora, en tanto que delimitaron su expresión a una representación de lo sobrenatural. El redescubrimiento de nuevas formas de la narrativa y la exploración de otros centros de producción literaria de lo fantástico

¹ Este artículo es parte de la tesis doctoral que lleva por título *Conceptualización de lo inusual en el novísimo relato centroamericano del siglo XXI* del programa de doctoral en Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona.

extraoccidentales y extraeuropeos, como los hallados en África y América, han propiciado otras discusiones que van más allá del objetivo clasificatorio.

El debate tematólogo, ya abordado con claridad en el siglo XIX, cede terreno a debates mucho más filosóficos que hurgan en territorios menos sobrenaturales y que apelan a la discusión sobre el concepto de lo real y sus múltiples representaciones en el plano de lo ficcional.

En esta línea los acercamientos han sido tan variados como nutridos. Martha Nandorfy (2001), por ejemplo, se concentra en construir una idea de lo fantástico desde la exploración del concepto de realidad. Esta atañe a lo pensable sobre ella y no lo que es en sentido estricto, motivo por el que existe una suerte de acuerdo sobre lo que se imagina de la realidad, la cual es un estado de conciencia. Esto quiere decir que la realidad es el mundo de la acción + la representación y que la experiencia viene a ser el cómo se interactúa con la realidad. Es por ello que la mimesis se diluye cuando se entra en un mundo nuevo o una nueva realidad como la que propone la literatura fantástica:

Quando hablamos de literatura oscilamos entre la noción de realidad, entendida como «el mundo de la acción», y la representación, percibida como una modalidad artística sujeta a convenciones. Nos resulta difícil de aceptar que nuestros modos de percepción puedan ser artificiales y que nuestras ideas sobre la realidad puedan ser asimismo convenciones, como cualesquiera otras. Cuando esas distinciones se derrumban, y advertimos que no estamos fuera de la entidad «realidad», sino inextricablemente integrados en ella, cualquier tipo de representación se convierte en tremendamente problemática. La noción de mimesis pierde su base tradicional en el momento en que la posibilidad de imitar o de recrear implica el acceso a una realidad *a priori* (Nandorfy, 2001, p. 244).

La literatura fantástica, además de esta inminente amplificación del sentido de la realidad, incluye el protagonismo de la ficción desde donde se cuestiona lo verificable. Así como lo real se ha propuesto como este mundo de lo concreto, la ficción (que desde nuestra concepción es lo que atañe a la preocupación última de lo fantástico) se puede expresar como el arte de la abstracción, pues supera las limitaciones de lo real. La ficción como este arte de la invención muestra un espacio propio del ejercicio literario.

Cierto es que existen géneros y momentos literarios más ficcionales que otros para los que el principio referencial ha sido fundamental; por ello, es importante que se observen qué razones contextuales han sido claves para que se dé una y no otra tendencia.

Cito por caso el conjunto de textos centroamericanos en los que se muestra una clara superación de las limitaciones de lo real o de los registros miméticos que impactaron la región: cuando el discurso de lo histórico en Centroamérica dejó de ser funcional desde la perspectiva política e ideológica, se comenzó a ficcionalizar, desde la estética de lo fantástico, aspectos como la guerra, la posdictadura, la desidia, la lucha feminista y otros motivos que antes solo eran propios de las tendencias realistas.

La propuesta de Nandorfy (2001) no riñe con otras como la de David Roas, quien considera que en lo fantástico hay una clara manifestación de lo sobrenatural, entendido como “todo aquello que trasciende lo humano” (p. 8), y que implica una “transgresión a las leyes que ordenan nuestro mundo” (p. 9). Esta presencia permite distinguir lo fantástico de otro tipo de manifestaciones aledañas que han sido puestas en común, pese a que su representación de la realidad dista mucho de las pretensiones cuestionadoras que interesan a lo fantástico.

Sin embargo, se advierte que para el contexto latinoamericano existen ejemplos de literatura denominados como realismo mágico o real maravilloso² en los que confluyen ambos discursos que parecieran presentar la equivalencia entre lo real y lo extraordinario, y desde donde se “desnaturaliza lo real y se naturaliza lo insólito como una forma de integración” (Roas, 2001, p. 12). De tal manera, “los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de éste y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo ‘natural’” (Roas, 2001, p. 12).

Esta, debe aclararse, fue la tónica de un grupo de autores del continente (Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Arturo Uslar, Elena Garro y en alguna medida Isabel Allende, Laura Esquivel, entre otros); muchos de ellos asociados

² Algunos otros teóricos como Alicia Llerena (1997), en un ensayo titulado *Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)* han hecho también las salvedades para cada uno de estos y entre otras aspectos señala como diferencias entre uno y otro lo siguiente: “En este punto podríamos esbozar una suerte de balance sobre el RM [realismo mágico] y LRM [lo real maravilloso americano], y sugerir ciertas renunciaciones a nuestro juicio necesarias: renunciar, por ejemplo, (1) a utilizar ambos términos como expresiones paralelas a la «literatura fantástica», responsabilizándonos de sus semejanzas (el uso del espacio imaginario, del material fantástico) pero también de sus diferencias (el proceso sistemático de verosimilización, la convivencia no conflictiva entre realidad y fantasía); desechar la comodidad de (2) recurrir a estas expresiones para designar un conflicto sociológico (América vs. Europa) aunque de la «reflexividad» y el juicio occidentales se derive una de sus más radicales diferencias; evitar en lo posible (3) la denominación de escritura mágicorealista para aquella que admite materiales míticos en general, sin olvidar que es el «punto de vista» prelógico, no diferenciado, el que determina en verdad esta escritura: desestimar, finalmente, (4) la funcionalidad de estas palabras para referirnos a tecnificación narrativa o modernidad («el boom»), aún a sabiendas de que en los procedimientos y en su retórica particular, se consolida la verosimilitud novelesca” (pp. 116-117).

con el *boom* latinoamericano y con las construcciones experimentales, propias de mediados de siglo XX, en las que, además de inquietudes estéticas muy particulares como la renovación del género novelístico, se agregan las preocupaciones identitarias, la construcción de las nuevas urbes y los procesos de globalización que inevitablemente estaban a tono con la intención referencial de los textos.

Esta complejidad narrativa desarrollada entre 1950 y 1980 busca superar la camisa de fuerza que constituyó la narrativa supranacional o telúrica de inicios del siglo, y a ello respondería la inclusión de los discursos híbridos entre lo mimético y mágico. Para Roas, la consideración del “horizonte cultural” y de la “dimensión pragmática” del lector son aspectos altamente significativos, sobre todo en aquellas textualidades menos occidentalizadas para las cuales el evento de lo fantástico cambia tanto a nivel estructural como temático. Esta pareciera ser la justificación que permea la representación centroamericana que supera el fantasma decimonónico en la narrativa breve y posmoderna. Entonces:

Esto supone acabar con esa idea común de situar lo fantástico en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto de la literatura realista. El relato fantástico, para su correcto funcionamiento, debe ser siempre creíble. Efecto que, es cierto, todo texto literario trata de generar, puesto que leer ficción, sea fantástica o no, supone establecer un *pacto de ficción* con el narrador: aceptamos sin cuestionarlo todo lo que éste nos cuenta, por lo que nuestra actitud hermenéutica como lectores queda condicionada al dejar en suspenso voluntariamente las reglas de verificabilidad. Pero en mi reflexión no me refiero únicamente al citado pacto de ficción sino a la percepción de lo real en el texto (percepción intradieгética): después de aceptar (pactar) que estamos ante un texto fantástico, éste debe ser lo más verosímil posible para alcanzar su efecto correcto sobre el lector (esa *ilusión de lo real* que Barthes denominó *efecto de realidad*) (Roas, 2001, p. 4; cursivas del original).

El objetivo de esta recreación realista de los textos fantásticos permite la inclusión del evento transgresor de esa realidad y, por lo tanto, desde el haber de Roas, surge la imposibilidad lingüística para dar explicación. Así, a la subversión temática se agrega esta de carácter pragmático, relativa al lenguaje, puesto que lo enunciado es inimaginable y supera el discurso de la racionalidad.

Otros autores como Rosalba Campra (2001) también añaden el principio de transgresión desde el ideario socio-cultural, ya que nada en el discurso es gratuito e inocente, sino que está cargado de una serie de valores simbólicos y contextuales que funcionan como crítica ideológica, pero sin la obviedad de los textos miméticos.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LO FANTÁSTICO CENTROAMERICANO

La evolución de estas teorizaciones y diferenciaciones produjo cambios incluso en cómo se ha dado en llamar a los estudios de lo fantástico, en los cuales se incluyen nuevos conceptos como lo insólito³ (principalmente dentro de la academia brasileña)⁴, lo *weird* (especialmente en aquellas prácticas literarias que tienen un correlativo con el mundo fílmico) y más recientemente con lo inusual asumido como un discurso autónomo y no condicionado a lo fantástico.

Nuestra propuesta para la tipología de los nuevos relatos centroamericanos se justifica desde un corpus diverso, comprendido por narraciones cortas, publicadas luego de los años 2000 y producidas por autores de Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Honduras. Se plantea la existencia de al menos ocho categorías desde las cuales lo fantástico tiene una incidencia como discurso y como estética.

Esta nomenclatura se acompaña de los sustentos teóricos definidos desde la óptica de Carmen Alemany⁵, para quien lo inusual puede convivir con otras manifestaciones discursivas no miméticas como la ciencia ficción, lo fantástico, el realismo mágico, lo maravilloso y lo extraño. La diferencia con lo fantástico es que constituye una variante de esta en la que se combina lo insólito con el realismo cotidiano, debido a que “[E]n lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real” (Alemany, 2019, p. 311).

Esta definición representa una realidad contemporánea referencial en la que, además, se disimula aquello que, para los textos fantásticos clásicos, era importante evidenciar: lo sobrenatural. En esta concepción, la posibilidad de que lo insólito sea más cercano de lo que se piensa es fundamental, pues la naturalidad de lo insólito pareciera una extensión de lo real:

No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con

³ Algunos textos que han abordado el tema desde esta concepción son *Quimeras de lo insólito. Fascinación y horror en el mundo hispánico* (2023) de Juan Gomis, Eva Lara y Clara Bonet; *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX–XXI)* (2014) de Francisco Javier Ordiz Vázquez.

⁴ En estudios como los de Bruno Anselmi Matangrano y Enéias Tavares, titulado *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018).

⁵ Para conocer la propuesta completa se recomienda la lectura del texto *¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual* (2019).

todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida (Alemany, 2019, p. 311).

La relación que esta manifestación tiene con los tiempos posmodernos es lo que permite diferenciarla de otras expresiones naturalizadas en el continente como el realismo mágico y lo real maravilloso, dado que impera un sentido de hibridez con otros géneros y con discursos actuales. Según este contexto y a partir de un criterio temático, las categorías que propongo son las siguientes: lo inusual posmoderno, lo inusual grotesco, lo inusual político, lo inusual femenino, lo inusual fantástico (*stricto sensu*), lo inusual metatextual, lo inusual amerindio y lo inusual folclórico.

Para comenzar con la tipología es necesario advertir que la sociedad centroamericana ha pasado por una serie de desafíos posbélicos que al término del siglo XX no pudieron ser superados. El reto de reorganizar los países envueltos en sucesivos actos de violencia es parte de lo que las grandes novelas históricas y testimoniales evidenciaron hasta muy entrada la presente centuria, y junto con el trauma posguerra, los cambios sustanciales en la lógica de nuestras relaciones con el mundo actual tuvo importantes repercusiones que se evidencian con claridad principalmente en la narrativa breve.

La posmodernidad, definida desde los clásicos estudios de Jean Baudrillard (1999), propone una crítica a la sociedad de la imagen y los llamados significados flotantes. Las textualidades que siguen este camino muestran, entre otras cosas, la deshumanización del planeta y un sentimiento de incertidumbre ontológica que invita a la pérdida de los referentes fijos o a los también denominados grandes relatos: el cristianismo como redención y promesa de plenitud; el marxismo como un agotamiento de la burguesía; el iluminismo como la razón vista como salvación; y el capitalismo como avance económico = prosperidad.

Es por ello que el comportamiento errático de los personajes se combina con una estética de la violencia que, en alianza con el discurso fantástico, produce un tipo de escritura en la que la pérdida de los valores pasados y la adopción de nuevos se vuelve imperativo y que podría asociarse con la primera categoría: *lo inusual posmoderno*. Al respecto, Alemany indica que en esta representación de lo inusual:

[...] la personalidad esquizoide, la presencia del doble, los desdoblamientos y las elucubraciones son comunes. Como también lo son y lo han sido en los discursos fantásticos, pero ahora quizás tiene más razón de ser que nunca: una doble personalidad (me desprendo de mí para comprenderme) que tiene como fin atacar el sentido unitario de la racionalidad tan propio de la modernidad (Alemany, 2019, p. 312).

Esta idea de posmodernidad y de sujetos escindidos se propone como eje central en la narrativa breve de Marilinda Galindo (Guatemala), quien, a través de la minificción, propone las complejidades del mundo moderno. “Ojo”, por ejemplo, publicado en la antología digital *Aquí hay dragones* (2020), cuenta la historia de un hombre que un día encuentra frente a su casa un ojo enorme que no deja de mirarlo y que amenazante corta la totalidad de sus libertades para desplazarse a su trabajo, razón por la que debe vivir resguardado en su casa. De manera metafórica, el texto propone la nueva dinámica de la virtualidad a partir de la cual se permite y se normaliza el uso tecnológico del que se obtiene una serie de ventajas, a costa de la pérdida de la privacidad:

Desde ese día, el ojo permaneció allí, observando sus movimientos, sin parpadear. Y la puerta trasera de su casa se volvió la entrada y el cuarto se volvió centro de reunión para observar ser observados. Las reuniones eran algo extrañas, porque cada vez que volteabas a ver a la izquierda, allí estaba, el ojo, como una cámara cinematográfica, observando una vida que hubiera deseado tener (Galindo, 2020, p. 13).

Esta institucionalidad de la información se denuncia con nitidez a partir de la personificación de la vigilancia que representa el ojo, el cual de manera inusual invade los territorios antes exclusivos del protagonista. Incluso aspectos como la relativización del valor de la vida es otro ejemplo de cómo las formas de lo fantástico muestran un mundo en descomposición que obedece a intereses monetarios como en el cuento “Los viajes de papá”, que pertenece a la colección antes citada. En él, la voz narrativa presenta la historia de su padre hallado sin vida entre la terminal 2 y 5, producto de un accidente de tránsito en la ciudad de México; el cuerpo comienza a ser tratado como una mercancía por parte de la funeraria y, por ello, rueda de país en país sin dar con la dirección de su hija:

Llegué el día acordado a la funeraria y me avisaron que mi papá se había perdido entre la terminal 2 y 5 y que estaba en Estambul. Al parecer su cuerpo decidió viajar, algo que nunca había hecho en vida. Traer a mi papá iba a tardar unos días más, pero luego llamaron para avisar que por un error en los papeleos ahora estaba en Nueva York. Recuerdo que él siempre quiso conocer la estatua de la libertad, y lo imaginé en su ataúd visitando el Empire State. Todavía no ha venido mi padre, y los de la

funeraria ya no contestan mis llamadas. Al parecer, decidió viajar ahora muerto y pues, yo estoy feliz por él. Ahora veo a mi padre viajando, saludándome con una sonrisa, solo espero que logre conocer muchos sitios antes que se lo coman los gusanos (Galindo, 2020, p. 5).

Esta situación, lejos de ser causa de desesperación, adquiere una tonalidad irónica en el cuento cuando la hija torna el evento en un hecho positivo. Ante la desaparición del cuerpo de un familiar, lo usual sería emprender un proceso legal que permita su recuperación o al menos que se conozca su paradero; sin embargo, la tranquilidad con la que se aborda y se naturaliza la inoperancia de la funeraria, sumado al hecho de que el cuerpo se halla en constante desplazamiento (México-Estambul-New York), propone una solución un tanto risible o cínica que da cuenta de este mundo globalizado en el que la condición migrante es una frecuente.

Este carácter, hasta cierto punto “irracional”, permite que estas narraciones modelicen cómo la posmodernidad confluye con lo inusual. Sentimientos como el miedo y la incertidumbre ceden a experiencias que, por cotidianas, permiten que lo extraño, cuando se presenta, sea naturalizado en los márgenes de un mundo posible. En este sentido, la manera metafórica con la que se denuncia la ausencia de privacidad en “Ojo” o la frivolidad con la que asume la desaparición de un cuerpo en “Los viajes de mi padre” demuestran que el prototipo fantástico ya no es un requisito para que opere el mismo cuestionamiento de la noción de realidad.

Ahora bien, esta manifestación de lo inusual no siempre se muestra tan asida a la contemporaneidad. Lo *inusual grotesco* es otra de las representaciones que en el contexto centroamericano tiene una afinidad particular porque está ligada directamente a las formas de violencia, las cuales han sido tratadas en los textos canónicos como la novela histórica, testimonial y política. En términos generales, este tipo de representación privilegia la estética de lo grotesco, lo visceral y lo abyecto como principio unificador de la materia literaria.

Uno de los autores que con mayor énfasis ha aliado esta deconstrucción de la realidad a partir de un lenguaje visceral y violento es Ariel Cambronero (Costa Rica). En su relato “Fiesta de cumpleaños” se presenta la macabra celebración de los demonios en la que se propone una irrupción de todos los códigos morales. Lejos de recrear la inocente festividad del natalicio, el relato propone un mundo al revés en el que la oficialidad se congrega con la vulgaridad y los seres infernales celebran, a su modo, un

evento donde operan todos los motivos carnales y en los que la apología del pecado se muestra a través de actos sexuales desenfrenados y banquetes sangrientos:

Los niños se sentaron a la mesa. Admiraron el banquete: hombre empalado con una manzana en la boca, cual cerdo navideño, bañado en una salsa de semen y menstruación, acompañado con unas tetas de mujer al horno que reposaban a los lados, cerca de las costillas. En sus copas gorgoteaba la mejor orina rancia que pudieron encontrar. Perfecta para este tipo de festividades. A Belcebú, para variar, le eyaculaba la boca con solo imaginarse el sabor que le esperaba tras cada mordisco. Lucifer se percató de la impaciencia de su amigo. Así que, sin más preámbulos, aplaudió tres veces para iniciar la cena.

Belcebú y Leviatán se apresuraron a engullir cuantos senos les cupieran en las fauces. Lucifer optó por la cabeza: se embuchó la manzana en tres bocados y prosiguió con los ojos, la lengua y el cerebro, en ese orden. El cerebro fue su parte favorita: rompió el cráneo con fineza, como abrir una nuez o un cacahuate, para acceder al manjar más delicioso de todos. Amón, desganado, se limitó a batearle la caja torácica al cadáver. Extrajo cada uno de los órganos que allí se refugiaban y, procurando animarse un poco, los deformó entre sus dedos (Cambronero, 2018, s/p).

Esta alianza con lo grotesco tiene un particular sentido de denuncia en otros textos de Cambronero en los que se presenta un abierto rechazo a la tradición judeocristiana y se evoca una erudición intertextual que muestra el vínculo entre la violencia del texto, el goce desde la maldad y la crítica álgida a una sociedad de doble moral. Este es el sentido clave en el cuento “Hell’s got talent”; en él, a modo de *show* televisivo, desfilan diferentes personajes históricos con talentos amorales: Judas, Adán, Adolfo (Hitler) y otros ficcionales como Damiana. En medio de los espectáculos aparecen también anuncios publicitarios que, entre otras cosas y de manera paródica, evidencian la normalización de la pedofilia, el maltrato animal, la sodomía y la nigromancia con claras alusiones a pasajes rabelianos.

El tono risible de la obra, la invasión de referentes culturales y textuales, y las imágenes hipérbolicas son elocuentes dentro de un espacio entrópico y repulsivo⁶. Las figuras demoniacas, principalmente, abandonan el carácter casi sagrado que ostentaron en las narrativas decimonónicas y desde esta propuesta funcionan como parte de un

⁶ Al respecto, téngase presente la teorización de Sara Ahmed (2015) sobre la performatividad de la repugnancia y su relación con el poder: “La relación entre repugnancia y poder es evidente cuando consideramos la espacialidad de las reacciones de repugnancia y su papel en la jerarquización de los espacios y de los cuerpos. Como ha argumentado William Ian Miller, las reacciones de repugnancia no son solo sobre objetos que parecen amenazar las líneas limítrofes de los sujetos, también son sobre objetos que parecen “inferiores” al sujeto o están más abajo que él, incluso por debajo de él (Miller, 1997, p. 9). Podemos volver aquí a la cuestión de la materia abyecta. Las regiones inferiores del cuerpo -lo que está abajo- están claramente asociadas tanto con la sexualidad como con “los desechos” que el cuerpo literalmente expulsa. No es que lo que está abajo sea necesariamente repugnante, ni es la sexualidad necesariamente repugnante. La bajeza se llega a asociar con las regiones bajas del cuerpo en la medida en que se asocia con otros cuerpos y espacios (p. 143).

universo monstruoso y prohibido que desafía los códigos morales de incluso el lector menos conservador:

El colosal teatro de hielo se hallaba listo para la gran final. En el escenario se erguían dos columnas de orden corintio con el sigilo de Lucifer grabado en el capital y una serpiente enroscada a lo largo del fuste. La de la derecha era blanca y sobre su cúspide reposaba un pavo real melánico; en cambio, la de la izquierda era negra y encima del ábaco yacía un gallo albino. Un enorme ojo púrpura con alas de murciélago revoloteaba sobre los pilares. El piso ajedrezado se encontraba rodeado de llamas moradas con destellos verdes, las cuales crecían ante el furor de las ovaciones del público. Del techo colgaban los reflectores: calaveras humanas que emitían luces de distintos tonos. Demonios y almas en pena de todos los tamaños, apariencias y sabores saturaban el paraíso, la platea y el anfiteatro. Era la viva imagen del infierno de *El jardín de las delicias*. En el palco izquierdo aguardaban los invitados destacados: Baudelaire y Pandora, la pareja del momento, Vlad el Empalador, quien degustaba unas ricas brochetas de feto al lado de su pariente Erzsébet Báthory, Paimon, acompañado de un harem de súcubos, y Baal, cuya testa de sapo chisporroteaba acaloradamente con sus otras dos cabezas: la de nazareno y la del gato blanco. Por el momento, el palco derecho permanecía vacío, con un letrero que decía: “RESERVADO” (Cambroner, 2022, p. 61).

La abundancia de cuerpos abiertos, anormativos e hipersexualizados; las imágenes caníbales y desbordadas en las que imperan el desecho y la excreción; la ridiculización del otro en posturas y actividades ofensivas son solo algunas de las características que esta manifestación inusual busca acentuar en procura de un efecto de repulsión y asco que comulga con la nomenclatura de Julia Kristeva (2004) sobre lo abyecto:

[...] lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo (p. 18).

Es con esta idea de perversión, de primitivismo y de lo inconsciente que Kristeva propone lo abyecto como un enfrentamiento con la arqueología personal, con lo cual se podría superar la idea de lo carnavalesco, cuyo sentido era colectivo de acuerdo con Bajtín (2005).

El justificante en el contexto centroamericano de este tipo de literatura es decisivo en tanto que se está pasando justamente de motivos colectivos como la guerra a espacios mucho más íntimos en los que se observa la consecuencia social de la violencia sistemática. En los relatos de Cambroner, desde una hiperrepresentación fantástica —pues esta se propone con toda la parafernalia de su herencia histórica (con personajes, lugares y acciones inherentes)— se recontextualizan los motivos y se proponen con una intencionalidad claramente denunciante y paródica. Estas sociedades circenses de los

cuentos no son tan distantes de las que dejó a su paso la opresión política en la región y que permite definir otra categoría hermana de esta forma de lo inusual.

Lo *inusual político* se diferencia un poco de la anterior, porque si bien es cierto en este tipo de narraciones, también puede aparecer el discurso de lo grotesco (cuya manifestación es viable en cualquier otra clasificación de lo inusual). Este no es el motivo central, sino que se complementa con una posición política explícita y con una escenificación contemporánea que abandona el bestiario fantástico propuesto por Cambroner, por ejemplo. En este sentido, el concepto de biopolítica o una de sus prácticas (la necropolítica) es esencial:

El primero se refiere al poder sobre la vida a través de tecnologías de dominación tales como leyes y políticas públicas para la gestión de la vida humana en tanto especie, para garantizar que la población, la sociedad en su dimensión existencial y biológica, mantenga su statu quo racial. El segundo se refiere al poder de dar muerte con tecnologías de explotación y destrucción de cuerpos tales como la masacre, el feminicidio, la ejecución, la esclavitud, el comercio sexual y la desaparición forzada, así como los dispositivos legal-administrativos que ordenan y sistematizan los efectos o las causas de las políticas de muerte (Estévez, 2018, p. 10).

Esta apología de la muerte, la violencia y la injusticia es clave en muchas narrativas contemporáneas de la región centroamericana para las cuales el trauma de los procesos bélicos, lejos de ser superado, adquiere ahora formas no miméticas de representar el curso de una sociedad oprimida por el Estado a través de todo tipo de prácticas de intimidación sistemática como los secuestros, las desapariciones, los asesinatos, las violaciones, las expropiaciones, las masacres y los ajusticiamientos que, como abusos de poder, derivaron en un creciente clima de tensión, inseguridad y miedo.

En los últimos años, la máxima expresión de esta violencia han sido los grupos pandilleros y el tráfico ilegal de drogas con los consecuentes enfrentamientos por la apropiación territorial y la tenencia ilícita de armas; pero también la realidad de la migración, la trata de personas, la poca seguridad social, la ausencia de un sistema de educación y de salud que garantice la vida digna se yerguen como desafíos para una región con alto crecimiento demográfico y bajos índices de desarrollo económico.

Esta realidad, aun cuando ha sido mostrada con mayor énfasis por el texto realista, ha llegado también a la ficción fantástica y, por ello, desde la introducción de un hecho inusual, se propone un posicionamiento político que conduce a la denuncia y la reflexión. El interés ideológico del fantástico es tema de importantes debates contemporáneos como parte de una urgencia por reivindicar el valor extraliterario de

este tipo de ficción⁷, calificada como individual o apolítica. Al respecto, Alfons Gregori (2015) propone que la naturaleza ambigua del relato fantástico es un espacio propicio para que el componente ideológico (apenas insinuado) sea susceptible de interpretación:

En efecto, la problemática de la ambigüedad también adquiere un papel protagonista: la desambiguación consiste en conferir significados específicos al abanico de conceptos políticos que tales ideologías emplean, no solo mediante la tradición discursiva transmitida históricamente o la variada disparidad de culturas donde se desarrollan, sino también a partir de su ubicación particular dentro de una constelación de otros conceptos políticos. Por consiguiente, lo interesante de la presencia de lo ideológico en la literatura fantástica es la convivencia o coexistencia de ambigüedades, o sea la imbricación entre la ambigüedad creada por el hecho preternatural y la ambigüedad de lo ideológico, que necesitan de la mirada del observador para ser determinadas: códigos que se superponen a otros códigos, en feliz formulación de Roas. Es decir, al tiempo que se interpretan los elementos ambiguos relativos a la pertenencia ideológica de determinados aspectos del texto, conformando una red que lo sitúa en la órbita de alguna o algunas de las ideologías mencionadas, como lectores debemos reconstruir lo inexplicado del relato fantástico e imaginar lo inexplicable como constituyente de una fantasticidad que también puede influir en la lectura de lo ideológico (pp. 199-200).

El microrrelato “Latex” de Vanessa Núñez Handal (El Salvador) es un ejemplo de este tipo de ficciones en las que el miedo, antes figurativo, ahora se torna real. En el cuento se narra la intervención *post mortem* de un cadáver sin identificación a quien se le practica una biopsia como parte de un procedimiento rutinario. La mujer que lo atiende comienza a experimentar una inusual sensación de terror asociada con la presencia de un cuerpo inerte, una vez que la dejan sola en la morgue.

La experiencia de la muerte en el contexto fantástico sigue una amplia tradición trazada desde su nacimiento a mediados del siglo XVIII, pero en este cuento adquiere una connotación especial porque la muerte es un espacio normal dentro de la morgue. La emotividad que despierta un cadáver cede a su consideración científica y, por lo tanto, la experiencia de esta mujer es hasta cierto punto injustificada e inusual.

La marca ideológica del texto, como ya lo advertía Gregori (2015), es apenas insinuada al inicio por un detalle que a nivel contextual es relevante para el posicionamiento político del relato: a la sala ingresa un joven sin identificación, con claros signos de violencia y atendido por un cirujano que de manera automática abre y cierra el cuerpo con descuido, pues será nuevamente inspeccionado en medicina legal. Testigos de todo son, por un lado, la mujer que debe enmendar los malos oficios del

⁷ Al respecto, consúltese en el monográfico titulado *Fantástico e ideología* (2019) y coordinado por Alfons Gregori para la revista *Brumal*. Disponible en <https://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v7-n2>

médico, y por otro, los agentes policiales que custodian al joven y que provocan una inminente señal de que la muerte no ha sido accidental, sino por el delito. Así:

Insertó el bisturí a la altura del ombligo. Con un tajo limpio y firme cortó el abdomen. Aunque no hubo tiempo para anestesiárselo, el muchacho no se movió. El cirujano hizo dos o tres cortes. Las vísceras saltaron con un sonido viscoso que a ella le pareció repulsivo. Los órganos vibraron unos instantes por el fluir de la sangre que, unos minutos después, se detuvo.

El cirujano le indicó, al tiempo que se quitaba los guantes pegajosos, que cerrara con una costura suelta. En medicina legal volverán a abrirlo, dijo, y se marchó llevando tras de sí a las enfermeras y a los dos agentes policiales que, desde la puerta, no habían perdido de vista ningún movimiento y que, después de cruzar un par de palabras con el médico, se retiraron intercambiando bromas (Núñez, 2015, p. 35).

Esta circunstancia permite señalar en el texto que el anonimato de la víctima, la negligencia médica y el cinismo⁸ policial, cuyo caso es uno más, evocan la realidad de miles de jóvenes que mueren en Centroamérica. La efebofobia es una de las manifestaciones que los estados, principalmente en El Salvador, han lanzado como campaña para contrarrestar los índices de criminalidad cometidos por las maras centroamericanas. La realidad de muchos jóvenes sin educación y con escasos ingresos económicos favorece que las redes de crimen organizado los tome como víctimas en el campo de batalla librado en las calles de la región.

Sumado a ello, la ausencia de la protección estatal y del lapidario discurso (“dejar que se maten entre ellos”) no es sino una muestra de cómo el biopoder opera con efectividad en el relato, ya que:

[E]n la biopolítica, el objetivo ya no es el cuerpo individual, sino la regulación de la población como cuerpo político. Como lo dice Foucault, se trata de un asesinato indirecto, porque sin necesidad de que poblaciones enteras sean matadas intencionalmente, estas mueren como consecuencia de que el Estado no haga algo por ellas (Estévez, 2018, p. 13).

El contexto médico en el que se desarrolla la acción es incompatible con la experimentación de la conjetura terrorífica, pues pareciera que es la imaginación la que convierte la cotidiana disección de un cuerpo en una actividad extraña y de la que se comienza a especular como hecho terrible por la generación de supuestos sonidos. Es principalmente la mirada del cadáver que, como juez acusador, interpela a la mujer:

⁸ Sobre el concepto de cinismo, puede ampliarse sobre las implicaciones que esta estética tuvo en la literatura de América Central. Beatriz Cortez (2010) lo define como aquel tipo de ficción que “retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia. Presenta sociedades pobladas por gente que define las normas de la decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación, y que luego las rompe en su espacio privado” (p. 2).

Empujó los órganos con una gasa. Ésta se empapó de sangre al instante. Se inclinó sobre el cuerpo para ayudarse con su peso en la tarea. Haló la piel con fuerza, al tiempo que presionaba los músculos que se negaban a volver a su posición original. Y, cuando estaba a punto de introducir la aguja en la piel tensada, el parpadeo de la lámpara la hizo reparar en los ojos marchitos del cadáver que, por un momento le pareció que la observaban. Luego de un retumbo sordo la luz se apagó por completo (Núñez, 2015, p. 35).

Como las clásicas historias de miedo, el texto, una vez presentado el origen del terror y la descripción de una situación donde la muerte es la característica esencial, enfoca la atención en el personaje afectado por tales temores, quien comienza a experimentar, ya no solo los efectos psicológicos del terror, sino la experiencia física de algo que desafía la regularidad de su entorno como una consecuencia de:

[...] trasgredir o, al menos, problematizar nuestra concepción de lo real (Roas, 2011). La irrupción de lo imposible, de lo inexplicable, en un mundo que funciona como el nuestro provoca que la realidad se vuelva extraña, desconocida y, como tal, incomprensible. Y, por eso mismo, amenazadora (Roas, 2018, p. 10).

Una derivación asociada a la categoría anterior es *lo inusual femenino*, que como rasgo particular muestra una clara denuncia contra el patriarcado y sus estrategias de poder. La definición que Alemany (2019) elaboró respecto a lo inusual está pensada en función de un corpus de narradoras latinoamericanas y españolas desde el que propone su teorización:

La narrativa de lo inusual se apoya en discursos breves —novela corta y cuento—, y en su fragmentariedad nos ofrece una visión renovada de la escritura de mujeres en México. Ficciones fragmentadas, como también lo son los personajes, en las que lo cotidiano toma otro rumbo, una verosimilitud nueva, como pasaje hacia nuevas realidades. Estas aparecen representadas a través de metaforizaciones de carácter abstracto que devienen en alegorías (el autodescubrimiento, la búsqueda de la identidad desde la voz de una mujer, la maternidad, etc.), y que nos remiten a la condición de lo humano; pero también a una censura del racionalismo y una visión crítica —e incluso subversiva— del mundo contemporáneo de la que asimismo siempre ha hecho gala la narrativa de lo insólito (p. 322).

Esta no ha sido la única propuesta que aborda la relación entre lo fantástico y el posicionamiento feminista de las autoras. Estudios como los de Bocutti (2020), Burgos (2020), Núñez (2021) y Roas (2022) han evidenciado cómo la transgresividad de lo fantástico es espacio propicio para el discurso de un sector a quien históricamente le ha sido vedada la palabra. Algunos tópicos de la experiencia femenina, el carácter intimista de las narraciones o la agencialidad de los personajes femeninos son aspectos que poco a poco han permitido develar la manifestación de lo inusual a través de relatos que muestran una reestructuración del papel de la mujer en la sociedad, así como:

[...] la destacada presencia de la monstruosidad femenina como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer (Roas, 2022, p. 108).

A este fenómeno podría agregarse uno que ha desintitucionalizado la forma literaria en América Central, dominada principalmente por una voz masculina que cuenta la historia desde roles de género muy establecidos como los mostrados en la novela histórica y testimonial, y en la que prevalecen caracterizaciones estereotipadas con poca o nula representación de las mujeres y con alto contenido misógino⁹.

Ya en otro momento¹⁰ me he referido a tres autoras centroamericanas que pueden leerse bajo esta premisa: Ligia María Orellana, Marilinda Guerrero y Laura Zúñiga, y ahora me permito agregar una más que ejemplifica la preponderancia de la voz femenina en las narraciones fantásticas. El cuento “Detrás del espejo” de Alejandra Baéz (Nicaragua), publicado en la colección dedicada a autoras latinoamericanas *Mujeres de miedo que cuentan* (2019).

En él se narra la historia de una mujer que no logra mirarse en el espejo y que es recriminada por su madre ante la anormalidad de no poder verse a sí misma. El entorno onírico y la poca nitidez de sus recuerdos de infancia están asociados con esta forma difusa de asumir la realidad en la que rechaza su propio cuerpo y culpabiliza a su madre de sus terrores. Las pesadillas en las que se muestra matando a perros, torturando personas y cometiendo crueldades son sometidas a consulta con el terapeuta con cuya consulta comienza su proceso de mejoría. Una noche nuevamente los monstruos de su comportamiento aparecen, pero esta vez la víctima es su madre:

Su última pesadilla empezó como todas las demás, vigilando a su presa, preparándose para el festín por venir. Algo era diferente, su corazón latía mucho más fuerte y casi no podría controlar su emoción, pero como buena depredadora no se iba a dejar llevar por la euforia de la caza. Reconoció de inmediato el lugar donde esta, la casa en la que creció, donde vivió con su mamá desde que su padre las abandono para formar otra familia [...].

⁹ Aun cuando numerosos estudios sobre la narrativa escrita por mujeres se han enfocado en la producción de carácter realista, son esenciales para la visualización de muchas narradoras que apenas mencionan en las esferas literarias de la región. Algunos de estos estudios son “Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas” (2005) y “Narradoras centroamericanas contemporáneas: la utopía en la escritura” (2008) de Consuelo Meza Márquez; “La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea” (2013) de José Ángel Vargas Vargas; y “Narradoras centroamericanas contemporáneas a la luz de la crítica feminista” (1994) de Anabella Acevedo.

¹⁰ “La minificción fantástica centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres”. (Documento en prensa; *vid.* Calvo [2024]).

Por primera vez podía estar cerca sin sentir su mirada acusadora que la empequeñecía, en ese momento la ira comenzó a burbujear adentro de su cuerpo. Y con la determinación y fuerza de una serpiente constrictora, tomó el cuello de su madre entre sus manos y apretó. En ese instante su víctima abrió los ojos y los clavó en los suyos, el horror que había en ellos sólo provocó aumentar su emoción (Báez, 2019, p. 33).

El matricidio como *leitmotiv* tiene un doble propósito: (i) mostrar nuevamente la atmósfera violenta en la que suelen desempeñarse las narraciones fantásticas de Centro América y (ii) otro mucho más psicoanalítico relacionado con la búsqueda de la individualidad. La mala relación madre-hija es parte de una dinámica familiar disfuncional, pues en la narración se alude al abandono paterno y a una maternidad ejercida desde la autoridad y el sigilo por el qué dirán. La ausencia de algún sentimiento de culpabilidad sería una práctica con implicaciones patriarcales en sí misma, y de igual modo parte también de la violencia de género que muestra la monstrificación tanto de la hija que comete el crimen como de la madre que propicia el trauma en una aparente ausencia de su ejercicio materno. Esta forma conflictuada es esencial dentro de la perspectiva de María Gómez (2016) para definir la propia identidad femenina, ya que:

La fantasía del matricidio es esencialmente una formación masculina a la que la hija responde adoptando una identidad pasiva y melancólica, al verse forzada a atacar a la madre; en otras palabras, la hija debe agredir al mismo objeto con quien se tiene que identificar. La ausencia de una mediación simbólica con el cuerpo materno es resultado de las actuales configuraciones estructurales que subyacen al orden patriarcal, las cuales condenan al hijo a la psicosis esquizoparanoide, y a la hija a la melancolía, a la memoria regresiva, al suicidio y a la locura (p. 14).

Estas cuatro categorías —lo posmoderno, lo grotesco, lo político y lo femenino— son algunas de las posibilidades ideológicas que desde lo inusual permiten construir la idea de un fantástico en el área centroamericana. Sin embargo, no son las únicas. El componente fantástico en sentido estricto, lo metaficcional, lo mítico-amerindio y lo folclórico son otras variantes que permiten recobrar el sentido estético de la literatura no mimética y que, sin abandonar la preocupación social imperante como correlativo para Centroamérica, hurgan en formas más típicas que evocan efectos como la incertidumbre, la angustia, el miedo y el horror.

Lo *inusual fantástico*, *strictu sensu*, corresponde con la nítida manifestación de los tópicos fantásticos, los bestiarios decimonónicos y la procura de una perplejidad en el lector. La muerte, el doble, lo onírico, la monstruosidad y la perversión son algunas de estas posibilidades que muestran una narrativa urgida de construir un mundo con una

referencialidad más allá de la percibida por los sentidos y en la que el cuestionamiento del discurso de la racionalidad es imperativo. Siguiendo a Alemany (2019), “[E]n la narrativa de lo inusual lo que prima es la incertidumbre, los hechos transcurren en un plano real —a veces en el onírico o en el delirante—, y el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector” (p. 313).

Uno de los autores que ha sabido mantener esta fidelidad estética ha sido José Ricardo Chaves (Costa Rica), quien se ha dedicado por completo a temas como el budismo, lo teosófico y la dualidad. Esta última manifiesta, ya desde el título (“Ojos negros, ojos azules”), un tópico caro a lo fantástico a través del espejo como umbral de dos realidades y dos corporalidades.

El cuento presenta la historia de Adolfo, quien recibe como regalo unas gafas negras que habían pertenecido a Von Stoltzius, un viejo nigromante alemán. Desde que usa estos lentes, Adolfo experimenta toda suerte de eventos sobrenaturales hasta que el fantasma se apropia de su cuerpo. Cual Dorian Gray moderno, se propone un personaje encerrado en el espejo, pero que engendra una especie de *alter ego*:

Volvía a ver al anciano en el espejo. Y tengo razones Von Stoltzius. No hay duda. Después de ver la fotografía que me dio Méndez, primero me espanté, luego quise convencerme a mí mismo de que mi recuerdo era inexacto, que el hombre de la foto es más joven que el anciano del espejo, sí se parecían pero no tenían por qué ser el mismo. Pero hoy que lo volví a ver se borró toda duda. Von Stoltzius es el hombre de la foto veinte o veinticinco años después. El escudo de su broche corresponde a una de las insignias rosacruces de la foto. Esta mañana, cuando pasé frente al espejo, mi imagen era el anciano v Von Stoltzius y temblé otra vez. Fue entonces cuando confirmé su identidad. El alemán loco caminó hacia el fondo del espejo, dio una vuelta a su salón especular siguiendo el sentido de las manecillas del reloj y volvió año punto de retorno, justo frente a mí. Entonces levantó sus brazos hacia arriba, juntó las palmas de las manos sobre su cabeza y luego bajó rápido y con fuerza sus manos unidas como si tuvieran una espada invisible para decapitarme. Sentí que me habían partido la cabeza en dos. Me desmayé (Chaves, 2003, pp. 37-38).

La tradición nigromante a la que se alude propone el nombre de un conocido escritor de libros de alquimia: Daniel Stolcius von Stolzenber (1600-1660), cuyos títulos más importantes fueron *Viridarium Chymicum* (1624) y *Hortulus Hermeticus* (1627). Entre sus pertenencias se pudo encontrar “libros, dibujos, una pintura macabra, manuscritos, inciensos, cristales, una campana tibetana, una espada, una daga persa, dos copas” (Chaves, 2003, p. 33). Además, tenía un sinnúmero de objetos personales como

“ropa, navajillas, hilos, agujas y alfileres” (p. 33), que hacían suponer un pasado oscuro del cual se deriva el extraño efecto de los lentes.

Esta afinidad con las dualidades y los objetos de tránsito entre universos también está presente en el cuento “El retrato de Elena” de Marlen Landero Vargas (Nicaragua). En él se cuenta la historia de un retrato embrujado que representa a Elena, una niña de siete años, sigilosamente resguardado por Carmela. La visita de sus tres sobrinos desata la tragedia, pues por la noche Elena cobra vida y les invita a participar de juegos violentos y de extraños rituales que inevitablemente les conduce al descenso:

Yendo a preparar una sopa que levanta el ánimo de los niños, los ojos de Carmela tropezaron con la retratera sobre la mesa de noche de su cama.

Sorprendida y sin tiempo para hacer pregunta a los niños la tomó sintiéndola pesada, fría y junto a las muñecas, las colocó de nuevo en la sala. Alrededor de las tres de la tarde Lea convulsionó, se puso morada. Alberto comenzó con los mismos síntomas; llamaron al médico de nuevo; Ana se desvaneció, su piel tornó un color grisáceo, los morados habían aumentado de tamaño. En cama, los tres niños seguían sin poder moverse. De repente se escuchó un trueno en seco que estremeció la casa, se escucharon ruidos en la sala, Carmela corrió para encontrar las tres muñecas caídas en el piso, la retratera con el vidrio quebrado, y había desaparecido la foto de Elena

[...]

—¿Quién puso la retratera aquí? —gritó temblando de dolor e impotencia; con desesperación arregló las muñecas, y mientras rezaba encendió una veladora, su luz la petrificó al revelarle que, en lugar de Elena, la imagen en la retratera era de sus sobrinos, que desde el frío vidrio immortalizaban la mejor de sus sonrisas (Landero, 2019, pp. 126-127).

La inclusión de tópicos como las muñecas, con las que Elena seduce a los niños, los juegos perversos en los que insiste y el retrato venerado como registro de su inexplicable desaparición son parte de una fórmula infalible para la creación de terror, pues, desde la cultura occidental, la infancia se halla lejos del principio de muerte.

Estos tópicos fantásticos se complementan con otro de naturaleza estrictamente literaria revalorizado en los últimos años por una cuantiosa crítica, principalmente porque Jorge Luis Borges, uno de los autores más importantes de la literatura latinoamericana, cultivó su relación de manera explícita.

Lo *inusual metaficcional* atañe a las distintas relaciones de autoafirmación de lo inusual, tanto desde la explícita referencialidad metatextual e intertextual como desde desdoblamientos menos directos de autoconciencia como la invención del subgénero de

la microficción, la autobiografía y la reflexión de la tríada narrativa (voz narrativa, personajes y lector).

Este recurso es fundamental toda vez que la literatura fantástica constantemente plantea un revisionismo de sus propias formas en las que se cuestionan distintos aspectos que constituyen el ejercicio literario. Estrategias narrativas más experimentales, junto con la propuesta de un proyecto literario, a modo de poética, conducen a espacios de teorización dentro del propio texto narrativo sobre el que es usual la reflexión no solo de la materia literaria propiamente dicha, sino también de las implicaciones editoriales, de recepción y consumo de las textualidades, tal es como lo entiende Alemany (2019) cuando asegura que:

Lo inusual, añadimos nosotros, actúa en el discurso para construir, a partir de discursos inusuales, estructuras discursivas que tienen que ver con el manejo de la literaridad, un espacio insólito en la escritura, no en la historia; es el acto mismo de la escritura lo que nos da esa sensación de fantástico, de insólito, de maravilloso, de extraño. En definitiva, la narrativa de lo inusual enlaza con el discurso de lo fantástico más que con el juego de lo fantástico con sus tópicos y referencias; al igual que lo inusual enlaza con el discurso de lo extraño, no con la historia y sus temáticas. Asimismo, García-Valero añade que en estos modos de expresión de lo inusual no hay necesidad de extrañamiento, ni de inquietar, ni de mundos de fantasía, pues su eje principal gira en torno a lo actual y a lo cotidiano, siendo el efecto pragmático el del asombro, el de la confusión (p. 313).

Cito por caso el relato “Editando a Wallace” de Elisa Maturana (Nicaragua); como lo anuncia su título, cuenta la historia de una editora que recibe un extraño paquete de Wallace, con lo que supone es una novela. Conforme avanza en la lectura, la voz narrativa se da cuenta de que Wallace amenaza a sus lectores, les advierte de la muerte y les anticipa horrores.

La primera lectura de la editora no pasa de escoger fragmentos arbitrarios en los que comienza a detectar que hay personajes reales como los senadores del Pentágono durante los atentados del 11 de setiembre en Nueva York, o bien el nombre del microbiólogo quien, en el 2018, desató un caos al infectar 22 personas con ántrax y provocar las consecuencias de una guerra biológica.

La novela se adentra luego en la historia de Kathy T. Nguyen, una vietnamita que trabajaba en el Hospital de la Vista, Oído y Garganta de Manhattan y que murió producto de la contaminación de los sobres que contenían el virus. Ese dato histórico, asido en una realidad conocida, tiene una connotación relevante cuando la editora comienza a experimentar los mismos síntomas que la protagonista de la historia de la

narración y se da cuenta de que, paralelo a este ejercicio de lectura, percibe un olor nauseabundo:

Traté de sostener la espalda erguida pero los mareos me vencieron. El temblor de las manos, la respiración desatada y el tambor de mis latidos retumbaron en los tímpanos. Necesitaba concentrarme. El olor fétido iba en aumento y tenía menos fuerzas para buscar el origen.

La única explicación para aquellos síntomas repentinos era absurda: un paquete infectado con el virus para hacer conmigo un ejercicio de literatura experimental superrealista. Autores desequilibrados dispuestos a exponer a enfermedades mortales altamente contagiosas a sus lectores para someterlos al extremo de una experiencia literaria viva. Temblé ante la idea.

Busqué de nuevo el teléfono para llamar al médico.

Volví a la sala grande de los muebles raídos con ideas absurdas enredadas en el pelo: alguien envenena un libro para emocionar al lector. No. Absurdo. Es la fiebre. Leí el último capítulo (Alemany, 2019, p. 75).

Como suele ser característico en las narraciones metatextuales, este cuento propone una formulación literaria compleja cuyo argumento gira en torno a los oficios de las letras y en el que se propone una autorreflexión sobre las nociones de lectura, escritura, pero principalmente de la experiencia lectora. La posición consciente del narrador, como productor de un nuevo significado, permite potenciar la ficcionalidad como recurso fantástico en sí mismo, desde donde se construyen mundos alternos en los que este ingreso a la ficción resulta cuestionador de la idea de realidad. Asimismo, se propone una lectura amenazante en la que se corre el mismo riesgo que se lee y en la que se inscribe el relato dentro de una lógica ilocutiva, pues la enunciación genera una acción inmediata en la voz narrativa: mientras se lee sobre la enfermedad, esta se presenta en el personaje.

Es también propio de la unión entre lo fantástico y la ficción el desarrollo de aspectos como el impacto del discurso teórico en la composición literaria, la revaloración del papel de la lectura y, sobre todo, la invasión del mundo ficcional en el supuesto real de texto, tal y como se lee a continuación:

De la realidad o la fantasía —frontera frágil y menuda—, en una nube densa y acuosa, salió una figura blanquecina con rostro de cristal. Sentí que volaba. Avanzaba en el aire por pasillos grises interminables, con la certeza de andar los caminos de la muerte.

En el último aliento, con las lágrimas sobre el rostro o en mis recuerdos, dos corazones decoraban el bolsillo de una camisa, encima letras bordadas en negro:

J. Wallace MD. Fort Derrick, Maryland. (Alemany, 2019, p. 76).

Esta presencia de lo inusual metatextual permite que se reelaboren mitos literarios y se introduzca una fuerte intertextualidad que, de manera implícita o explícita, mantiene presente la circularidad de la ficción y que, en algunos casos, muestra el agotamiento de los viejos modelos literarios y la renovación de otros no solo desde el contenido, sino desde la estructura misma. En este sentido, la minificción fantástica¹¹ también ha sido un efectivo recurso que replantea una serie de convenciones literarias. Esta posición altamente renovadora es otra manera de pactar una alianza con lo fantástico, dado que, como ya lo planteaba Rosalba Campra (2001), se trata de una isotopía de la transgresión en distintos componentes como el semántico, el sintáctico, el discursivo, de verosimilitud y de instancia narrativa, con lo cual se constituye por esencia en una práctica exocanónica.

Esta forma sintética de explorar lo fantástico tiene diferentes motivos para constituirse en la región y resulta particularmente renovadora través de *lo inusual amerindio*¹², que definí de la siguiente manera:

A esta literatura centrada en el eje de terror desde la dimensión simbólica del mito prehispánico, permeada por un revisionismo intelectual del imaginario cultural que produce la mitología de la cultura amerindia y que busca generar una versión extraoficial y ficticia de los orígenes y desarrollo de la tradición mítica, le denomino «gótico mítico amerindio prehispánico».

Esta categoría incluye, desde mi punto de vista, las condiciones receptoras del texto, en tanto que puede considerarse como una forma de leer aquella literatura escrita en Latinoamérica en la que se emplea alguna alusión directa o indirecta de los mitos orales, a través de la representación del panteón de las distintas civilizaciones prehispánicas o de las referencias culturales asociadas a figuras heroicas y simbólicas para el imaginario colectivo. Así se explicita la categoría para aquellos casos en los que se incluye el ritualismo religioso o cultural amerindio, como originador u organizador de la materia literaria en un texto de terror fantástico o terror gótico (Calvo, 2019, p. 350).

Esta definición, sin embargo, en su momento solo se condicionó a la generación de terror gótico. Por ello, he ampliado sus alcances a una manifestación desde lo inusual en la que la incursión de lo mítico permite relativizar la idea de lo real, sin caer en las modalidades mágico-realistas ampliamente abordadas por el *boom* latinoamericano, pero no necesariamente ajustables a los nuevos ejercicios literarios de la región, pues no se persigue una causa identitaria. Tal es como lo muestra el microrrelato “Consecuencias” de Kalton Harold Bruhl (Honduras), el cual transcribo en su totalidad:

¹¹ Al respecto, en otro momento me he referido a parte de los elementos que constituyen este fenómeno. Vid. Calvo (2020).

¹² Vid. Calvo (2018).

Aquella mañana, Martha volvió a encontrar la tapa del baúl levantada. Era un baúl antiguo, heredado de su abuelo. Se acercó, dando algunos pasos vacilantes y lo cerró con rapidez, sin atreverse a mirar dentro de él. “Si vuelve a suceder llamaré a la policía —pensó asustada—, no importa que piensen que estoy loca”. Aquella mañana, Aúitzotl, sumo sacerdote de la gran pirámide de Tenochtitlán, vio con agrado cómo la tapa del enorme cuenco de piedra, situado en el centro del templo, había sido bajada. Dentro reposaban los corazones calcinados de los guerreros sacrificados el día anterior. “Huitzilopochtli, ha aceptado de nuevo nuestra ofrenda —anunció al pueblo— los sacrificios deben continuar”. Y mientras Martha, en su apartamento, seguía sin descifrar su pequeño misterio, la sangre de mil hombres corría por las escalinatas de una pirámide (Harold, 2017, s/p).

El relato presenta la combinación de dos tiempos: el presente de la protagonista y un pasado mítico amerindio. La tapa del baúl se propone como umbral por el cual los dos momentos se unen, y como es usual en estos relatos (“La noche boca arriba” de Julio Cortázar es el más claro ejemplo de ello), la imposición del tiempo mítico invade la dimensión moderna y perpetra una irrupción desde la cual se introduce lo fantástico, pues Martha desconoce el universo subterráneo que guarda en su viejo cofre. Junto a ello, la presencia de rituales sagrados, la mención de ceremonias de sacrificio y la intervención de las divinidades amerindias como Huitzilopochtli —uno de los dioses más poderosos del panteón mexica, de connotaciones guerreras, advocación solar y adorado durante la llegada de los colonizadores a América— evidencian una composición fantástica auténtica de la región que permite distinguirla como una urgencia por abordar, desde dimensiones autóctonas, el problema de lo inusual.

Cierro esta propuesta con una última categoría que, de algún modo, se relaciona con la anterior, ya que es la región centroamericana la que más ha potenciado, como parte de su influjo colonial, la presencia de *lo inusual folclórico*, una modalidad que se vincula con el género leyendístico, pero que, a diferencia de aquel, no introduce una enseñanza didáctico-moralizante que determine la lectura del texto.

Antes bien, pareciera que esta categoría emplea parte del bestiario popular, ya representado en fábulas, cuentos de sustos e historia de fantasmas para reficcionalizar su presencia a través de narraciones con un sentido mucho más fantástico y sin un carácter aleccionador. Stinwell Arauz (Nicaragua) trata este tipo de relatos desde personajes conocidos y temidos como el demonio, los espectros y las brujas para quienes el arsenal simbólico es basto y conocido en Centroamérica.

“Martha”, por ejemplo, es un relato que cuenta la historia de una virgen de diecinueve años que sueña con ser hermosa. De vez en cuando toca su cuerpo y en

silencio desea cambiar su suerte porque carece de toda gracia física. Su tío le había contado que en la ribera del río habitaba el demonio, un hombre guapo y que con poderes extraordinarios podía conceder todo tipo de favores. Ante ello, un día va donde él, y “el diablo levantó el agua del río como un torbellino y su perfume de azufre hizo vomitar a Martha; de su boca salieron larvas, moscas verdes, y gusanos morados” (Arauz, 2019, p. 35). Frente a tal presencia, ella entra en un estado crítico y la familia busca ayuda con una curandera que recomienda seguir un ritual, cuyo incumplimiento somete a Martha a la mayor de las degradaciones:

—Ah, dile a la familia de Martha que le den gracias al diablo o a Dios, pues Satanás solo logró ponerle la mano derecha sobre la espalda mientras ella corría.

Martha quería ser bonita y lo invocó con el corazón, pero no soportó su presencia. La receta será dejar un vaso con agua durante tres noches para que se lo tome en cada mañana siguiente, eso es todo.

De regreso, Tío Loro llevaba el vestido en una vara de guácimo, extremadamente larga y contó las palabras de la curandera. Al tomarse el segundo vaso con agua, Martha se sintió mejor, la serpiente volvió a entrar entre sus piernas, haciéndola que sintiera ganas de ir a la fiesta de bautizo de un niño, a cinco kilómetros de distancia; se pintó como una cabaretera para verse bella y se fue a bailar. La mañana siguiente, Martha olvidó tomar el vaso con agua, y el diablo volvió. Ni las mejores oraciones a los santos ni la curandera la salvaron esta vez, Martha vivió postrada en una cama, ciega, sorda, muda, y fea hasta su decrepitud (Arauz, 2019, pp. 36-37).

La narración propone una versión criolla del clásico pacto con el demonio y desde la creencia popular presenta las consecuencias de una intervención maléfica que irrumpe de manera peligrosa en la vida de la mujer. El cierre de la historia donde se sentencia la caída en desgracia es uno de los elementos que definen el sentido de la leyenda y que, en el relato, se asocia con lo fantástico, puesto que aun cuando se cree en la posibilidad de la presencia del demonio, esta se construye desde una dimensión diferenciada respecto al mundo de la protagonista. La no normalización de la presencia sobrenatural es justamente la que permite ratificar lo inusual en el relato.

CONCLUSIÓN

A modo de cierre, la profundización de cada una de las categorías aquí propuestas y la discusión de otras también presentes en el discurso de lo fantástico en Centroamérica son tareas pendiente para futuras investigaciones. La multiplicidad de narrativas que tanto a nivel individual como colectivo figuran a través de antologías, compilaciones impresas y digitales, y revistas especializadas hacen ardua la labor de reconocer todas las posibles maneras en las que lo inusual se representa en la región, máxime cuando

esta zona tuvo pocas oportunidades en el siglo XX para mostrar los alcances de los registros no miméticos en la literatura, debido al privilegiado lugar que tenía la escritura realista, social, política o histórica.

Estas definiciones, como he insistido, no están sujetas a una precisión indebatible, sino que buscan ser un intento de teorización a partir del cual se puedan reconocer ciertas particularidades de la escritura contemporánea en la región y que, por su simultaneidad con el fenómeno de producción, requieren de un abordaje en constante revisión y del que ya existen sobradas razones para continuar explorando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, A. (1994). Narradoras centroamericanas contemporáneas a la luz de la crítica feminista. En Jorge Román (ed.), *La literatura centroamericana. Visiones y revisiones* (pp. 137-146). The Edwin Mellen Press.
- AHMED, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Autónoma de México.
https://www.puees.unam.mx/curso2021/materiales/Sesion14/Ahmed2015_LaPoliticaCulturalDeLasEmociones.pdf
- ALEMANY, C. (2019). ¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual. En Natalia Álvarez & Ana Abello (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* (pp. 307-324). Visor.
- ARAUZ, S. (2019). Martha. En *Ojos en delirio* (pp. 33-37). Entre líneas.
- BAÉZ, A. (2019). Detrás del espejo. En *Mujeres de miedo que cuentan* (pp. 30-34). Amazon.
- BAJTÍN, M. (2005). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.
- BAUDRILLARD, J. (1999). *El intercambio imposible*. Cátedra.
- BOCUTTI, A. (2020). Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista ¿una cuestión de géneros? *Orillas: revista d'ispanística*, (9), 151-176.
http://orillas.cab.unipd.it/orillas/09_09boccuti_rumbos/
- BURGOS, R. (2020). Un acercamiento al fantástico femenino hispanoamericano. Alambique. *Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, 7(2), 1-6.
<https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1187&context=alambique>
- CALVO, K. (2013). *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves*. [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica].

- CALVO, K. (2018). Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano. *Brumal*, 7(2), 345-366. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.426>
- CALVO, K. (2019). 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), 195-213. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.615>
- CALVO, K. (2020). Minigoticidades: algunas discusiones sobre el microrrelato de terror contemporáneo en Latinoamérica. *Entropía*, 1, 67-83. <https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/35>
- CALVO, K. (2024). La minificción fantástica centroamericana: una aproximación a la narrativa escrita por mujeres. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [documento en prensa].
- CAMBRONERO, A. (2018). Fiesta de cumpleaños. *Palabrerías*. <https://palabrerias.com/2018/10/18/cuento-fiesta-de-cumpleanos-por-ariel-cambronero-zumbado/>
- CAMBRONERO, A. (2022). Hell's got talent. En *Hell's got talent* (pp. 61-83). Círculo y punto ediciones.
- CAMPRA, R. (2001) Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-192). Arco/Libros S.A.
- CHAVES, J. R. (2003). Ojos negros, ojos azules. En *Jaguares góticos* (pp. 23-43). Editorial Umbral.
- CORTEZ, B. (2010). *Estética del cinismo: pasión y el desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. F&G editores.
- CUBILLO, R. (2022). La narrativa fantástica en Costa Rica: 1885-1960. En David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas: (1830-1940)* (pp. 171-208). Ediciones de Iberoamericana.
- ESTÉVEZ, A. (2018). Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos? *Espiral Estudios Sobre Estado y Sociedad*, 25(73), 9-43. <https://doi.org/10.32870/espinal.v25i73.7017>
- GALINDO, M. (2020). Ojo. En *Aquí hay dragones* (pp. 12-13). Parafernalia ediciones digitales.
- GALLARDO, M. (2021). *El relato fantástico en Honduras*. Mimalapalabra editores.
- GÓMEZ, M. (2016). *La madre muerta: El mito matricida en la literatura y el cine españoles*. The University of North Carolina Press.
- GOMIS, J.; LARA E. & BONET, C. (2023). *Quimeras de lo insólito. Fascinación y horror en el mundo hispánico*. Tirant lo Blanch.

- GREGORI, A. (2013). Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión. *Studia Romanica Posnaniensia*, 40(2), 5-23. 10.14746/strop.2013.402.001
- GREGORI, A. (2015). *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Wydawnictwo Naukowe UAM. https://press.amu.edu.pl/media/productattach/3/4/3443-Alfons_Gregori_La_dimension_2016_internet.pdf
- HAROLD, K. (2017). Consecuencias. *Zembra*. <https://lazebra.net/2017/02/01/kalton-bruhl-cuento/>
- HERNÁNDEZ, M. (2017). *El cuento fantástico centroamericano contemporáneo. Una mirada hacia las nuevas propuestas*. [Tesis de maestría, Universidad Rafael Landívar]. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2017/05/58/Hernandez-Maria.pdf>
- JOSSA, E. (2014). Cuerpos y espacios en los cuentos de Claudia Hernández: decepción y resistencia. *Centroamericana*, 24(1), 5-37. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4977842.pdf>
- KRISTEVA, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores <https://museofeministavirtual.com.ar/wp-content/uploads/2021/06/Kristeva-Julia-Poderes-de-la-perversion.pdf>
- LANDERO, M. (2019). El retrato de Elena. En L. Baez et al., *Mujeres de miedo que cuentan* (pp. 121-127). Amazon.
- LEANDRO, L. (2022). La literatura fantástica de América Central (1888-1940). En David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas: (1830-1940)* (pp. 17-46). Ediciones de Iberoamericana.
- LLARENA, A. (1997). Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993). *Anales de literatura hispanoamericana*, 26(1), 107-118. <https://core.ac.uk/download/pdf/38824903.pdf>
- MARTÍNEZ, M. (2005). *Literatura fantástica en la Costa Rica del último tercio del siglo XX*. [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica].
- MATANGRANO, B. A. & TAVARES, E (2018). *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Arte & Letra.
- MATURANA, E. (2019). Editando a Wallace. En L. Baez et al., *Mujeres de miedo que cuentan* (pp. 70-76). Amazon.
- MEZA, C. (2005). Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas. *Diálogos, revista de historia*, 5(1/2), 1-25. <https://doi.org/10.15517/dre.v5i1-2.6250>
- MEZA, C. (2008). Narradoras centroamericanas contemporáneas: la utopía en la escritura. *Revista electrónica de historia*, (9), 2815-2556 <https://doi.org/10.15517/dre.v9i0.31446>

- NANDORFY, M. (2001). La literatura fantástica y la representación de la realidad. En David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 243-264). Arco/Libros S.A.
- NÚÑEZ, V. (2015). Latex. En *Espejos* (pp. 35-36). Uruk.
- NÚÑEZ, X. (2021). Canon y repertorio fantástico en las escritoras de microrrelato. *Brumal*, 9(2), 13-30. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.810>
- ORDIZ, F. J. (2014). *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX–XXI)*. Peter Lang AG.
- POE, K. (2009). Del vampiro a la lesbiana. El deseo sexual “femenino” en la novela modernista centroamericana. En Valeria Grinberg & Ricardo Roque-Baldovinos (eds.), *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas. Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo. Tomo II* (pp. 145-165). F&G
- ROAS, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-46). Arco/Libros S.A.
- ROAS, D. (2018). El horror de lo imposible. *Revista brumal*, 6(2), 9-13. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.580>
- ROAS, D. (2022). La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI. *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, (31), 105–124. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- TODOROV, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. [Trad. de Silvia Delpy]. Tiempo contemporáneo.
- VARGAS, J. (2013). La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea. *Revista Comunicación*, 2(23). 113-120. <https://doi.org/10.18845/rc.v12i2.1203>

**“TODA LA LUZ MALA” O LA OSCURIDAD DEL PRESENTE. HORRORES
CONTEMPORÁNEOS EN LA NARRATIVA DE MARIANO QUIRÓS**

**“ALL THE BAD LIGHT”, OR THE DARKNESS OF OUR PRESENT.
CONTEMPORARY HORRORS IN THE NARRATIVE OF MARIANO QUIRÓS**

Miguel Vedda

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

miguelvedda@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-3474-971X>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.192>

Fecha de recepción: 07.12.23 | Fecha de aceptación: 10.01.24

RESUMEN

Apoyándose en las perspectivas teóricas de F. Jameson e I. Wallenstein, entre otros, el artículo busca mostrar el modo en que la Modernidad reciente ha producido cambios significativos en el horror literario. Para ello, examina algunas de las modalidades características de la narrativa de horror surgida en la fase neoliberal de la Modernidad, centrándose ante todo en el “boom del horror” que viene experimentando este género en Argentina desde hace más de una década. Se dedica luego a analizar la obra del escritor chaqueño Mariano Quirós, con atención especial a su cuento “Toda la luz mala”.

PALABRAS CLAVE: Literatura de horror, literatura de masas, literatura argentina, neoliberalismo, Modernidad.

ABSTRACT

Based on the theoretical perspectives of F. Jameson and I. Wallenstein among others, the article seeks to expose the way in which recent Modernity has produced significant changes in literary horror. To do this, it examines some of the characteristic modes of the horror narrative that emerged in the neoliberal phase of Modernity, focusing above all on the “horror boom” that this genre has been experiencing in Argentina for more than a decade. It then dedicates himself to analyzing the work of the Chaco writer Mariano Quirós, with special attention to his story “All the bad light”.

KEYWORDS: Horror Literature, Mass Literature, Argentinian Literature, Neoliberalism, Modernity.

I. EL HORROR LITERARIO Y LOS HORRORES DE LA MODERNIDAD

En un ensayo publicado en 1944, Edmund Wilson se preguntó cuáles son las razones para que, en una época marcada por avances técnicos sin precedentes, los lectores se sientan atraídos hacia un mundo “anticuado” como el que suelen configurar los cuentos de horror: “Uno habría supuesto que el propio cuento de fantasmas era ya una forma obsoleta; que había sido asesinada por la luz eléctrica” (Wilson, 1962, p. 173). Sin embargo, el género continúa teniendo, no solo en la época en que Wilson escribió su ensayo, sino en nuestro propio presente, una vitalidad que pocos otros géneros conservan. Wilson aduce dos motivos para esa vigencia: por un lado, “la añoranza de experiencia mística que parece manifestarse siempre en períodos de confusión social, cuando el progreso político se encuentra bloqueado” (p. 173): en cuanto sentimos que nuestro propio mundo ha fracasado, procuramos encontrar evidencia de que existen otros. Por otro lado,

[...] el instinto de inocularnos contra el pánico ante los horrores reales que cunden en la Tierra [...] a través de inyecciones de horror imaginario, que nos alivian con la ilusión momentánea de que las fuerzas de la locura y el asesinato pueden ser domadas y compelidas a proveernos de un mero entretenimiento dramático (p. 173).

Ambas razones ayudan a comprender el efecto que intenta y, a menudo, logran producir las narraciones de horror, aun cuando estas funciones no resulten conscientes para los lectores, y a menudo tampoco lo sean para los propios autores. La narrativa de horror —una hija de la Modernidad, como el policial o la literatura fantástica, más allá de algún ilustre antecesor— recorre toda nuestra era. Pero es notorio que los períodos en que este logró convertirse en un fenómeno masivo —estéticamente innovador e influyente en términos de apelación a un público numeroso y heterogéneo— coincidieron con épocas de transición histórica o de honda crisis social que motivaron, al mismo tiempo, una crisis de conciencia que afectó intensamente las estructuras de pensamiento y de sentimientos del público lector. El ascenso de la narrativa gótica, marcado por la amplia recepción internacional de los *romances* y novelas de William Walpole, William Godwin, Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis, es contemporáneo de aquel punto de inflexión dentro de la Modernidad que encontró su expresión más conspicua en la Revolución Francesa; a estas mismas circunstancias responde el nacimiento del *American Gothic* en la obra de Charles Brockden Brown. El *fin-de-siècle*, en el que se acelera el proceso de declinación de Inglaterra como potencia hegemónica del sistema mundo, ofreció el suelo nutricio para la gestación de las obras

de Bram Stoker, Robert Louis Stevenson, Arthur Machen y Herbert George Wells. La crisis del imperio alemán (y, en el fondo: *panalemán*), que concluyó con el derrumbe, en la Segunda Guerra Mundial, de las tentativas del Reich para triunfar frente a EE.UU. en la pugna por convertirse en la potencia hegemónica global, coincidió con uno de los períodos de mayor auge de la literatura trivial de horror en Austria y Alemania, con autores como Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Karl Hans Strobl, Leo Perutz o Alexander Lernet-Holenia. Cada uno de estos procesos requeriría un análisis específico; lo común a todos ellos es una crisis que ha excedido ampliamente los límites nacionales y que provocó un estado de vacilación e incertidumbre que acabó convirtiéndose, de formas variadas, en materia de la literatura de horror. Como justificamos *in extenso* en otro lugar¹, una crisis de estas características viene marcando la literatura estadounidense desde comienzos de la década de 1970, y provee el fundamento para la aparición de un “*horror boom*” que se ha manifestado en un conjunto de escritores y escritoras significativos, pero sobre todo a través del ascenso de un escritor particular al puesto del mayor *best-seller* en la historia de la literatura: nos referimos, desde luego, a Stephen King. Es en sí sugerente que se trate de un autor de narraciones de horror, y que sus obras hayan logrado expresar eficazmente las incertidumbres y miedos, no solo de millones de lectores estadounidenses, sino también de un público mundial notablemente vasto. Acaso más llamativa es la persistencia del intenso ascendente de King a lo largo de casi medio siglo, sin que haya indicios de que ese influjo esté en curso de extinguirse.

Frente a esta evidencia, cabría preguntarse, en los términos de Wilson, cuál es la “confusión social” que está en la base de tales fenómenos. Parte de ella se vincula con una crisis de la hegemonía estadounidense que ha tenido efectos no solo en los planos económico y político, sino también a nivel ideológico, derivando en una crisis general de conciencia. Esta se ha traducido en un sentimiento de desorientación e incertidumbre frente al estado del mundo. No disponemos aquí del espacio para considerar en detalle semejante crisis; podemos remitirnos al modo en que Immanuel Wallerstein sintetiza el ánimo de los estadounidenses en las primeras décadas del siglo XXI, cuando dice que ellos poseen la impresión de estar rodeados “por el miedo, la confusión, el desesperado desorden de todo” (Wallerstein, 2007, p. 113); es como si “el crecimiento increíble y siempre veloz del sistema capitalista se hubiera salido de las manos” (p. 41), y a tal

¹ Vid. Vedda, 2021, pp. 103 y ss.

punto que estamos “frente a la incertidumbre” (p. 113). Hoy en día “hay mucha confusión y dudas en Occidente, una situación que siempre renueva la necesidad de demonios” (p. 111). Importante para justificar la gravitación internacional del horror estadounidense es el hecho de que esta crisis de la potencia hegemónica dentro del actual ciclo sistémico de acumulación del capitalismo se enmarca en una crisis global que también ha renovado esa necesidad de invocar demonios. Ella está asociada a una serie de mutaciones en la dinámica del capitalismo que solemos asociar con el término “neoliberalismo”, y que se relacionan con hechos que conocemos especialmente en Nuestra América. Entre ellos se encuentran un retroceso inaudito de las barreras de lo no mercantizable, el desmantelamiento de las políticas orientadas a promover la justicia social y a preservar los derechos laborales, la destrucción feroz del ambiente, la financierización de la economía, la intensa concentración de los grandes capitales, el crecimiento exponencial de la brecha entre ricos y pobres.

¿Qué relación podría tener la literatura de horror contemporánea con todos estos procesos? Una primera respuesta podría ser que la literatura de masas se ha caracterizado, a lo largo de toda la Modernidad, por su capacidad para configurar fenómenos de superficie; es decir: para captar eficazmente la realidad tal como se le presenta inmediatamente a la conciencia cotidiana. Una exploración más profunda y un análisis más complejo de la dinámica social erosionaría las funciones evasivas —entretenimiento, distracción, la “catarsis consolatoria” de la que habla Umberto Eco (1978)— que viene a cumplir dicha literatura. La narrativa de King ha sido precisamente caracterizada, desde temprano, como una eficaz confluencia de la creación de un horror extraño o sobrenatural, y de una descripción realista o, mejor aún, naturalista de la vida de los personajes que se detiene en sus aspectos más corrientes y banales: en sus gestos y modos de hablar, en la ropa que llevan, en la música que escuchan, en sus preferencias y aversiones, en sus hábitos de consumo, en sus trabajos, sus *hobbies* y sus pequeñas obsesiones. En relación con esto último, una de las cualidades de su obra reciente es la obsesión por registrar los efectos que ha tenido la neoliberalización —esto es: los horrores económicos, sociales, ambientales del mundo contemporáneo— sobre la vida cotidiana estadounidense. Baste con mencionar, como ejemplos de ello, las consideraciones en torno a las conexiones entre el ascenso de Internet y la financierización de la economía en “El teléfono del Sr. Harrigan” (2020), o la función que tienen los efectos de la crisis económica de 2008 en los acontecimientos

de la novela *Después* (2021). Un tratamiento un poco más sutil recibió, en las últimas novelas, ese complejo de encandilamiento social y político que encontró una de sus expresiones políticas concretas en esa conjunción de neoliberalismo económico y populismo de derecha que representó el régimen Trump. En *El visitante* (2018), las ramificaciones capilares de esta problemática en la vida de la realidad representada se muestran en la conversión de la comunidad de Flint City, a partir del descubrimiento de un crimen bestial, en una turba bestializada, pronta a actuar como *lynching mob*. La sensación que, ante estas evidencias, poseen aquellos personajes que cuentan con la simpatía del autor implícito (y ante todo el verdadero protagonista de la novela, Ralph Anderson), es la de encontrarse a un mundo salido de quicio, que ya no puede entenderse según las reglas de la “vieja” sociedad. La impresión general es que “Nada tiene sentido” (King, 2019, p. 161), que es “como si el mundo entero se hubiera vuelto del revés” (King, 2019, p. 112), que vivimos en “un mundo extraño, lleno de cosas extrañas” (King, 2019, p. 278). El impulso que mueve a la multitud no es el deseo de justicia, sino un terror irracional ante lo diferente: basta con que el ciudadano más respetado de la comunidad se convierta en sospechoso para que se dirija hacia él la violencia colectiva; en términos sociales estrictos, todo el comienzo de la narración es una reflexión sobre los *outsiders*, precisamente la palabra que da título a la novela.

De haberse limitado a este estado de cosas, *El visitante* se habría circunscripto a una configuración realista próxima a un cierto género de naturalismo estético, en virtud del cual el crimen brutal es solo el paroxismo de una bestialidad inherente a la comunidad. La reflexión distópica de un personaje: “Es como si hubiera entrado en una novela de Kafka, o en *1984*” (King, 2019, p. 158), señala el límite al que ha llegado la construcción naturalista, “problemática” de la realidad narrada, y del cual tiene que distanciarse si aspira a ofrecer un relato evasivo, capaz de cautivar a un público de masas. Por ello, la novela de King *plantea dos males*, y uno de ellos es *la propia época*; una época en la que el individualismo exacerbado convive dialécticamente con la masificación más extrema; en que la multiplicación y el allanamiento de los accesos a la información global coexisten con un modo de reflexión provinciano; en que el pensamiento mágico y religioso ha sido en gran medida desterrado, pero las masas están dominadas por el prejuicio y por instintos primitivos. El otro mal es de índole sobrenatural y marca el punto en el que la novela provee a los lectores una vía de escape respecto de una realidad con la que parecería difícil lidiar en forma abierta y reflexiva.

La narrativa reciente de King no muestra solo el deseo de evasión hacia lo sobrenatural, sino también hacia un pasado más confortable e inteligible. El anhelo de evadirse de un presente incomprensible mediante la añoranza de un pasado más ordenado y simple puede ser un deseo dominante en los sectores medios durante toda la Modernidad². Pero nunca ha sido tan acuciante este afán de regresión como en la era del neoliberalismo, cuando ya no hay paraísos existentes o cercanos en el tiempo en los cuales refugiarse. Por eso los personajes de *El visitante* expresan insistentemente esa nostalgia. A la vista, no solo del asesinato de un niño, sino también del comportamiento de los periodistas y de la turba, uno de los policías añora “los tiempos en que las cosas eran distintas (esa época lejana en que un caballero le abría la puerta a una dama), pero esos días habían quedado atrás” (King, 2019, p. 113). De acuerdo con los sueños regresivos de la novela, *nacer* en los tiempos que corren es una locura o un acto de arrojo; cuando una de sus compañeras de trabajo da a luz un niño, Ralph piensa: “*Si ese hombrecito supiera cómo es este mundo, se resistiría a salir*” (King, 2019, p. 256; las cursivas son del autor).

El horror sobrenatural que la novela presenta como causa de los asesinatos bestiales puede suponer una evasión respecto de los crímenes del mundo real, o de los crímenes configurados de manera realista. Pero la novela es lo bastante consciente para subrayar que sus propios horrores son *mucho menos* tranquilizadores que los de la literatura de masas de períodos anteriores. La obra de King sugiere ese contrapunto a través de referencias al policial clásico (las “antiguas novelas de misterio inglesas” [King, 2019, p. 387]), cuyos detectives, en el capítulo final, “lo desentrañaban todo” (King, 2019, p. 122). Pero si el personaje que en la novela funciona como un detective —Holly— provee soluciones para los enigmas de *El visitante*, cabría preguntarse qué tienen ellas de particular: en qué punto la resolución de la novela se distingue de las del

² Adorno (2013) subrayó, a propósito de dichas clases, la relación históricamente condicionada entre idealización del pasado e identificación con las estructuras autoritarias: “estos grupos de personas que conocen una vida para ellos material o ideológicamente mejor o que la han experimentado como posibilidad, y que no pueden esperar nada bueno, con razón o sin razón, en cualquier caso para sí mismos de un cambio de la sociedad en la medida en que lo miden con el pasado, son convertidos en *laudatores temporis acti* por el progreso mismo, por la trayectoria del desarrollo histórico mismo, esto es, convertidos en aquellos que buscan la salvación en el pasado y que según su conciencia quedan estancados en fases pasadas; y esta tendencia regresiva en su conciencia será amalgamada muy fácilmente con los poderes sociales más poderosos que, por su parte, niegan el concepto usual de progreso, porque este concepto de progreso, en un sentido auténticamente burgués, está unido a la liberalidad y la libertad individual, mientras que ellos buscan precisamente recurrir a formas de dominio autoritario, por razones que no podemos analizar aquí, y se sirven de este rasgo regresivo de muy grandes grupos que les quedan confiados” (p. 260).

mundo del policial clásico o aun del policial de las décadas de 1960 y 1970. La respuesta podría hallarse en un *Leitmotiv* que recorre la narración: la hipótesis de que *el universo no tiene límites*. Esta frase resume el sentimiento de desorientación que los caracteres experimentan, la impresión de que no es posible aportar explicaciones válidas sobre el sentido del mundo³. Si la admisión de este hecho podría conducir a una determinación de lidiar de manera adulta con un mundo finalmente desencantado, la novela de King ensaya una respuesta relativamente consoladora: el universo natural y social puede ser incomprensible, pero es aún factible diseñar una moral sencilla para el uso de las clases medias; en palabras de Holly:

En el mundo hay una fuerza en favor del bien. También en eso creo. En parte para no volverme loca cuando pienso en todas las atrocidades que ocurren, supongo, pero además..., bueno, las pruebas parecen confirmarlo, ¿no te parece? No solo aquí, sino en todas partes. Existe una fuerza que intenta restaurar el equilibrio. Cuando lleguen las pesadillas, Ralph, procura recordar ese trocito de papel (King, 2019, p. 577).

En narraciones policiales o de horror correspondientes a épocas anteriores de la Modernidad, era todavía posible detectar estrategias de personalización orientadas a identificar los culpables del mal. *El visitante* remite a un estado del mundo en el que ya no resulta sencillo proveer explicaciones abarcadoras; al final de la novela, Ralph comenta: “Pensaba en el universo. Ciertamente no tiene límites, ¿verdad? Y no puede explicarse” (King, 2019, p. 577). A esto agrega Holly: “Así es [...]. Ni siquiera vale la pena intentarlo” (p. 577).

El sentimiento que se expresa en este diálogo va más allá de las circunstancias específicas de una coyuntura política o de un régimen particulares. Remite a una vivencia característica del escenario de la Modernidad en el que actualmente nos encontramos: un capitalismo plenamente globalizado dentro del cual la conciencia cotidiana no encuentra cómo representarse la estructura total de la que forma parte, ni el lugar relativo que en ella ocupa. Fredric Jameson (1996) hizo referencia a las imposibilidades de representación inherentes a esta mutación evolutiva que experimentó el capitalismo tardío hacia “algo diferente” que:

³ Nada más alejado de esta ausencia de límites que el policial clásico, con su insistencia en delimitar espacialmente los crímenes: baste con pensar en el problema de la habitación cerrada como lugar recurrente del género (*Los crímenes de la calle Morgue*, *La banda de lunares*, *El misterio del cuarto amarillo*); o en las mansiones en la a medias idílica campiña inglesa, en las que convive un número reducido de caracteres, en las novelas de Agatha Christie (*El templete de Nasse House*, *Sangre en la piscina*, *Muerte en la vicaría*, entre otras).

[...] ya no es ni la familia ni el barrio, ni la ciudad ni el Estado, ni siquiera la nación. Es, más bien, algo tan abstracto y desubicado como el no lugar de la habitación de una cadena internacional de moteles o el espacio anónimo de las terminales de aeropuerto, todo ello agolpándose en nuestra mente (p. 184).

Tomando como ejemplo representativo los hoteles de Portman, señala Jameson en qué medida el sentimiento extraño de ausencia de un interior y un exterior, el desconcierto y la pérdida de orientación espacial, el desorden de un entorno en el que las cosas y las personas ya no encuentran su lugar “permiten útiles aproximaciones sintomáticas a la naturaleza del hiperespacio postmoderno, sin aportarnos ningún modelo o explicación de la cosa misma” (p. 186). Así pues, lo que define al “momento de la red multinacional” (*multinational network*) o capitalismo tardío (en otros términos: al capitalismo neoliberal) es el hecho de que la ciudad y el Estado nación:

[...] han dejado de desempeñar un papel funcional y formal central en un proceso que, en un nuevo salto cuántico del capital, se ha expandido prodigiosamente más allá de ellos, dejándolos atrás como si fueran restos ruinosos y arcaicos de fases anteriores del desarrollo de este modo de producción (Jameson, 1996, p. 412).

Así, las inconmensurables dimensiones del capitalismo de nuestro tiempo nos enfrentan con:

[...] nuevas medidas y cantidades, a las cuales nadie se ha ajustado aún, y a nuevos procesos geográficos (y temporales también, en la medida en que el tiempo es en la actualidad espacial y en que la nueva simultaneidad informacional tiene que ser reconocida en nuestras categorías del grado y el intervalo) para los cuales todavía no tenemos órganos (Jameson, 2013, p. 446).

Esta imposibilidad de representación es una signatura de estos tiempos. El propio Jameson (2009) ha escrito, en otro contexto, que la totalidad social es siempre irrepresentable, incluso en el caso “de los grupos de personas numéricamente más limitados, pero a veces es posible trazarla y puede permitir que se construya un modelo a pequeña escala sobre el cual interpretar con mayor claridad las tendencias fundamentales y las vías de huida” (p. 29). La peculiaridad del capitalismo neoliberal es, en cambio, que ese “procedimiento de representación es imposible, y las personas afrontan la historia y la totalidad social como un caos confuso, cuyas fuerzas son indiscernibles” (p. 29). Pero esto tiene también otras derivaciones que es oportuno analizar. La Ilustración, en algunos de sus más destacados exponentes, se había entendido a sí misma como una empresa destinada a estimular al ser humano para que abandone la culpable inmadurez —o “minoría de edad” (*Unmündigkeit*)— de la que él mismo es culpable y se atreva a pensar por sí mismo, sin la tutela de una autoridad

externa. Bajo las condiciones actuales, la conciencia cotidiana se siente a tal punto aturdida y desconcertada que a menudo se deja fascinar por el canto de sirenas de la regresión. No solo porque sienta, como hemos visto, la nostalgia de un pasado más comprensible y “simple” —la “casita pequeña y abarcable con la mirada” a la que hace referencia irónicamente Adorno (2020)—, sino también porque una de sus reacciones típicas es el retorno a una experiencia de desprotección e indefensión típicamente infantil. Si es cierto que, como sugiere Jameson (2013), ha habido pocos momentos en la historia moderna en que los seres humanos se hayan sentido menos poderosos que en nuestro presente; pocos momentos en la historia en que la complejidad del orden social haya resultado tan intimidatoria e inaccesible y en que, a la vez, dicho orden, implicado en un cambio extremadamente vertiginoso, se haya mostrado sin embargo dotado de tanta solidez y consistencia, resulta comprensible que el niño haya llegado a convertirse en el símbolo o la sinécdoque de la fragilidad e impotencia que experimentan las víctimas de un orden que ha llevado a niveles inauditos la exclusión económica, la impotencia política, la alienación social y el abatimiento y la humillación psicológicos de las personas, junto con las catástrofes urbanas y ecológicas. No es un hecho fortuito que la fotografía de Aylan Kurdi, el niño sirio que apareció ahogado en las costas de Turquía, se haya convertido en el símbolo de la situación de millones de refugiados en todo el mundo, así como de las más variadas formas de violencia en contra de la vida y la dignidad humanas.

Todo esto ha dejado hondas marcas en la cultura de masas. Explica que no solo la literatura de horror, sino otros géneros, como el policial —podríamos ver instancias representativas de esto en novelas de Andrea Camilleri, Henning Mankell y Stieg Larson— hayan otorgado una llamativa centralidad a formas de violencia de la que son víctimas ante todo los niños. *El visitante* ofrece un ejemplo característico de ello, pero también la novela siguiente de King, *El instituto* (2019). Es llamativo que, aun en casos en que los niños aparecen como monstruos, lo hacen también como víctimas que apelan a la compasión del lector. Vemos esto en Claudia, la pequeña vampira condenada a tener por siempre el aspecto de una niña de cinco años en *Entrevista con el vampiro* (1976); lo vemos asimismo en los Losers en *It* (1986), en la Ofelia de *El laberinto del fauno* (2006) o en el Tomás de *El orfanato* (2007). Un tratamiento sutil y, al mismo tiempo, insidioso del tema se advierte en *Déjame entrar*: en la película de Tomas Alfredson (2008) y, todavía más, en la novela de John Ajvide Lindqvist (2004), donde

los espantos del *bullying* y de la pedofilia aterran más que la monstruosidad de una niña vampiro que padece en una medida extremada la soledad y la alienación. Veremos de qué modo estos temas recorren la literatura de horror contemporánea de Argentina.

Este sentimiento de desorientación general, unido a la evidencia de procesos objetivos —la destrucción del ambiente, la catástrofe urbana, la miseria estructural— configuran un escenario en el cual, de acuerdo con la conocida formulación de Jameson (2003), es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Entre la expansión del neoliberalismo y el intenso debilitamiento de los impulsos utópicos al que estamos asistiendo desde hace algunas décadas existe un lazo de unión muy estrecho. No es difícil reconstruir su historia. Se ha dicho que a la frustración de las expectativas revolucionarias de finales de la década de 1970 sucedió el hedonismo cínico, que halló una vía de salida en la explosión del hiperconsumo a partir de los años ochenta⁴. Esta *salida* se vio favorecida por las peculiaridades del capitalismo neoliberal, al que se ha definido también como la era del consumismo indiferenciado. La aceleración de los ritmos de vida a la que asistimos ha ido de la mano de una aceleración inaudita del consumo, que, promovida por los poderes económicos, se enfocó de manera creciente en la producción y gestión de las necesidades y los deseos humanos, y procuró incidir sobre estos mediante la propaganda y la obsolescencia programada. Bajo estas condiciones han vuelto a tener una significación decisiva las problemáticas del fetichismo y la cosificación, en tiempos en que la totalidad del capital global y sus redes de poder impersonales resultan cada vez más complejas e irrepresentables para el pensamiento cotidiano. *No comprendo nada de lo que está pasando* (Mankell, 2016, p. 444): esta declaración de Kurt Wallander, el protagonista de la serie de novelas policiales de Mankell, resume un estado de incertidumbre y pesimismo que recorre la literatura de masas de nuestro tiempo, y que halló manifestaciones particularmente eficaces en géneros como el *cyberpunk* y la literatura de horror. Estas son algunas de las razones que permiten entender por qué esta última ha alcanzado semejante centralidad en la cultura de masas contemporánea.

⁴ Vid. Callinicos, 2011, pp. 317 y ss.

II. EL “BOOM DEL HORROR” EN LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE

Viene imponiéndose, desde hace algunos años, la certeza de que la ficción de horror está disfrutando, en la actualidad, de un auge que nunca había tenido dentro de la literatura argentina. El surgimiento de un grupo de escritores y escritoras importantes — podríamos mencionar, entre otros, a Mariana Enríquez, Luciano Lamberti, Samantha Schweblin, Celso Lunghi, Agustina Bazterrica, Diego Muzzio, Mariano Quirós, Ricardo Romero y Marina Yuszczuck; pero la lista podría fácilmente extenderse— ofrece una evidencia palpable de este fenómeno. Todo un conjunto de diferencias nos sugiere pensar que sería erróneo equiparar este apogeo de una forma antes marginal en la literatura argentina con el *horror boom* norteamericano de las décadas de 1970 y 1980. Pero es ostensible que el éxito comercial y el reconocimiento conquistados por la obra de Stephen King, como, en general, los cambios que tuvieron lugar en la literatura de masas durante las últimas décadas, ayudaron a que la lectura de la literatura de horror dejara de representar un pecado inconfesable y a que, en los autores y autoras, se fueran disipando las inseguridades y aprensiones en relación con una narrativa tradicionalmente estigmatizada. No podríamos desarrollar aquí de manera detallada las cualidades de este auge del horror literario; nos limitaremos a destacar algunas características y a analizar obras de un autor representativo. En vista de las peculiaridades de la historia nacional y de las modalidades de conciencia que han surgido en ella, pero también de las interrelaciones entre ambas y la Modernidad como proceso global, es comprensible que el horror argentino se haya concentrado en algunas modalidades específicas del horror. Una de ellas está asociada a un imaginario del interior argentino (para decirlo brevemente: *del campo*), como un espacio ominoso en el que rigen una magia o un mal ancestrales que hacen valer sus derechos frente a unos personajes modelados —en la mayoría de los casos— por la Modernidad urbana. Una variante de esta modalidad consiste en imaginar las grandes ciudades —y, sobre todo, Buenos Aires— como una superficie de triviales creencias y rutinas que está recorrida por grietas desde las cuales aflora, ocasionalmente, un sustrato siniestro. La obra de Enríquez ofrece ejemplos típicos de esto último, el más conocido de los cuales es seguramente el cuento “El chico sucio”, con su compleja configuración del barrio de Constitución. Otra variante de la modalidad posee, como puede verse en Lamberti y

Quirós, una tendencia desmitificadora o satírica, sin que esta orientación arrebate a los escenarios rurales de su parte de horror y monstruosidad.

Un segundo núcleo se relaciona con formas del terror relacionadas de manera aún más concreta y explícita con lo político: nos referimos con esto al terrorismo de Estado. El horror de una dictadura instaurada especialmente en 1976 para imponer la neoliberalización económica de Argentina, y que para ello recurrió a las formas más extremas de la violencia, dejó marcas en todos los aspectos de la vida nacional, y para autores como Mariana Enríquez constituye un Real ineludible para cualquier escritor argentino. Como sostiene en una entrevista, la literatura argentina tiene “una relación con la política que es inescapable. O sea, yo no sé si vos sos un escritor finlandés y a lo mejor podés hacer una novela fantástica sin *eso*, pero acá, no” (Enríquez, 2020, s/p; las cursivas son nuestras). *Eso*, en el contexto de la entrevista, es la dictadura. En cuentos como “Tela de araña” y “La Hostería” y en la novela *Nuestra parte de noche* (2019) hallamos tematizaciones concretas de esta modalidad del horror.

Una tercera dimensión se relaciona con esa violencia contra los niños que mencionamos anteriormente como tema central de la literatura de masas contemporánea. Vemos instancias representativas del tema en diversas narraciones; así, en el caso de Enríquez, en la pequeña que vuelve como espectro en “El desentierro de la angelita”, en el niño apestado que ronda Barcelona en “Rambla triste”, en los personajes siniestros que reaparecen como dobles de los niños y adolescentes secuestrados en “Chicos que faltan”, en Adela y Pablo absorbidos por la casa espectral en “La casa de Adela”, en los niños mutilados y asesinados por el Petiso Orejudo en “Pablito clavó un clavito”, en el chico encadenado en “El patio del vecino”, en la Real Rape Community mencionada en “Verde rojo anaranjado”. En *Nuestra parte de noche*, es Gaspar, pero también los chicos secuestrados y encerrados en jaulas para satisfacer los deseos de los dioses de la Oscuridad. Asociada a esta modalidad se encuentra esa voluntad de regresión a la que hicimos ya referencia, y que en diversas narraciones representa la reacción irreprimible de los personajes frente a un horror con el que no pueden lidiar. Como ejemplo típico de esta reacción podemos mencionar la de Marina, la protagonista de “El agua negra”, quien, a la vista del horror absoluto, renuncia a seguir viendo y huye: “entonces corrió, con el arma entre las manos, corrió rezando en voz baja como no hacía desde la infancia, corrió entre las casas precarias, por los pasillos laberínticos, buscando el terraplén, la orilla” (Enríquez, 2019, p. 173); intenta no ver que ahora está

increíblemente agitada esa agua estancada que nunca se había movido. Marina siguió corriendo “y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores” (p. 173). En Enríquez, los protagonistas en ocasiones se aventuran a abandonar la confortabilidad de los preconceptos y a enfrentarse cara a cara con los espantos. Pero lo que ven los aterroriza y, como el viajero al final de “En la colonia penitenciaria” de Kafka, huyen renunciando a cualquier tentativa de solución. Cuando, al final de “Chicos que faltan”, Mechi descubre que los chicos desaparecidos que volvieron no son en realidad chicos, sino “que formaban un organismo, un ser completo que se movía en manada” (Enríquez, 2016, p. 174), trata de aportar una solución: grita y escapa; corre “pensando que se iba a ir lejos en el verano, a lo mejor con Pedro, a un lugar donde los chicos no volvieran de donde fuera que se habían ido” (p. 174). Estos personajes —pertenecientes casi invariablemente a los sectores medios de la sociedad— que se animaron a enfrentarse con algunas de las múltiples expresiones de lo monstruoso o lo espectral reaccionan huyendo, de manera literal o a través de esa otra forma de escape que es el suicidio.

III. ESCENARIOS “A LA VEZ SALVAJES, SINIESTROS Y POÉTICOS”. LA NARRATIVA DE MARIANO QUIRÓS

Las tres modalidades que mencionamos no son de ningún modo las únicas que cabría identificar en el horror reciente de Argentina. Las mencionamos por su relevancia, pero ante todo porque querríamos destacarlas en función de la perspectiva que hemos adoptado. Por otro lado, no son modalidades excluyentes; con frecuencia las encontramos combinadas, de maneras múltiples y complejas, en variedad de narraciones. En “Tela de araña”, la mitificación fantástica del interior argentino aparece entretejida con la tematización de los horrores de la dictadura. En *Nuestra parte de noche*, las tres modalidades se hallan enlazadas con los temas centrales de la novela. Lo que ahora querríamos ofrecer es un análisis que retome las consideraciones precedentes en relación con obras de Mariano Quirós y, en particular, el cuento “Toda la luz mala”, con el que se abre el volumen *La luz mala dentro de mí* (2016). Nacido en la provincia argentina del Chaco en 1979, pero instalado desde hace algunos años en Buenos Aires, Quirós ha escrito una obra significativa y numerosa, que solo de manera ocasional incurre en el horror. Un elemento recurrente es la presentación de los pequeños pueblos y de la naturaleza chaqueños como escenarios perturbadores; el propio autor define este escenario como “a la vez salvaje, siniestro y poético” (Quirós, 2017, s/p), y comenta que

“la imagen idílica que uno tiene de la naturaleza se acaba en cuando uno hace pie ahí. La naturaleza en soledad puede ser algo perturbador” (Quirós, 2017, s/p). La periodista que conduce la entrevista que acabamos de citar asegura que la originalidad de la novela *Una casa junto al Tragadero* (2017) se debe a que “conjuga con naturalidad el realismo y lo mítico, lo folclórico y lo urbano” (Quirós, 2017, s/p). Pensamos que estas definiciones no consiguen captar lo específico de las narraciones de Quirós; en particular: la imagen que ellas ofrecen del monte chaqueño. De manera mucho más acertada, Sandra Gasparini (2020) sostiene que el propósito de Quirós es mostrar qué ocurre cuando la naturaleza no puede encuadrarse como paisaje; esto es: cuando no es posible turistizarla. Cuando la naturaleza “es caos, no es imposible estetizarla, pero es difícil construir paisaje donde solo hay pastizales, ríos legamosos, ranchos destruidos y animales acechantes” (p. 158). Quirós coloca a la naturaleza salvaje, o para ser más específicos,

[...] en este caso el monte chaqueño, en el papel de amo de mujeres y hombres. [...] el monte *cambia* a las personas, que ingresan en una dimensión mágica dentro de un tiempo que puede correr en reversa o en círculos, pero nunca de manera cronológica (p. 158).

En otros términos: el monte chaqueño es perturbador, pero no es bello ni sublime; es inquietante, pero no puede ser romantizado. Los personajes que se refugian en él huyendo del caos urbano no se encuentran, en general, con un escenario confortable o encantador, sino con uno en que los efectos de lo amenazador no contrarrestan bastante el efecto de encontrarse ante un escenario decepcionante y, en algunos aspectos, prosaico. El narrador de “Cazador de tapires” viaja a Miraflores para reencontrarse con su padre. La única advertencia previa (“La vida allá es dura”) no da la medida genuina de lo que supone vivir en el pueblo. Durante el viaje, el personaje tiene atisbos de lo que le espera cuando el ómnibus hace paradas en Tres Isletas y Castelli: “Yo conocía muy poco el interior del Chaco, casi nada, y por la ventanilla del colectivo esas dos ciudades me parecieron horribles” (Quirós, 2016, p. 19). Piensa en Miraflores y se dispone para lo peor. Pero “no me dispuse lo suficiente: apenas bajé del colectivo, me sentí mal, descompuesto y triste. [...] Miraflores era una réplica pequeña y precaria —aún más precaria— de Tres Isletas y Castelli” (Quirós, 2016, p. 20). Los espantos del pueblo encuentran su exacerbación paroxística en la casa del padre: “Si por fuera la casa hacía prever lo peor, por dentro lo confirmaba: era una sola habitación con dos catres dispuestos aquí y allá, unos bártulos de cocina y otros tantos enseres tirados a la buena

de Dios” (p. 20); y, en medio de todo, el único elemento que para el narrador posee una carga simbólica positiva: “una computadora encendida” (Quirós, 2016, p. 21). Un espacio semejante es incompatible con cualquier tentativa de poetización: “Por haberme hecho una idea del campo, como mínimo ingenua, me había traído solo libros de poesía. No había modo de apreciar un verso de Juan Gelman o de Pizarnik en ese lugar. Otra vez me sentí estúpido y triste” (p. 21). A la fealdad y hostilidad de los escenarios se suma la pobreza en experiencias: las narraciones desmitifican cualquier representación del campo como un escenario mágico para realización plena de la propia personalidad a través del enfrentamiento con alguna clase de aventura. Los saberes que el monte y sus habitantes transmiten a los visitantes son, en Quirós, pobres y confusos. De ahí que los mitos y sagas sobre los lobisones, el pombero, la luz mala o el chupacabras inquieten sin fascinar, y produzcan, en el mejor de los casos, desconcierto y aburrimiento en los oyentes. Las supersticiones aparecen a menudo rebajadas al nivel de lo ridículo; así, en la historia del bisabuelo del narrador de “Torrente”, que era:

[...] un hombre de lo más supersticioso, imbuido de los cuentos y disparates que se escuchan a menudo en el campo chaqueño —que mirar la luna sin quitarle la vista durante tres minutos seguidos provoca una bizquera irreversible, que comerse la gallina más joven del corral trae pataletas al hígado que llevan a la ruina familiar o a cualquier tipo de ruina, o, la que aquejaba a mi pariente, la idea de que los tatús mulita se alimentan de carne de muerto— (Quirós, 2018, p. 42).

Aun cuando, en este caso, acaba cumpliéndose lo que la superstición promete, los hechos señalan menos una causalidad mágica o sobrenatural dotada de consecuencias trágicas que un hecho prosaico lindante con la comicidad y lo grotesco. Es característico que las historias que se cuentan en el campo no solo inquieten a los oyentes sin entretenerlos, sino que acaben mostrando la incapacidad de los narradores para aportar una explicación clara para los fenómenos inusuales. En “Cazador de tapires”, Orión narra la historia del hombre sin cabeza, “un espectro que aterrorizó durante un tiempo a la gente de Miraflores” (Quirós, 2016, p. 28), pero concluye diciendo que al final “nadie supo decir si el monstruo era nomás un monstruo o si era un indio idiota que se cubría la cabeza con el piloto” (pp. 28-29). Pero la ambigüedad de las supersticiones se vuelve aún más efectiva cuando son las propias criaturas fantásticas las que no consiguen dar cuenta sobre su propia naturaleza. Es lo que ocurre en “Lobisón de mi alma”, que comienza su relato confesando: “He leído mucho y he averiguado bastante sobre nuestra condición, solo para descubrir que nadie, ni un solo estudioso del tema, está seguro de nada. Se manejan todos con los meros prejuicios, se conforman con leyendas y

supersticiones” (p. 83). La índole enigmática de estas narraciones y personajes siniestros es en el fondo una expresión más de la que, en Quirós, caracteriza a la realidad cotidiana. En *Campo del cielo* (2019), los efectos de los meteoritos son tan inescrutables como los absurdos comportamientos rutinarios de los habitantes del pueblo; el horror de los cuentos tiene menos que ver con la presencia de fuerzas sobrenaturales que con la perturbación y el aturdimiento propios de la existencia ordinaria. En las relaciones entre padres e hijos aparece de manera intensificada este estado de indefensión que parece ser connatural a los personajes. Lo que define a dichas relaciones es básicamente la mutua extrañeza. Los padres suelen ver a sus hijos como imbéciles e inútiles y, en el fondo, como una versión aún más degradada de sí mismos. El narrador y protagonista de *Río Negro* (2011) observa a su hijo “con atención”, y “su conducta a lo largo de los años, más que reprochable” (Quirós, 2020, p. 22) lo convence de que ha resultado “simplemente imbécil” (p. 22). Despojado de toda empatía con él, trata de descifrarlo, y admite por fin: “Hablar con mi hijo se está pareciendo a caminar sobre un alambre de púas” (p. 45). El joven es “como un bebé de dieciocho años, y no es algo de lo que un padre pueda sentirse orgulloso” (p. 71). La sensación del padre en el cuento “Saber pegar”, que estudia a su hijo “como si eso que tiene adelante no fuera su hijo, sino un ser extraño, algún tipo de alienígena” (p. 69), sintetiza muy bien esta forma de relación enajenada que encontramos con frecuencia en Quirós. Todavía más desencantada y extraviada es la visión que los hijos tienen de sus padres y abuelos. La imagen que estos ofrecen recurrentemente es la de ser caracteres débiles que no sostienen eficazmente su lugar como referentes capaces de aportar, a las generaciones más jóvenes, claves sobre cómo comportarse y cómo entender el mundo.

Abundan, pues, las figuras paternas endeble y risibles, como los padres de “Cazador de tapires”, “Saber pegar”, “Lobisón de mi alma” o “Torrente”. La debilidad no impide, sin embargo, que se obstinen en dar consejos. Pero estos son tan ineptos como las narraciones rurales. Es lo que ocurre en “Un arma en la casa” con Don Ángel, que “quiere darnos consejos, hablarnos de la vida en profundidad, pero mi hermana y yo no estamos en condición de tomarlo en serio. Nos reímos a sus espaldas, de sus consejos y de su bigote, y después seguimos como siempre” (Quirós, 2016, pp. 34-35). Vuelve aún más caricaturescas estas situaciones la seriedad con que los padres insisten en reafirmar la trascendencia de sus funciones y consejos. Así, en “Hogar de madre”, esta “siempre le daba consejos” a su hijo, “de todo tipo, incluso íntimos. ‘Te falta un papá —

le decía—, alguien que te cuente estas cosas” (Quirós, 2018, p. 130). El resultado de estas educaciones fallidas es que los hijos se ven despojados de cualquier punto de referencia en relación con el mundo; como el de “Saber pegar”, que “ya no entiende nada” (Quirós, 2016, p. 72), que “no sabe qué hacer ni qué decir. Tampoco sabe si debería hacer o decir algo [...] simplemente mira y sigue sin entender” (p. 77); que “no sabe qué pensar, si las cosas están bien así o si están mal, muy pero muy mal” (p. 82). Como en las obras de Enríquez que comentamos, en las de Quirós el modo de manifestación más extremado de la indefensión de los personajes es la regresión a la infancia. Es el caso del narrador de “Cazador de tapires”, que “de improvviso sentía escalofríos, la necesidad de ovillarme como un feto” (Quirós, 2016, p. 27); o la de la protagonista de “Abráceme, Pedro”, que, ante una oscuridad amenazante, cuenta cómo “me puse en cuatro patas y gateé. Me moví de esa manera, como un bebé, hasta que choqué con el mueble” (Quirós, 2016, p. 98). La visión acerca del mundo que ofrecen las obras de Quirós es la que poseen estos hijos que son, a su manera, desamparados espirituales, para quienes, como para la madre de la narradora en “Hogar de madre”, “[Y]a no la ciudad, el mundo entero podía ser algo nuevo e incomprensible” (Quirós, 2016, p. 130). No hay, en este mundo, consejos fructíferos. Aquí reside parte de la actualidad de estas narraciones. El efecto que estas buscan producir en los lectores puede resumirse en la impresión que dejan en los estudiantes las explicaciones del maestro en “Lobisón de mi alma”: “aunque lo escuchábamos con atención, sus palabras eran a veces enigmáticas, como si no revelaran todo, como si nos dejara el trabajo de completarlas o como si, sencillamente, estuvieran destinadas a confundirnos” (Quirós, 2016, p. 87). De ahí las miradas desorientadas que arrojan sobre la realidad unos sujetos alienados —*sufrientes y solitarios* como el lobisón del cuento de Quirós— que no encuentran soluciones para su condición. Quizás porque, para ellos, no existe la sociedad: tan solo los individuos y sus familias.

IV. LOS ESPANTOS DE UN MUNDO DESENCANTADO

Las narraciones de horror de Quirós reúnen todas las características que hemos ido comentando. Como ejemplo emblemático podría señalarse el cuento “Toda la luz mala”. El narrador y protagonista es uno de esos personajes que viajan al monte para —presumiblemente— convertirse en hombres y encontrarse a sí mismos. Convencida de que el campo es lo mejor para el crecimiento y la mente de su hijo, la madre lo lleva a la casa de los abuelos en Colonia Benítez, pensando que la experiencia disipará la

confusión que invadía (y que aún invade, mientras cuenta la historia) a su hijo, y que según ella se debía a las “dificultades económicas y a la ausencia de una imagen paterna fuerte” (Quirós, 2016, p. 12). Esas carencias debían ser compensadas a través de lo que abuelo denomina “Vida de gaucho: ordeñando vacas y andando a caballo el muchacho conflictuado tendría que “hacerse hombre” (p. 12). Poco afín a estos paradigmas de masculinidad es el muchacho, que —para preocupación de su madre— prefiere ayudar a su abuela con las plantas de jardín: “Regar, limpiar la maleza, emprolijar arbustos, esas cosas quizá más delicadas que las propuestas por mi abuelo” (Quirós, 2016, p. 12). La provisión de consejos banales va acompañada por la de historias del monte, destinadas a ilustrar los prodigios que podían ocurrirle a quien se decidiera a tener una “vida sana” como la que llevaban los abuelos. Pero los relatos solo logran asustar al nieto, con las historias sobre hombres que perdían el habla por haber cazado un animal prohibido, y que en lugar de palabras emitían gritos de pájaro loco; o acerca de parejas que usurpaban una tierra y cuyos hijos nacían deformes o con algún retraso. Estas historias que, a diferencia de los cuentos maravillosos o las leyendas populares, o de la narrativa breve tradicional de la Modernidad burguesa, no dejan ninguna enseñanza ni promueven ninguna formación, y que paralizan al oyente sin fascinarlo, tenían un propósito declarado e inverosímil: “ya iba tiempo de que yo conociera el mundo tal y como era” (Quirós, 2016, p. 13).

Una intención similar tiene el viaje que emprenden el protagonista y su abuelo — pese a toda la resistencia de aquel— para rescatar una vaca y su ternero perdidos en el interior del monte. Esta salida, que representa el *acontecimiento inaudito* (Goethe) del cuento, tiene, al comienzo, algo de los viajes iniciáticos en los que el héroe sale a probar su alma y, una vez superados los obstáculos y vencidas las fuerzas hostiles, conoce finalmente quién es. En una versión tan original del tema como la que ofrece Borges en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” seguimos descubriendo aún la índole iluminadora y formativa del viaje, que ilustra la tesis del narrador de que “[c]ualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (Borges, 2004, p. 562; las cursivas son del autor). La versión que presenta Quirós es netamente distinta, y eso a pesar de que la intención del abuelo es que el viaje propicie el abandono de la inseguridad infantil y la adquisición de algún tipo de aprendizaje: “De paso paseás un poco [...] y te hacés hombre” (Quirós, 2016, p. 13). Pero cada una de las experiencias y estaciones del

recorrido no hace otra cosa que acentuar los sentimientos de desabrigo y fragilidad infantiles del personaje. Un efecto tal produce las narraciones y comentarios del abuelo; así, cuando trata de convencer al nieto de que los caballos son seres míticos, casi equivalentes a dioses, no consigue sino “alimentar mi miedo y aprensión a los caballos” (Quirós, 2016, p. 14), o cuando cuenta anécdotas sobre el río Tragadero, que devora a personas y animales. Menos que a las representaciones —en gran medida mitificadas— de la comunidad tradicional, el sentimiento del protagonista frente a la realidad degradada del monte y los intercambios fallidos con el abuelo evoca una experiencia totalmente definitoria de nuestro presente, señalada a menudo como distintiva de la fase neoliberal: la compulsión a la felicidad. Nos referimos con esto a ese principio, característico del capitalismo de consumo y de sus correlatos propagandísticos y políticos, que hace de la felicidad —o al menos la simulación de felicidad— un deber a cumplir y que, consecuentemente, estigmatiza y culpabiliza a las personas infelices⁵. El horror argentino, como hemos tratado de demostrar en otro contexto⁶, se ha concentrado en mostrar la insustancialidad de esta *falsa conciencia feliz* a partir de la perspectiva de sujetos deprimidos y frustrados que representan, de diversos modos, una conciencia lúcida e iluminadora, obstinada en no reconciliarse con un mundo desquiciado.

En la narrativa de Quirós encontramos algunos ejemplos de esta identificación de la melancolía con una comprensión lúcida, no exenta de una disposición satírica, acerca de los paradigmas vigentes de felicidad. Entre ellos se encuentra precisamente el narrador de “Toda la luz mala”, que reconoce que en el viaje iniciático “no había

⁵ Sara Ahmed (2020) ha desarrollado un lúcido análisis crítico del *happiness turn* que, en las últimas décadas, ha tenido una de sus expresiones más notorias en una dilatada industria de la alegría. Ha escrito que es innegable que, en los últimos años, “se han publicado numerosos libros sobre la ciencia y la economía de la felicidad. El éxito de las culturas terapéuticas y de los discursos de autoayuda también ha hecho lo suyo: existen hoy incontables volúmenes y cursos que nos enseñan a ser felices echando mano a una gran variedad de saberes, entre los que se cuentan la psicología positiva y diversas lecturas” (p. 23). Estos proyectos se presentan (se venden) como “distintas formas de ‘mejoría’ y comprenden ‘técnicas de inducción del buen humor’ que es posible ‘convertir en hábito’ para ‘obtener resultados más duraderos’” (p. 32). La contracara de esta banalización de la alegría es la estigmatización de la persona infeliz en cuanto “carenciada, antisocial y patológica: ‘la gente infeliz tiende a ser solitaria y fuertemente neurótica’” (p. 32); los individuos, por otra parte, “deben ser felices para los demás: la psicología positiva describe este proyecto no como un derecho, sino más bien como una responsabilidad” (p. 32). Los individuos *deben ser felices*: el planteo de la felicidad como un imperativo ineludible recuerda esos programas vacacionales en los que a cada hora le ha sido asignada una ocupación, y que se parecen menos al verdadero ocio que a la rutina laboral fordista o a las sociedades distópicas. Agudamente destaca Ahmed que la circunstancia de que la felicidad se haya convertido en una mercancía tan codiciada no insinúa tanto que la dicha está ahora, por fin, al alcance de nuestras manos como que ella se ha vuelto, bajo las condiciones de la neoliberalización, particularmente inaccesible: “Podríamos decir, incluso, que la idea de felicidad se vuelve más potente en la medida en que se la percibe en crisis” (p. 29).

⁶ Vid. Vedda, 2021, pp. 238 y ss.

disfrute alguno” y que “[m]e atormentaba, de hecho, la obligación de pasarlo bien, de mostrarme a gusto con la expedición” (Quirós, 2015, p. 14). Esta referencia a una felicidad impuesta y, para el personaje, fallida, no es un aspecto accesorio del cuento. Es una de las marcas que han dejado en él las condiciones históricas en las que fue escrito. Pero una particularidad de la “conciencias melancólicas” o “infelices” de Quirós es que, a diferencia de las que encontramos a menudo en Schweblin o Enríquez, no llegan a desarrollar una reflexión consciente y esclarecedora acerca de las circunstancias en las que se encuentran. El enfrentamiento con una realidad hostil las paraliza en un estado de indefensión infantil y el único acto que les permite establecer una modesta liberación — un modesto distanciamiento— respecto de esa realidad es el acto de contar su historia.

El encuentro con la luz mala en el que culmina la narración viene a ilustrar precisamente esto. El episodio está precedido por una travesía que, significativamente, evoca menos las imágenes del bosque encantado en el que el héroe del romance realiza sus experiencias iniciáticas que aquellos paisajes urbanos degradados que encontramos recurrentemente en los cuentos de horror de Thomas Ligotti o en el *cyberpunk*. Se nos dice, en efecto, que el monte “era un lugar sucio. Pese a estar apartado de todo, había restos de basura, escombros y golpes de olor a podrido. Pero *un olor a podrido de ciudad, como a polución y caños de escape*” (Quirós, 2016, pp. 15-16; las bastardillas son nuestras); a continuación, el narrador agrega que ese era el olor que anuncia a la luz mala. El preludeo de la colisión súbita con el mal está dado por un estado de distracción para el cual el narrador no consigue proveer una explicación certera, sino tan solo hipótesis cuya naturaleza puramente tentativa es subrayada a través de modalizadores (“Supongo”, “quizá”, “puede ser”). El estado de dispersión se ve interrumpido por el encuentro con la luz mala, que, recostada en un árbol, apunta al niño y al abuelo con el dedo índice de la mano derecha. Importante es el hecho de que el rasgo que más claramente define a la luz mala sea la presencia de una serie de huellas concretas de la exclusión social: “la luz mala es un hombre [...] viste mal, su ropa es vieja y mugrienta. También usa una barba sucia y larga, una barba de pordiosero. La luz mala parece un linyera. Es un hombre. Pero no es un hombre” (Quirós, 2016, p. 16). La vinculación del horror sobrenatural con personajes socialmente excluidos —mendigos, cartoneros, o incluso campesinos y proletarios— recorre la literatura de horror de toda la Modernidad y podríamos rápidamente recordar ejemplos clásicos como “La mendiga de Locarno” (1810), de Heinrich von Kleist. Pero la aparición reiterada de personas en situación de

calle —en particular, *cartoneros*— en la literatura de horror contemporánea de Argentina se conecta con coordenadas históricas y sociales particulares. Ante todo, porque la neoliberalización económica, desde la dictadura de 1976 a la actualidad, y en una medida muy intensa desde 2015, condujo a que una cantidad cada vez más numerosa de personas, y aun de familias enteras, se vean obligadas a vivir en las calles. Algunas de las expresiones más significativas del horror argentino contemporáneo están dedicadas a elaborar esta problemática; entre los casos más destacados podríamos mencionar los cuentos “El chico sucio” y “El carrito”, de Mariana Enríquez. En estas narraciones, los espantos —sociales y sobrenaturales— de los excluidos son percibidos y comentados por personajes pertenecientes a los sectores medios que oscilan entre un sentimiento de compasión y empatía y reacciones de asqueado rechazo, de espanto visceral y, en última instancia, de indiferencia cínica. En uno de los momentos más sugestivos de “El chico sucio”, la narradora, mientras observa asqueada cómo el niño “se lamía los dedos chorreados” de helado, bruscamente toma conciencia “de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas” (Enríquez, 2019, p. 19).

Las reacciones del narrador de Quirós son, como comentamos, menos reflexivas y conscientes. Es en sí llamativo que, a la vista de un mal vinculado a la miseria y la precariedad, incurra en afirmaciones contradictorias (“Es un hombre. Pero no es un hombre”) y confiese meramente su incapacidad para proporcionar cualquier explicación; la luz mala es inefable: “Si ustedes no ven la luz mala, es difícil de explicar” (Quirós, 2016, p. 16). El conocimiento de que se trata de la luz mala es resultado de una intuición irracional: “Uno simplemente *sabe* que está frente a la luz mala, y es frustrante y triste que los demás no puedan sentirlo. Por eso es que sufro tanto” (Quirós, 2016, p. 16). El abuelo y el nieto *saben*, más allá de los razonamientos y de las palabras, que lo que tienen ante sus ojos es el mal, pero sus reacciones son distintas. El abuelo comienza a rezar y el narrador sugiere que son esas oraciones las que motivan el grito monstruoso de la luz mala y la desaparición de esta. La actitud del narrador es la parálisis y la regresión: “La luz mala me había dejado duro, muerto de miedo. Sentí caliente la entrepierna y comprendí que me estaba meando encima. También sentí ganas de llorar...” (Quirós, 2016, p. 16). Luego de la desaparición de la luz mala, finalmente el niño se echa a llorar: “Lloré un buen rato, con espasmos pero en silencio. El abuelo me acarició la cabeza y me dijo, varias veces, ‘está bien, ya pasó,

está bien'. Aunque no, nada estaba bien" (Quirós, 2016, p. 17). En respuesta al episodio, la madre comienza a culparse por haber obligado a su hijo a llevar una vida que poco tenía que ver con él y decide que ambos deben abandonar Colonia Benítez: "Lugar espantoso, lugar de mierda', le oí susurrar mientras ordenaba nuestros bártulos. Apenas si nos despedimos de los abuelos que, las caras desencajadas, nos miraban como si mamá y yo fuésemos puros extraños" (Quirós, 2016, p. 18). No menos importante que estas actitudes y decisiones es la orden que la madre da a su hijo de no contarle a nadie sobre la luz mala. El hijo obedece y permanece callado durante el resto del verano, con toda la luz mala en su interior.

Como en otras obras de Quirós, el horror es aquí sobrio y se sustrae a toda clase de espectacularidad. No por ello deja de tener un efecto agudo sobre los personajes. Expuesta en primera persona, la historia genera dudas sobre la fiabilidad del narrador: podríamos pensar, o bien que este nos cuenta un acontecimiento fantástico que efectivamente tuvo lugar, o bien que la auténtica luz mala es la sugestión producida en él por las palabras de su madre y sus abuelos, que lo condujo a interpretar como sobrenatural a una figura totalmente prosaica. De ser este el caso, la narración cuenta en verdad los orígenes de un trauma cuyas consecuencias persisten hasta el presente, y en virtud del cual el personaje se siente forzado a confinar sus experiencias en el interior de su propia subjetividad, sin el efecto potencialmente reconfortante que podría tener el hecho de contar la historia. La narración tendría, en este sentido, un carácter liberador en cuanto destructora de represiones y tabúes y, específicamente, en cuanto medio para que la luz mala sea expulsada del interior del personaje poseído por ella. Podría plantearse que, en este cuento, el mal sobrenatural es acaso menos inquietante que una pseudoformación familiar que impone un modelo de educación que genera en el niño la inseguridad, el miedo, la susceptibilidad para la sugestión, la represión de los deseos espontáneos y la regresión. A estos males se añade otro: la propia Modernidad contemporánea, algunos de cuyos rasgos describimos al comienzo del artículo. Los sentimientos de desorientación e indefensión del protagonista, la ausencia de personajes e instancias capaces de otorgar sentido al mundo o, al menos, a los hechos de la narración, la ausencia de impulsos utópicos —más allá de los que sugiere el hecho mismo de narrar—, la circunstancia de que el narrador y protagonista sea un niño son, en función de lo que hemos visto, elementos significativos. Lo es también el hecho de que no haya una verdad o una doxa establecidas acerca de la luz mala. Como se dice al

comienzo del cuento, “De la luz mala se dicen muchas cosas” y “algunas son más o menos ciertas” (Quirós, 2016, p. 18), pero las versiones difieren entre sí y respecto de lo que contará luego el narrador. No existe un saber compartido sobre la figura maligna que —como en la narración popular real o en la mistificada— circule en forma anónima y colectiva y emane de la experiencia de una comunidad, sobre la cual, a su vez, incide como fundadora de una cultura. “Toda la luz mala” habla acerca de una era extremadamente individualista en la que las experiencias mismas han sido privatizadas y, cuando circulan, lo hacen bajo la forma fetichizada, cosificada de las *fake news*, de modo que las vivencias quedan sepultadas en el interior de los sujetos —toda la luz mala debe permanecer cautiva dentro del personaje—, y solo el hecho de narrar ofrece una posibilidad de romper temporariamente con el complejo de encandilamiento.

Otra de las marcas históricas del cuento es la imagen del campo: en una era en que ya no existen ni es sencillo imaginar paraísos geográficos situados al margen de la modernización; en que el capitalismo ha conseguido imponerse globalmente reduciendo al mínimo los presuntos oasis naturales y creando redes comunicativas de la que resulta casi imposible mantenerse desconectado⁷, la utopía de perderse en pueblitos arcádicos o en medio de una jungla legendaria solo puede ofrecer el blanco para sátiras de diversos grados de causticidad, como las que ensaya, por ejemplo, Luciano Lamberti en cuentos como “El arquero”, “Agua viva” y “La casa de los eucaliptus”, o en novelas como *La maestra rural* (2016) o *La masacre de Kruguer* (2019), o para descripciones desencantadas y, a la vez, angustiantes como la que cuenta Quirós en “Toda la luz mala”. El encuentro con la entidad maligna ciertamente produce cambios (“Una vez vista la luz mala, algo cambia en tu vida. Las cosas, las personas, el mundo alrededor. Cambia todo” [Quirós, 2016, p. 11]). Pero esos cambios no conllevan un aprendizaje o una formación; si, según se ha escrito, la experiencia que corre de boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores, y si el “verdadero” narrador es alguien que sabe dar consejos al oyente o al lector (Benjamin, 1991), los cuentos de Quirós no podrían ser definidos como cuentos en el sentido tradicional. Responden a modelos diferentes y remiten a una época como la que venimos caracterizando. A esta corresponden incluso procesos de estandarización como nunca antes los había conocido la historia humana.

⁷ Jameson (2009) ha afirmado acertadamente que, a diferencia de la alta Modernidad, cuando no se sentía que la industrialización “haya colonizado tan completamente el espacio social como para cerrar todas las escapatorias y hacer imposible una retirada de tipo enclave” (p. 36), es “el cierre de las escapatorias (y la llegada de la perspectiva de un mercado mundial concreto)” (p. 36) lo que define “lo que ahora se denomina posmodernidad (o globalización) y augura el fin de este tipo de fantasía utópica” (p. 36).

Uno de los rasgos de aquellos es un desvanecimiento progresivo de las diferencias entre campo y ciudad. De esto ha tomado nota la narrativa de Quirós: el monte chaqueño presenta cualidades ciertamente distintas de las de Resistencia o Buenos Aires. Pero la alienación, la apatía y la experiencia del enfrentamiento con un *homeless* que presuntamente encarna el mal, tal como es narrada en el cuento, podrían tener perfectamente lugar en un escenario urbano. Parte de la ironía de “Toda la luz mala” tiene que ver con que el mal que efectivamente se describe no guarda relación alguna con las sagas folclóricas argentinas o uruguayas acerca del *fantasma dentro del foco* o del *farol de Mandinga*, de modo que la narración no apunta a satisfacer las expectativas generadas por el título. Hemos visto también que los escenarios rurales generan en el narrador sensaciones de alienación y ansiedad similares a las que se conectan con el horror urbano contemporáneo. Nada de esto podría ser señalado como una deficiencia en la narrativa de Quirós. Muy por el contrario: muestran a un autor que ha conseguido componer una obra a la altura de estos tiempos, con medios y perspectivas correspondientes a nuestro presente. No hay muchos logros mayores que este en el ámbito de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. W. (2013). *Introducción a la dialéctica*. [Trad. y pról. de M. Dimópulos]. Eterna cadencia.
- ADORNO, Th. W. (2020). *Lecciones sobre dialéctica negativa*. [Ed. de Rolf Tiedemann & trad. de Miguel Vedda]. Eterna Cadencia.
- AHMED, S. (2020). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Present. de Nicolás Cuello. [Trad. de Hugo Salas]. La Caja Negra.
- BENJAMIN, W. (1991). Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. En Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) & Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (colaboradores), *Gesammelte Schriften* 7 vol. (pp. 440-465). Suhrkamp.
- BORGES, J. L. (2004). *Obras completas I (1923-1949)*. Emecé.
- CALLINICOS, A. (2011). *Contra el postmodernismo*. [Trad. de Magdalena Holguín]. RyR.
- ECO, U. (1978). *Il superuomo di masa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Fabbri.
- ENRÍQUEZ, M. (2016). *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.

- ENRÍQUEZ, M. (2019). *Las cosas que perdimos con el fuego*. Anagrama.
- ENRÍQUEZ, M. (2020). Las cosas que al lector le pueden resultar agobiantes y oscuras, en el 80% de los casos a mí me parecen divertidísimas. [Entrevista con Hinde Pomeraniec]. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2020/01/18/mariana-enriquez-las-cosas-que-al-lector-le-pueden-resultar-agobiantes-y-oscuras-en-el-80-de-los-casos-a-mi-me-parecen-divertidissimas/>
- GASPARINI, S. (2020). *Las horas nocturnas. Notas sobre terror, fantástico y ciencia*. Argus-a.
- JAMESON, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. [Trad. de Celio Montolío Nicholson y Ramón del Castillo]. Trotta.
- JAMESON, F. (2003). Future City (5-6/2003). *New Left Review*. <https://newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city>
- JAMESON, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. [Trad. de Cristina Piña Aldao]. Akal.
- JAMESON, F. (2013). *Valencias de la dialéctica*. [Trad. de Mariano López Seoane]. Eterna Cadencia.
- KING, S. (2019). *El visitante*. [Trad. de Carlos Milla Soler]. Plaza & Janés.
- MANKELL, H. (2016). *El hombre inquieto*. [Trad. de Carmen Montes]. Tusquets.
- QUIRÓS, M. (2016). *La luz mala dentro de mí*. Factotum.
- QUIRÓS, M. (2017). ‘La naturaleza puede ser algo perturbador’. [Entrevista con Verónica Abdala]. https://www.clarin.com/cultura/mariano-quiros-naturaleza-puede-perturbador_0_BJIILtlzG.html
- QUIRÓS, M. (2018). *Torrente y otras aventuras*. Factotum.
- QUIRÓS, M. (2020). *Río Negro*. Tusquets.
- VEDDA, M. (2021). *Cazadores de ocasos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Cuarenta Ríos.
- WALLERSTEIN, I. (2007). *La decadencia del imperio. Estados Unidos en un mundo caótico*. [Trad. de Antonio Saborit]. Monte Ávila.
- WILSON, E. (1962). A Treatise on Tales of Horror (27/5/1944). En *Classics and Commercials. A Literary Chronicle of the Forties* (pp. 172-181). Vintage.

INTERTEXTUALIDADES DE LO FANTÁSTICO EN *LA MUERTE Y OTRAS SORPRESAS* (1968) DE MARIO BENEDETTI

INTERTEXTUALITIES OF THE FANTASTIC IN *LA MUERTE Y OTRAS SORPRESAS* (1968) BY MARIO BENEDETTI

Elton Honores

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ehonoresv@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-6636-8447>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.193>

Fecha de recepción: 12.11.23 | Fecha de aceptación: 06.01.24

RESUMEN

Mario Benedetti es uno de los escritores latinoamericanos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Su poesía ha sido más atendida por la crítica literaria en desmedro de su narrativa y, en particular, su discurso fantástico. En este artículo analizaremos esta producción del vate uruguayo a partir de sus primeros textos de corte fantástico y en especial su libro *La muerte y otras sorpresas* (1968), sin dejar de lado sus conexiones intertextuales con la cultura de masas y la narrativa peruana del periodo de fines de los años 60 y 70 del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: Mario Benedetti, *La muerte y otras sorpresas*, narrativa fantástica, cultura de masas, intertextualidad.

ABSTRACT

Mario Benedetti is one of the most important Latin American writers of the second half of the 20th century. His poetry has been more attended to by literary criticism to the detriment of his narrative, and particularly his fantastic discourse. In this article we will analyze this production of the Uruguayan poet, based on his first fantastic texts and especially his book *La muerte y otras sorpresas* (1968), without leaving aside his intertextual connections with mass culture and Peruvian narrative of the period from the late 60s and 70s of the last centuries.

KEYWORDS: Mario Benedetti, *La muerte y otras sorpresas*, fantastic narrative, mass culture, intertextuality

1. INTRODUCCIÓN

La figura de Mario Benedetti (1920-2009) es central dentro del canon de la literatura latinoamericana y uruguaya del siglo XX. En Uruguay la tradición fantástica incluye a autores clave como Horacio Quiroga y Felisberto Hernández, para la primera mitad del siglo; junto a Armonía Sommers, Mario Levrero, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski o Marosa di Giorgio, para la segunda mitad. Si bien la poesía de Benedetti ha sido ampliamente difundida y estudiada, solo parte de su narrativa (es decir, la vertiente realista) ha recibido la misma atención, lo cual ha dejado de lado aquella que tiene claras vinculaciones con el discurso fantástico. En esta línea de desarrollo estético, su tercer libro de cuentos, *La muerte y otras sorpresas* (en adelante LMOS), publicado en 1968 y que recoge textos diversos escritos aproximadamente entre 1950 y 1967 (en publicaciones como *Chasque*, *Marcha*, *La mañana*, vid. Achugar 1969), será clave para comprender los cambios de registro en la narrativa latinoamericana de esos años en los que figuras como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar eran dominantes y referencias claves del género fantástico.

Sobre sus cuentos, el propio autor sostiene que:

En la narrativa, la única influencia nacional o latinoamericana fue Horacio Quiroga, sobre todo en el cuento. La construcción severa la redondez, el cuidado por el efecto final, típicos de sus cuentos, son virtudes de Quiroga que traté de asimilar. Las otras influencias en cuento son extranjeras: Maupassant, que es otro finalista excepcional; Chejov, por la creación de atmósferas que pueden convertirse en el eje del cuento y Hemingway, cuya destreza para construir un cuento a base a puro diálogo... (citado en Tapial, 1992, p. 286).

Se suele dividir las etapas narrativas de Benedetti en tres, tal como lo hace Nelson Marra (1994): (a) una montevideana, que incluye sus dos primeros libros *Esta mañana* y *Montevideanos* (LMOS sería una “transición hacia la siguiente); (b) una segunda vinculada al exilio y la diáspora, que incluye los libros *Con y sin nostalgia*, y *Geografías*; y (c) una tercera de “desexilio” como en *Despistes y franquezas*. De otro lado, hay algunos trabajos previos sobre el ritmo narrativo en Benedetti, como el de Mónica Mansour (1977) que incide en aspectos más retóricos o formales (como el giro al final de cada relato). A nivel temático, Eileen M. Zeitz (1975) sostiene que existen tres temas recurrentes en la narrativa de Benedetti:

- 1) La aparición protagonista del uruguayo mediocre, burgués.
- 2) El aislamiento y la falta de comunicación de los personajes.
- 3) La oposición entre realidad e irrealidad (citado en Viamonte, 1999, p. 113).

La intención política y la oscilación entre lo real y lo irreal también serán enfatizados por Ernesto Viamonte Lucientes. Finalmente, Fernando Burgos (2006) sintetiza la producción benedettiana como “el retrato del personaje de clase media en el escenario urbano de las alienaciones, de las cotidianidades tiernas o deprimentes, de las burocracias devorantes” (p. 541). Sin embargo, es claro que en líneas generales lo fantástico no ha recibido un adecuado tratamiento, y sobre LMOS se deja de lado acaso lo más novedoso de este libro: la presencia de lo fantástico, la referencia y crítica a la cultura de masas (y al cine), y la alegoría política de varios de los textos incluidos.

Hugo Achugar (1969) destaca el interés en LMOS por la representación de una nueva realidad a través de dos mundos: “la realidad convencional y la realidad –ya casi convencional también- del absurdo temporal, del dislate y de la enajenación” (p. 56), siendo la ironía el principal recurso del libro. Para Jesús Tapial Antón (1992), LMOS posee una perspectiva irónica sobre la clase media; además, los temas tratan acerca de “la incapacidad de comunicación, la soledad, el deterioro producto del paso del tiempo, el miedo, la abulia, y la imposibilidad de amar y sobrevivir a la rutina” (p. 311). Ana Belén Caravaca (1999), por su lado, destaca en la presencia de un “yo” que vive un tiempo vacío; y Ernesto Viamonte (1999), el entrecruzamiento de al menos dos planos de realidad.

El ambiente convulsionado de Uruguay hacia fines de los 60 quizás impidió ver las innovaciones formales y temáticas del libro, y su carácter político. Así, el 14 de febrero de 1969, en *Marcha*, se publica una carta abierta a Benedetti (a propósito de un texto suyo sobre el “boom”) que grafica el ambiente politizado del momento. En esta carta anónima firmada por “Uno de esos jóvenes” se le exige a Benedetti una posición clara respecto de la revolución y del imperativo de vivir en Latinoamérica para hablar de ella y sus problemas (y no en Europa, lo que es considerado como evasivo).¹

2. LO FANTÁSTICO EN BENEDETTI. ANTECEDENTES

En su primer libro, titulado *Esta mañana* (1949), Benedetti ya incorpora elementos del cuento extraño en los relatos “Insomnio”, “El huésped” y “Una sección de cine”². Curiosamente, estos textos serán descartados en las ediciones posteriores, quizás porque rompen con la línea realista dominante. Sin embargo, dos de ellos permiten ver cómo el

¹ Benedetti se encontraba en ese momento en Cuba (1968-1971).

² Agradecemos a la “Fundación Mario Benedetti” y a Roberto López Belloso por la gestión para el envío de los textos.

autor se inserta en la modernidad narrativa a través de lo fantástico y de la incorporación del lenguaje del cine.

“El huésped” puede considerarse como una variante del clásico de Alfred Hitchcock *La sombra de una duda* (*Shadow of a doubt*, 1943), protagonizada por Joseph Cotten y Teresa Wright. Recordemos que la película de Hitchcock trata sobre un tío asesino de viudas que huye de la policía y se refugia en casa de su hermana, cuya familia ignora su vida ilegal y delictiva. Teresa Wright es su sobrina preferida y vive “enamorada” de su tío Charlie. Cuando descubre la verdad, la sobrina entra en un dilema moral sobre denunciar a su tío o hacer todo lo posible para que se vaya de casa y evitarle la vergüenza y el dolor a su propia madre. Al final, luego de dos intentos fallidos de asesinato del tío hacia su sobrina, Charlie debe partir en tren, pero en esa acción intenta eliminar por tercera vez a su sobrina, pero la fortuna le niega esa posibilidad y es él quien muere de forma accidental.

En el caso de “El huésped” de Benedetti se trata de un narrador-personaje excéntrico que afirma su rechazo a la escritura por temor a que esta envileciera su pensamiento, es decir, el plano imaginario resulta más libre; por ello, disfruta más del ejercicio de la lectura. Pero el personaje es también un lector moderno, activo, que sabe que debe completar el sentido de los textos. En esa línea, este narrador-personaje-lector está más cerca del concepto “indirecto” de “lector-macho” de Julio Cortázar, que se desprende de su explícito “lector-hembra”³. Asimismo, sugiere en una frase una poética respecto del cuento como aquello que narra lo insólito, hechos fuera de lo común o dignos de ser contados o puestos en papel: “No soy escritor ni quiero serlo. Pero me ha acontecido hoy *algo tan desapegado de los hechos* que comúnmente provoco con mi modo un tanto peculiar de disponer la vida, que decidí anotarlos” (Benedetti, 1949, p. 93; énfasis nuestro). En otras palabras, el cuento trataría acerca de lo singular y de aquello que escapa a la regularidad.

El personaje de “El huésped” se presenta una mañana en la casa de la familia Landon, de buena posición económica, a cuyos miembros no conoce, y se hace pasar como un tío político lejano e incógnito que ha llegado desde el Norte. Allí es recibido con demasiado afecto por su sobrina: “Me recibió la pequeña Tina Landon. Quince años magníficos y disimulados. Delgada, neoformada, ojos ágiles. Verdadero bocado para un

³ En realidad, Cortázar (2019) utiliza el concepto de “lector-hembra” en *Rayuela*, para aludir a un lector-pasivo. El “lector-macho” —del que nunca habló— sería pues un lector cómplice del narrador.

intelectual. Sinceramente lamenté no serlo...” (p. 94). Este interés anómalo por una adolescente (en la línea de *Lolita* de Nabokov, publicado en 1955) estaría justificado por el grado de locura del personaje, quien, por cierto, se describe a sí mismo como alto, moreno y de rostro simpático, es decir, atractivo para las jóvenes de gran imaginación romántica.

Luego de inventar sus viajes hasta llegar a la casa Landon (“modelé cuatro o cinco metáforas aéreas y hablé, hablé tan bien [...] que fui el centro de la sala solemne [...]” (p. 95), dice él, lo que nos habla de cierta artificialidad no solo en referencia al viaje sino de la propia clase social, en el que “hablar bien” supone ya una verdad irrefutable), pasa a pasear por el laberíntico jardín de la familia junto a su sobrina Tina. Es allí cuando ella le besa varias veces sin obtener una reacción afirmativa. Tras regresar a la sala familiar, ella pregunta “¿Te gusta leer?”: “No nunca lo hago –contesté a secas. Ella insistió, casi temblando: “No mientas. Eres un bárbaro lector”. Silencio. “Semipoeiano, ¿verdad?”. No quise responder [...]” (Benedetti, 1949, p. 97). La mención a Edgar Allan Poe retoma temas como lo extraño, fantástico e incluso lo romántico, aspectos relacionados al autor de “El corazón delator”.

A diferencia del personaje de Joseph Cotten en la película de Hitchcock, el de Benedetti rechaza constantemente las muestras de afecto de su sobrina. En un momento ella le confiesa que podría amar su lado bueno, pero “[A] un hombre como tú, en su lado perverso, lo mataría... Con todos mis odios. Y son pocos” (p. 97). Así se construye una nueva tensión entre el falso tío y su sobrina. Cuando ella comprende su lado perverso, él le pregunta lo siguiente: “¿Serías capaz de matarme?” (p. 98). Esta frase será reiterativa hacia el final del cuento.

En la última escena, solo en la pieza, ubicada en el alto de la casa de los Landon, el falso tío escribe este texto. Él debe de darle fin a la farsa que, desde su perspectiva, ha sido solo un capricho, y sobre todo porque el verdadero tío está por arribar al día siguiente. El personaje elucubra sobre la pregunta anterior: “¿Matarme a mí? ¿Sabes, pequeña, que he burlado a hombres y mujeres de verdad, con mayores odios y mejores pasiones en ebullición?” (p. 99). El último fragmento del cuento señala: “Alguien abre mi puerta. Para mi suerte, es ella. Como quieras pequeña. [el beso] Te lo daré esta noche... No sabe que la he visto. Sigo escribiendo para confundirla. ¿Qué llevará en la mano? Tendré que olv” (p. 99)

El final abrupto en el que ni la frase ni palabra logra completarse solo puede orientar al lector a pensar que Tina ha ingresado con un arma y que el narrador-personaje no puede concluir su narración por la sencilla razón de que está –en ese momento- siendo asesinado por su sobrina. En este punto, el cuento es moderno porque exige la colaboración del lector para completar su sentido. De otro lado, los elementos excéntricos de “El huésped” están vinculados a cierta atmósfera del policial (por el misterio del crimen, ya que no está justificado del todo que la sobrina asesine a su falso tío, cuando lo razonable es que denuncie su perversidad, es decir, hay una patología previa en la sobrina). A su vez, en una lectura política del cuento podemos afirmar que la clase acomodada burguesa es cerrada, hermética y endogámica, e impide el ingreso de cualquier advenedizo, así hablen bien o tan bien como ellos.

Como su nombre lo indica, “Una sección de cine”, por su parte, retoma el elemento moderno del séptimo arte, pero esta vez en clave de lo fantástico. La anécdota es la siguiente: un hombre asiste a una función de cine junto a sus amigos Eduardo e Isabel. El narrador se queda dormido y solo logra fijar una escena de la película en la que se ve a un joven bebedor en el interior de un bar. Sobre esta imagen, el narrador sueña otra película: dos mujeres flacas se acercan al joven bebedor, quien duerme, y le ponen veneno a su vaso. El joven bebedor se despierta y pide otro vaso de licor. En el sueño, este pedido se reitera, vale decir, el joven bebe siempre el nuevo vaso dejando de lado el envenenado sobre la mesa.

Cuando el narrador-personaje despierta la imagen en el *écran* remite a la escena inicial, la del joven bebedor en el bar quien, finalmente, bebe el vaso y cae hacia la izquierda, lo que provoca carcajadas en los espectadores, como Isabel, aunque este mismo hecho provoca tristeza en Eduardo. Cuando el narrador indaga sobre la trama a Isabel, descubre que el joven bebedor era más bien un personaje decorativo, figurante de otra historia en la que un predicador diserta acerca de su superioridad moral sobre el borracho. Por el contrario, Eduardo comenta “Hoy vine al cine solo para ver este final. Pero no tuve fuerzas para reírme” (Benedetti, año, p. 141). Y añade:

Hace unos días leí en una revista norteamericana el caso lamentable de Sidney Crain. Hasta aquí había sido simplemente un extra [...]. Tal vez el hombre aspirara a algo mejor. Lo cierto es que eligió un modo espectacular de hacerse conocer. Cuando bebe por última vez y cae de lado, en realidad no dura con vida muchos segundos más, ya que previamente había echado en su vaso cianuro de potasio en cantidad suficiente como para matar a diez pobres diablos como él (p. 141).

Es decir, el extra decide poner fin a su vida inmortalizando su muerte en el celuloide, y traspasando las fronteras entre lo real y lo ficticio, acto que el público -que no conoce el contexto- no reconoce y solo atina a reírse, pues el guion busca justamente ese efecto. Este acto de suicidio ocultado en la película constituye un “dato escondido” del relato de Benedetti, y puede dialogar indirectamente con el aparente suicidio en el set de la popular película *The Wizard of Oz [El mago de Oz]* (1939), que décadas después la factoría Disney borró digitalmente, a pesar de que se trataría de un rumor.

Pero el relato de Benedetti agrega una clave fantástica al relato: el narrador-personaje concluye: “[...] yo sé que no se trata de un suicidio. Yo sé que a Sidney Crain lo envenenaron las dos mujeres flacas, ojerosas, que invadieron mi sueño” (p. 141). Este final genera una ambigüedad, ya que, si bien hay un registro realista en el cuento, esta posible explicación supone una interferencia de lo onírico (del mundo del sueño en la película) en la realidad de la película. En otras palabras, hay tres mundos o planos que convergen: (a) el plano de la realidad en el que se ubica Eduardo, quien conoce los antecedentes reales de la escena del suicidio durante la filmación de esa escena; (b) el plano onírico del narrador que sueña durante la función y ve una fisura: el asesinato –y no suicidio- de Sidney Crain; y (c) el plano de la ficción que es donde se ubica Isabel y los demás espectadores en sus butacas que disfrutaban de la historia. Así, el plano onírico invade el plano de la ficción y esta es transformada y alterada.

Sobre este cuento –y apoyándose en Rosalba Campra- Claudio Paolini (2019) sostiene que lo fantástico radica “en el hecho de que un evento soñado –el vaso con veneno- luego forma parte de un acontecimiento real; o sea, la intersección entre algo no concreto y algo concreto” (p. 202). El cuento de Benedetti mantiene la ambigüedad torodoviana respecto del carácter fantástico del relato orientándose a dos posibles explicaciones: la real, respecto del suicidio en el set de grabación, como lo plantea Eduardo; o el narrador, quien ve (entre sueños) un asesinato, con lo cual se ha podido vislumbrar algo obscuro y que tiene su correspondencia o efecto más allá de su propia imaginación. Queda claro que el tratamiento de lo fantástico en la narrativa de Benedetti aparece en su primer libro y cobrará mayor forma, años después, en LMOS.

3. EL DISCURSO FANTÁSTICO EN LMOS (1968)

El libro incluye 19 cuentos. Dejando de lado aquellos que presentan un registro realista, hay tres líneas dominantes con vinculaciones a lo fantástico e incluso a la ciencia

ficción: las alegorías políticas (“Ganas de embromar”, “Muzak”, “El cambiazo” y “Miss amnesia”), los textos grotescos (“La expresión”, “El fin de la disnea” y “La noche de los feos”)⁴ y lo fantástico propiamente (“Los bomberos”, “A imagen y semejanza”, “El otro yo”, “Acaso irreparable”, “Péndulo” y “Cinco años de vida”).

En “Los bomberos” se narra la historia de Olegario, quien tiene el don de la premonición y del presagio, es decir, puede anticipar hechos del futuro inmediato al pronosticar eventos como “Mañana va a llover” o “El martes saldrá el 57 a la cabeza”. Si bien puede haber algún tipo de intuición aceptable o de azar, o de casualidad dentro de los resultados obtenidos, su más famoso acierto es el pronosticar que “[E]s posible que mi casa se esté quemando” (Benedetti, año, p. 45), mientras con un grupo de amigos caminaban por la universidad. ¿Qué posibilidades hay de acertar en un presentimiento de este tipo? Es claro que es poco frecuente o casi imposible, ya que no es un hecho cotidiano o regular que ocurra todos los días.

Así, Olegario y sus amigos toman un taxi que sigue al camión de bomberos. Pero lo extraordinario no es que efectivamente el camión se detenga en la casa de Olegario, sino que esto no cause sorpresa entre ellos y que, más bien, reciba “las felicitaciones y los abrazos de sus buenos amigos” (p. 45). Con esta imagen concluye el relato.

Ahora bien, ¿cómo interpretar esta historia? ¿Es un relato realista o fantástico? Si atendemos que para que lo fantástico irrumpa es necesario un mundo representado regular y cotidiano semejante al del lector extratextual, y en el que lo fantástico vendría a ser una anomalía o un hecho a-normal (en los términos de Ana María Barrenechea [1972]), es claro que “Los bomberos” es un cuento fantástico. Pero, ¿cuál podría ser el subtexto? En varios relatos fantásticos la casa remite a la idea de nación (el cuento más famoso en esa línea de interpretación es “Casa tomada” de Cortázar); entonces, aquí la casa incendiada tiene el mismo sentido, es decir, se trata de un país desgarrado por las pugnas políticas, un país en conflicto, en “llamas”, y los “bomberos” son aquellos que logran apaciguar, calmar, menguar –momentáneamente- la tempestad. Y el hecho que sea su propia casa la que se incendia no es sino una ironía, y que sigue un pasaje de la película *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut, en la que el personaje de Montag

⁴ Las alegorías políticas y los textos de carácter grotesco fueron abordados en la conferencia “La muerte y otras sorpresas (1968) de Mario Benedetti: Entre la alegoría política y el discurso fantástico” (vid. Honores, 2021a).

(un bombero que quema libros, ya que, en ese mundo futurista, están prohibidos) va a su propia casa.

Partiendo de la conocida frase bíblica del *Génesis*, el cuento “[A] imagen y semejanza” tiene una anécdota sencilla: la última hormiga de una caravana lucha por llevar un terrón de azúcar, pero cuando está por llegar a la meta es aplastada por un pulgar humano. Contada así, es claro que hay un sentido irónico en el texto y que se trata de un texto realista, pues no hay *a priori* ningún elemento sobrenatural o a-normal. La fantasicidad del relato radica en el giro que va del orden animal hacia el orden humano, como dos líneas de sentido totalmente opuestas. Toda la narración posee un horizonte en el que el mundo animal (y el de los insectos en particular) dominan, salvo las últimas cuatro líneas. En tal espacio de las hormigas trabajadoras, con objetivos colectivos (acaso haya una alusión al régimen comunista), lo humano está excluido; así, el mundo de las hormigas funciona de modo independiente, ajeno a la voluntad humana (que es semejante a la de un Dios o una entidad de gran poder), salvo el paisaje, en el que hay colillas de cigarrillo y rastros de la vida humana, pero conforman dos universos que no se tocan. En su desplazamiento, la hormiga camina sobre un papel cuyas iniciales tienen las letras “N” “A” “D” “A”, con una clara connotación a la filosofía existencialista sartreana de *El ser y la nada*, sintetizada en la popular frase de “El hombre es un ser para la nada”. No obstante, existe la posibilidad de leerlo al revés y se obtiene la palabra “Adán”, que nos remite a la idea del primer hombre sobre la tierra.

El abrupto final del cuento que acaba no solo con la vida de hormiga y sus objetivos o tareas, es una manera que ficcionalmente emplea Benedetti para decirle al lector que la vida humana se asemeja a la de las hormigas que trabajan sin comprender que no hay un sentido de la vida, ya que hay fuerzas superiores (el destino, Dios o los que están tras el poder) que interrumpen la existencia e impiden cualquier tipo de proyecto individual o colectivo. En ese sentido, este cuento tiene conexiones con el clásico del peruano Julio Ramón Ribeyro (2021) llamado “Silvio en el Rosedal” y publicado en 1977; en él se narra la vida de Silvio, un músico frustrado que acaba sus días en una hacienda heredada y a la vez busca el sentido de su existencia sobre la base de misteriosas iniciales en su rosedal que forman la palabra “R” “E” “S” o “S” “E” “R”, según se lea desde la torre de la hacienda. Primero apela al significante en latín RES (cosa) y luego al no encontrar respuesta satisfactoria llega a la palabra SER (que también son las iniciales del cuento “Silvio en el Rosedal”). Incluso este juego se

encuentra en la canción de 1967 “Lucy in the Sky with Diamonds” de los Beatles, que abrevia las iniciales de la sustancia denominada como LSD (Dietilamida de ácido lisérgico).

Al final, queda claro que en el cuento de Ribeyro que no hubo ningún significado trascendental o metafísico detrás de las iniciales, por lo que al igual que en el texto de Benedetti, en el que la hormiga atraviesa la “N” “A” “D” “A” impresa en un papel – como forma de metaforizar el paso de todo ser vivo por el planeta- dialoga con la falta de sentido sobre la vida humana ya presente en el relato del peruano.

De otro lado, esa mirada irónica y moderna del texto de Benedetti puede filiarse a “El sapo encantado” (1971) del peruano José B. Adolph, quien parodia los textos maravillosos. En el cuento de Adolph un príncipe convertido en un sapo encantado le pide a una joven princesa que lo libere de su maleficio: “se requiere que una virgen de sangre noble [...] esté dispuesta a amarme como nunca se amó en el mundo” (p. 26), le informa. Venciendo su repugnancia, la joven accede al insólito encuentro erótico, pero en la última línea, luego de este encuentro, el narrador afirma finalmente que, al lado de la joven Corazón de Oro, “plácidamente dormido, croaba en sueños un gigantesco, repulsivo sapo” (p. 27). Es decir, no se ha cumplido las expectativas del lector y del personaje femenino; así como la hormiga no llega a su meta y el lector ve frustrado su deseo de que la hormiga alcance su finalidad.

En el caso de Adolph hay explicaciones posibles para que no ocurra la metamorfosis del sapo: (a) La muchacha no era virgen; (b) La muchacha no lo amó como era debido; y (c) El sapo la engaño desde el inicio, porque ese no era el modo o no había forma de revertir el hechizo. En el caso de Benedetti, en cambio, la única explicación es lo eventual, el azar o el capricho de esa figura humana semejante al Dios. Este trastocamiento de las dimensiones (lo pequeño en gigante) o el paso de un orden a otro (de lo animal a lo humano) tiene también resonancias con el clásico de Richard Matheson, *The Incredible Shrinking Man* (1957), llevado a la pantalla por Jack Arnold y en el que el personaje, por efectos del contacto con una nube radioactiva, empieza de decrecer, esto es, reducirse de tamaño provocando no solo problemas de orden sexual sino metafísico o filosófico, cuando deba de enfrentar diferentes reinos animales hasta llegar a lo cósmico o a la nada misma.

“El otro yo” se inscribe dentro de la temática del doble, del sujeto escindido, dividido o fragmentado. La principal línea de sentido es el tema de la identidad del sujeto que se ve cuestionada a través de este tópico. Armando es el personaje central y es consciente de que tiene a su “otro yo”, que es su lado radicalmente opuesto. Aquel es vulgar, mientras que su otro yo es melancólico y sensible. Tras el suicidio del “otro yo”, Armando cree que ahora sí podrá mostrar su lado vulgar, pero tras cinco días de luto y al encontrarse con sus amigos, “ellos no notaron su presencia” (Benedetti, 1968, p. 83) porque descubre que Armando había muerto. Hasta aquí vemos que se trata de un cuento de fantasmas en el que el muerto toma conciencia de su nueva condición, aunque se agrega unas líneas más que sostienen que Armando (ya un fantasma) era incapaz de sentir nostalgia, puesto que la auténtica melancolía “se la había llevado el Otro Yo” (p. 84). Entonces, el autor nos habla de un fantasma que no puede recordar, pues todos esos rasgos sensibles se los lleva su otro yo. Así, la memoria es parte sustancial de lo humano, y, por oposición, el olvido es lo in-humano.

“Acaso irreparable” es también otro relato de fantasmas. Trata sobre Sergio Rivera, quien se encuentra varado en un aeropuerto del viejo mundo (un país eslavo) a la espera de que se reanude su vuelo 914 (un viaje de negocios). En esa espera recuerda a su hijo Eduardo, con pocos años de nacido, a través de una fotografía, pero el vuelo se va posponiendo cada día debido a diversos factores que se anuncian por los megáfonos del aeropuerto. Sin embargo, llega un momento en el que el calendario no coincide con las fechas secuenciales en que se encuentra y, a su vez, se olvida poco a poco de los nombres con quienes debía de entablar negociaciones: “En vez de jueves 7, marcaba miércoles 11. Sacó la cuenta con sus dedos, y decidió que esa hoja debía pertenecer a otro mes, o a otro año. En ese momento opinó muy mal de la rutina burocrática en los Estados socialistas” (Benedetti, 1968, p. 112). En ese espacio singular, el tiempo pasa muy rápido o, de otro modo, porque acaso también se esté denunciando su condición de prisión o de cárcel.

Hay pues una pérdida de la memoria y su estancia en este país eslavo es también metáfora del exilio (un tema que tratado en otra parte de la obra benedettiana). Ese estado de espera del 914 se torna cada vez más largo, mientras desayuna gracias a vales y pasa noches en el hotel cercano al aeropuerto que le consigue la línea de aviación. Hacia el final se devela la condición fantástica. Sergio sigue con atención la llegada de un joven sobre el cual “sintió que lo envolvía una sensación de antiguo y conocido

afecto” (p. 113), y a la par que se escucha nuevamente la cancelación hasta el día de mañana del vuelo 914, logra oírse la frase del joven de nombre Eduardo Rivera, quien afirma: “Mi padre murió hace años, ¿sabes?, en un accidente de aviación” (p. 114).

Es aquí cuando se establecen dos planos: de un lado, uno fantástico, una especie de *twilight zone* (o dimensión desconocida) en la que se encuentra Sergio y de la cual no podrá salir jamás, ya que es un fantasma y repite todos los días los mismos actos con la condena de ir olvidando parte de su vida y de su pasado; y, de otro lado, un plano real en el que él ha muerto en un accidente de avión y han pasado ya muchos años en el que su hijo es un joven. No hay posibilidad para leer el cuento como realista y asumir que se trata de un homónimo del hijo o de simple casualidad o algún tipo de visión sobre el futuro por parte de Sergio. El narrador va dando pistas sobre este estado a-normal que vive Sergio en el que a veces no tiene contacto directo con otras personas y parecen simples causalidades. En efecto, se ha producido una dislocación del sujeto, el cual debe asumir su nueva condición fantasmal en esta especie de “dimensión desconocida”. O como sostiene Miguel Herráez (2001): “no es Rivera y el resto de espíritus quienes regresan al mundo de los vivos, sino los vivos quienes se les aparecen a ellos en ese mundo de vivos pero ocupado por los muertos: la terminal del aeropuerto” (s.n.). Este tipo de dislocación y giro final eran muy frecuentes en la serie televisiva de culto creada por Rod Serling, *The Twilight Zone* (1959-1964), así que es clara su conexión. En ambos casos se trata de narrar el acontecimiento fantástico desde el otro lado, no del de los vivos, sino desde el de los fantasmas y los muertos, situación que se revela al final y que provoca la sorpresa. En cuanto al recurso del tiempo, podemos denominarlo como “tiempo elíptico”, entendido como la “yuxtaposición de temporalidades que convergen en un mismo punto de la línea de tiempo” (Honores, 2021b, p. 11), vale decir, en una clara no continuidad lineal.

La fantasticidad de “Péndulo” radica también en el tiempo elíptico que usa para construir el relato y romper la linealidad lógica. Se trata de una serie de imágenes y de recuerdos que van siendo hilvanados por el narrador como una secuencia continua, pero en la que hay claros saltos temporales imposibles desde el mundo real (léase este último como continuo y secuencial). A partir de la unión de ciertas frases (próximas y con sentido) las imágenes se van uniendo en las que vemos sus recuerdos de infancia, la doble vida afectiva del personaje central, la tortura que recibe, los negocios turbios en los que participa hasta llegar a la camilla en una sala de emergencia hospitalaria. Así, lo

que se ha puesto en imágenes fue la fase umbral del personaje y en la que a través de breves *flashbacks* se concretó un recuento fugaz de su vida, tras el cual, muere. En este caso, el tiempo elíptico y las temporalidades superpuestas son, más bien, del orden subjetivo (no tanto un choque de dos espacio-temporalidades establecidas y diferentes), y la fantasicidad, por su parte, se obtiene a partir del propio lenguaje que salta y progresa de modo ilógico.

“Péndulo” es un relato experimental que tiene vasos comunicantes con “Carrusel” (1977), escrita por Ribeyro en 1967 y publicada diez años después, pues presenta la misma estructura de pasar por diversas temporalidades y la presencia de personajes a partir de su estructura de “cajas chinas”, por la cual el inicio de una historia se ve interrumpida por el inicio de una nueva voz narrativa, pero cada una de estas no llega a concluirse. En el caso de Ribeyro hay también una progresión en el tiempo, pero cuya última frase, que ocurre muchas décadas atrás, vuelve a la escena inicial del presente del relato, lo que rompe con la temporalidad natural. Consideramos que la estructura es bastante similar (sobre todo en el salto de las temporalidades), razón por la que existirían conexiones entre ambos textos.

Finalmente, “Cinco años de vida” trata también sobre el paso del tiempo, pero con una elipsis sin explicación. Narra la historia de Raúl, un joven escritor que se queda atrapado en la estación de tren Bonne Nouvelle, en París, junto a Mirta, una joven desconocida. Mientras esperan hasta el día siguiente a que se reabra la estación, pasan toda la noche contándose sus propias vidas de latinos en Europa y de sus fracasos. En un momento, Raúl dice:

¿Sabes una cosa? Daría cinco años de mi vida porque todo empezara aquí. Quiero decir: que yo ya estuviera divorciado y mi mujer hubiera aceptado el hecho y no se hubiera matado, y que yo tuviera un buen trabajo en París, y que al abrirse las puertas saliéramos de aquí como lo que ya somos: una pareja” (Benedetti, 1968, p. 130).

Y es aquí cuando, tras reanudarse los primeros movimientos en la estación, salen hacia la calle y son interpelados por una desconocida que los trata como pareja y los lleva a su propio apartamento. Allí descubren que llevan una vida juntos, pero esta vida tampoco es satisfactoria para Raúl, ya que “quedaba muy poco del ingenuo, repentino, prodigioso, invasor enamoramiento de cinco años atrás [...]” (p. 132).

Si bien ha ocurrido un fenómeno imposible, en el que han pasado cinco años en apenas unas horas, parece que uno de los mensajes es “Cuidado con lo que deseas”,

pues esto puede hacerse realidad. Como en las historias fantásticas en la que se cumplen los deseos, aquí el hecho que suceda no genera felicidad o satisfacción; antes bien, no cambia de modo significativo la vida de las personas. Al igual que “Péndulo”, la fantasticidad del tiempo se consigue a partir de estos saltos o progresiones que dejan de ser meramente subjetivas (o por efecto del lenguaje) para convertirse en yuxtaposiciones reales.

Este uso del tiempo elíptico subjetivo ocurre en el cuento “El reloj de arena” (1976) del peruano Juan Rivera Saavedra, incluido en *Cuentos sociales de ciencia ficción*. Este relato está ambientado en el 2030, año en el que el personaje José Oblitas descubre que su compañera María Argentina, quien nació en 1970, se ve muy joven, con apariencia de una mujer de 25 años. Ella le responde: “No te doblo la edad ni soy mayor que tú [...] Tú también tienes sesenta” (Rivera, 1976, p. 26). Ante esta revelación, José comprueba que también nació en 1970, pero se niega a aceptarlo:

-Si tuviéramos esa edad, estaríamos viejos... yo te veo tan joven... tan bella como el primer día [...] ¿qué es lo que nos ha hecho olvidar el tiempo? ¿Qué es lo que nos ha conservado jóvenes y con ansias de vivir? ¿Qué es lo que nos ha tenido tan unidos, lo que nos ha hecho tan comprensibles y justos, sin ser lo uno ni lo otro?

Y la muchacha respondió, simple y llanamente:

-El amor (p. 26).

Aquí se da un giro totalmente distinto al cuento de Benedetti. En este, por ejemplo, el paso del tiempo no resulta satisfactorio y devela la rutina y el horror cotidiano; el texto de Rivera Saavedra, por el contrario, es más optimista, el amor supera a la vejez física y bajo la mirada (y percepción subjetiva) de quien ama, el tiempo no transcurre y puede ver la belleza juvenil de la amada.

4. CONCLUSIONES

LMOS presenta un discurso renovador del relato fantástico a partir de cierta experimentación en el tratamiento del tiempo elíptico, ya sea como yuxtaposición de dos temporalidades o como construcción subjetiva mediante el lenguaje, tal como ocurre en “Acaso irreparable”, “Péndulo” y “Cinco años de vida”. Asimismo, la ironía y lo alegórico le sirven al narrador para dotar a los textos de una dimensión política, lo que se advierte en “Los bomberos” o “A imagen y semejanza”. En cuanto a los tópicos recurrentes, la figura del fantasma es tratada desde una forma moderna al narrar los sucesos “desde el otro lado”, tal como sucede en “El otro Yo” o “Acaso irreparable”. En

cuanto a las relaciones con la cultura de masas, es clara la influencia del cine y la televisión, rasgos que pueden haber pasado desapercibidos por los críticos, ya que estos nuevos fenómenos culturales no formaban parte ni de sus intereses ni de su aparato teórico, o por encontrarse muy cerca del fenómeno en sí mismo (el auge de la imagen y la cultura de masas). Finalmente, resultan relevantes las conexiones temáticas con autores peruanos del periodo como José B. Adolph, Juan Rivera Saavedra y, sobre todo, con Julio Ramón Ribeyro, quien muchas veces narra el fracaso de la clase media, la nostalgia por un pasado mediato o la marginalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, H. (1969). Las sorpresas y otro Benedetti. *Brecha* (2), 56-58.
- ADOLPH, J. (1971). *Hasta que la muerte*. Campodónico.
- BENEDETTI, M. (1949). *Esta mañana*. Montevideo.
- BENEDETTI, M. (1968). *La muerte y otras sorpresas*. Sudamericana.
- BURGOS, F. (2006). Mario Benedetti. En *Antología del cuento hispanoamericano* (pp. 540-541). Porrúa.
- CARAVACA HERNÁNDEZ, A. B. (1999). El yo como imagen desprendida en La muerte y otras sorpresas de Mario Benedetti. En *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 421-427). Editorial Universidad de Alicante.
- CORTÁZAR, J. (2019). *Rayuela*. Barcelona: Alfaguara.
- HERRÁEZ, M. (2001). La inquietud y el fantasma en dos cuentos: uno de Mario Benedetti y otro de Julio Cortázar. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/bene_cor.html
- HONORES, E. (2021a). *La muerte y otras sorpresas* (1968) de Mario Benedetti: Entre la alegoría política y el discurso fantástico. [Conferencia Magistral virtual inédita]. En Universidad Autónoma del Estado de México-Benemérita & Universidad Autónoma de Puebla-Universidad Autónoma de Tlaxcala, *10 Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana*.
- HONORES, E. (2021b). El tiempo elíptico en *Año sabático* (2000) de José Güich. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, (6), 1-12. <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.84>
- MANSOUR, M. (1977). Algunos aspectos del cuento en Mario Benedetti. *Texto crítico*, (6), 153-160.

- MARRA, N. (1994). La narrativa breve de Mario Benedetti. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (532), 133-137.
- PAOLINI, C. (2019). *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Banda oriental.
- RIBEYRO, J. R. (2021). *Cuentos completos*. Alfaguara.
- RIVERA SAAVEDRA, J. (1976). *Cuentos sociales de ciencia ficción*. Horizonte.
- TAPIAL ANTÓN, J. (1992). *Novelas y cuentos de Mario Benedetti*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- UNO DE ESOS JÓVENES (14 de febrero de 1969). Carta abierta a Benedetti. *Marcha*, 3.
- VIAMONTE LUCIENTES, E. (1999). El «desengañador» Benedetti. Tres planos para una misma denuncia (*El país de la cola de paja, Gracias por el fuego, La muerte y otras sorpresas*). En *Mario Benedetti: inventario cómplice* (pp. 113-121). Editorial Universidad de Alicante.
- ZEITZ, E. M. (1975). Los personajes de Benedetti en busca de identidad y existencia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (297), 635-644.

AUDIOVISUALES

- ARNOLD, J. (dir.) (1957). *The Incredible Shrinking Man*. EE.UU. 81 min.
- FLEMING, V. (dir.) (1939). *The Wizard of Oz*. EE.UU. 98 min.
- HITCHCOCK, A. (dir.) (1943). *Shadow of a Doubt*. EE.UU. 108 min.
- SERLING, R. (prod.) (1959-1964). *The Twilight Zone*. EE.UU. Serie de TV.
- TRUFFAUT, F. (dir.) (1966). *Fahrenheit 451*. UK. 108 min.

**“LA CRÍTICA LITERARIA, EN EFECTO, DEBE SER UN ARMA
IMPORTANTE PARA REVELAR LOS MECANISMOS IDEOLÓGICOS DE LA
OPRESIÓN DEL SISTEMA Y DE SUS ÉLITES”**

ENTREVISTA A YOLANDA WESTPHALEN

Carolina Sthefany Estrada Sánchez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estradasanchezsthefany@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0513-0395>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.194>

Yolanda Westphalen es crítica literaria y profesora de la escuela de literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), donde también obtuvo su maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana; asimismo, es doctora en Estudios Iberoamericanos por la Universidad de Toulouse II-Jean Jaurès (Francia). El 2001 el Fondo Editorial de la UNMSM publicó su libro *César Moro, la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad* y, en el 2005, las “Actas del Coloquio Internacional César Moro y el surrealismo en América Latina”; luego, en el 2014, salió a la luz su libro de ensayos *Apuntes en voz alta*. Además, colabora en numerosas revistas especializadas y, entre sus últimas publicaciones, encontramos *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos* (2021) y *El eslabón perdido. Surrealismo, indigenismo y neoindigenismo en Abril, Arguedas, Moro y Westphalen* (2022).

Es evidente que el estudio de las vanguardias latinoamericanas, así como de sus representantes y sus principales obras, continúa vigente. ¿A qué cree que se deba este fenómeno?

Desde mi punto de vista, las vanguardias significaron tanto una nueva corriente artística y literaria como un cambio de paradigma. Se trata de la apertura de un nuevo periodo histórico luego de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución Rusa que rompió la cadena de la dominación capitalista por su eslabón más débil. A su vez, inició un periodo de grandes convulsiones sociales y de considerables avances científicos y tecnológicos, así como la emergencia de nuevas sensibilidades artísticas y búsquedas de utopías y mundos posibles. En casos como el del Perú y el de otros países latinoamericanos, tales cambios se sumaban al de la poscolonialidad y a la reivindicación de sus raíces ancestrales como propuesta contracultural. Entonces, si la vanguardia sigue vigente y se actualiza permanentemente, es porque la situación abierta a inicios del siglo XX no solo no ha desaparecido, sino que la crisis ha devenido más profunda y conflictiva. Es más, a pesar de los intentos de capturar el arte y la literatura hacia el mercado capitalista a fin de convertirlos en una forma vacía de su contenido revolucionario, la propuesta de vanguardia resurge renovada y cíclicamente con más fuerza.

Respecto de la pregunta anterior, las vanguardias se mantienen imperantes en la investigación académica y en la creación literaria. Teniendo en cuenta a autores contemporáneos, ¿de qué manera ha percibido usted esta influencia?

Creo que la vanguardia en tanto tal tuvo su vigencia en un determinado momento histórico y que el contexto actual presenta sus propias formas para expresar, desde una perspectiva crítica y contracultural, la nueva sensibilidad antisistema de la época. Estableciendo esta premisa, considero que muchas de las estrategias de la vanguardia como el multiperspectivismo, la escritura fragmentaria, la hibridez y la fluidez de géneros, el arte conceptual y la *performance*, entre otros, siguen vigentes. Lo interesante es que muchos de estos recursos y estrategias discursivas se emplean para crear nuevos efectos de realidad. Esto se advierte, por ejemplo, en las distintas voces presentes en “BAvioLADA” del libro *Las hijas del terror* de Rocío Silva Santisteban, poema en el que el multiperspectivismo nos trae la dimensión de la posesión forzada de las mujeres durante el conflicto armado interno, o también en el lenguaje astillado en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar. En ese sentido, los distintos cuestionamientos sobre los materiales como el color, el volumen, el espacio, la temporalidad o los signos, planteado por los creadores de inicios del siglo XX, se renuevan y confluyen con la autoconciencia artística, y la interpelación al lector/espectador. Tal es el caso de muchas de las *performances* en las que el propio cuerpo de las mujeres encarna a las empleadas domésticas y a la diferencia de clases, o se convierte en signo de la migración, el patriarcado y la violación como sucede con las *performances* de Regina Galindo en Guatemala. No obstante, ya no se trata de buscar un efecto de realidad mimética externa; antes bien, el arte de vanguardia busca una identificación vivencial, pulsional y cognitiva que logre perturbar al participante del acto artístico.

En una sociedad en constante cambio, resulta interesante destacar la inserción de nuevas formas de producir literatura. Los medios digitales, la inteligencia artificial y otras tecnologías han tomado un lugar en el ejercicio creativo. En ese orden, ¿qué opinión le merece el empleo de estos recursos para generar textos literarios?

En el caso de los avances tecnológicos, considero que, como toda creación humana, depende de quién los utiliza, cómo los utiliza, a quién los dirige y con qué objetivo. La fisión nuclear puede servir para crear energía eléctrica, térmica y mecánica, o para

mejorar las condiciones de vida de la humanidad, e igualmente para producir bombas atómicas y llevar a la destrucción a la humanidad. Es decir, el problema, desde mi punto de vista, son las relaciones sociales de un sistema y sus élites dominantes que se apropian de las conquistas científicas y tecnológicas para sus propios intereses económicos, políticos y militares, y no de la tecnología en sí, que naturalmente puede ser utilizada también para crear nuevos parámetros artísticos, culturales y desarrollar otras sensibilidades. Puedo utilizar la IA para formular nuevas preguntas y acceder a inmensas bases de datos para reformular viejas concepciones, o acceder a ella para plagiar y repetir acriticamente lo acumulado hasta el momento por bases de datos cuyas informaciones provienen de los centros científicos del poder (y que muchas veces son unidimensionales).

El estudio de la literatura ya no es exclusivamente hermético, pues ha expandido sus posibilidades interpretativas a través de diversas herramientas brindadas por la transdisciplinariedad. Sin embargo, esto ha sido motivo de críticas que se bifurcan en dos frentes: cuestionar la pertinencia de estos abordajes o respaldar su relevancia. A partir de lo expuesto con anterioridad, ¿cómo percibe el estado de la cuestión de la investigación literaria?

La alternativa que se propone en la pregunta es excluyente y creo que no debe ser así; apuesto plenamente por la transdisciplinariedad, pero sin abandonar las conquistas de los estudios literarios. La división en disciplinas contribuyó a un avance analítico de diversos ángulos de estudio respecto de la realidad; ahora bien, la transdisciplinariedad es un intento de regresar a una perspectiva de totalidad, aunque ya no una totalidad rígida y de compartimentos estancos, sino una de naturaleza fluida que incorpora en sí la riqueza de todos los campos particulares dialogando entre sí. Pero este diálogo, este coro polifónico de voces, siempre se produce desde un lugar de enunciación, y el nuestro es el del análisis del discurso, vale decir, el de los recursos retóricos con los que se configuran la consciencia social y sus diversas formas culturales. Por ello, considero que la investigación literaria está en un proceso de replanteamiento sobre su corpus de estudio, sus metodologías y la función del propio investigador, de ahí que sea absolutamente crucial el debate sobre la heterogeneidad cultural, la perspectiva transversal de género y la necesidad de reconfigurar una nueva totalidad contradictoria.

La experiencia de ser mujer y escribir en un país latinoamericano puede resultar compleja. Así, la enunciación desde el cuerpo, la maternidad o el espacio íntimo son algunos de los enfoques vitales a partir de los cuales se ficcionaliza. Estas miradas se encuentran cargadas, en la mayoría de los casos, de componentes políticos, sociales o culturales, e inciden en los distintos géneros discursivos. En ese sentido, ¿ha detectado, en las diversas producciones, algún giro de tuerca en las formas de configurar los discursos asociados al género?

Creo que uno de los campos que ha aportado más en los estudios literarios recientes es el de los estudios de género. Las escritoras se han ido apoderando de todos los géneros y en este proceso los han canibalizado para incorporar nuevas sensibilidades y resignificar géneros y tópicos: en el siglo XIX recurrieron a la novela (romántica, híbrida y realista) para configurar sus propias imágenes de nación, y aunque los críticos de la época las quisieron reducir a una nota a pie de página, las obras de Clorinda Matto y Mercedes Cabello, por ejemplo, marcaron una época y el desarrollo posterior del campo literario; Magda Portal y Rosa Arciniega, por su parte, aportaron a la vanguardia una nueva concepción del rol de la poesía, la crítica al sistema y nuevas utopías y distopías. La denominada Generación del 50, a su vez, recurrió a una neovanguardia que incluía la variable de género en su voz —más allá de que ellas lo admitieran o no— desde el alumbramiento, la maternidad o la autoconciencia poética; la generación de los años 80 nos introdujo en la recuperación de la sexualidad como vivencia física y metáfora de lo social, el papel de un cuerpo que siente, piensa y se convierte en materia significativa, así como la consciencia de que lo personal es político. En síntesis, todos los géneros tradicionales han sido subvertidos (poesía, narrativa, dramaturgia, autobiografía) y se plantea la necesidad de descubrir y estudiar nuevos géneros para trazar el aporte de las escritoras en la historia y para reconfigurar la historia misma de la literatura.

La presencia de las mujeres en la crítica literaria no es más un caso aislado. Respecto de su experiencia, es posible dar cuenta de la cantidad de proyectos de investigación en los que se encuentra involucrada y el equipo con el que los gesta. No obstante, esta es una realidad más reciente de lo que parece, pues lamentablemente aún existen determinados prejuicios que cuestionan la

participación femenina a nivel científico. Desde su perspectiva, ¿cómo ha evolucionado este fenómeno?

Mi primera reflexión es que la recuperación y el reconocimiento de las obras de teorización y crítica literaria escrita por mujeres es aún un territorio por conquistar. Es uno de los espacios más difíciles para el reconocimiento del aporte de las mujeres y un área cuya exclusividad se niegan a perder los representantes del sistema hegemónico en el campo cultural; y quizás esto se deba a que tanto la teoría como la crítica son claves para la determinación del corpus y el canon al interior del campo literario. Por tal motivo, cuando los estudiosos de la literatura hablan de aquellos que forjaron la crítica y la teoría literaria en el país, así como el capital simbólico acumulado, la presencia de las mujeres es virtualmente inexistente. Y ahora que surge toda una pléyade de críticas veo que existe otro fenómeno que es el de limitar su presencia y reconocimiento al campo de los estudios de género; en otras palabras, crear un nuevo gueto, particularizar nuestros aportes y negar la naturaleza universal de sus búsquedas y propuestas.

Desde su experiencia como docente y directora de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ¿considera necesaria la instauración de un nuevo enfoque a nivel curricular para una mejor inserción laboral de los estudiantes y egresados? Teniendo en cuenta que el campo de acción muchas veces se restringe al ejercicio de la docencia escolar, y no a la investigación académica, ¿cuáles serían los principales aciertos y desaciertos de una carrera con una larga tradición histórica?

Considero que uno de los objetivos debe ser recuperar la naturaleza académica y no solo profesional de algunas carreras, lo cual implica cuestionar la actual ley universitaria que trata de ligar todas las escuelas y facultades a las demandas laborales y del mercado. En ese sentido, no debemos caer en la trampa de la disyuntiva entre una universidad de camarillas y panacas, y una universidad neoliberal. Obviamente no basta con cambios en la universidad: si queremos una universidad de investigación y que la escuela de Literatura pueda recuperar tal espacio, eso implica cuestionar la política de investigación que quiere ser convertida en un apéndice de lo que el profesor Carlos García-Bedoya denomina la República empresarial y sus intereses económicos y políticos. Así, el pensamiento crítico es clave para la investigación y la creación, y en un periodo de IA resulta indispensable frente a cualquier intento de uniformización tecnologizante. Desde

luego, la Escuela de Literatura debe preocuparse por ofrecer alternativas de inserción laboral, pero no a costas de su objetivo como disciplina y formación. La opción de la oferta de cursos complementarios que puedan ayudar en este camino, mientras se encaran los problemas de mediano y largo plazo de la investigación, son válidos, pero no pueden sustituir el perfil de nuestra carrera específica, que es el de estudios literarios. Concentraciones de edición o de gestión cultural, e incluso diplomados o segunda especialidad de educación son bienvenidos; sin embargo, no deben constituir el objetivo central de nuestra especialidad.

En diálogo con la pregunta anterior, ¿cuáles son actualmente los intereses de los estudiantes de literatura en función de las especializaciones que desean realizar? Debido a estas nuevas orientaciones, ¿a dónde considera que se está dirigiendo la crítica literaria en los próximos años?

A mi entender, en primer lugar, el corpus de la literatura tradicional se está ampliando a partir de la noción de la existencia de varias literaturas: la literatura culta o de élite, la literatura en lenguas originarias y la literatura popular, clasificación planteada por Antonio Cornejo Polar, y a la que yo añadiría la necesidad de incluir en estas variables una perspectiva transversal de género y las nuevas perspectivas de inter y transdisciplinariedad. Reconfigurar esta nueva totalidad contradictoria me parece decisivo en el Perú. En segundo lugar, es indispensable intervenir como agentes en todos los componentes del sistema literario: edición, crítica, docencia, difusión, entre otros, constituyéndonos en un elemento activo de la lucha contrahegemónica al interior del campo literario y cultural. En tercer lugar, me parece crucial incidir en el horizonte latinoamericano y el sur global para una perspectiva de literatura comparada. Creo necesario forjar nuestra propia agenda y no aquella dictada por las revistas y editoriales transnacionales que apuntan a una producción stajanovista a partir de sus propios intereses científicos, políticos y comerciales, imponiendo una nueva forma de colonialidad sobre los intelectuales de las universidades y los centros de investigación considerados periféricos o subalternos. La subordinación a estas exigencias, la imitación de sus parámetros y el plagio impiden un real debate que parta de nuestros propios intereses intelectuales y que cuestione el nuevo poder colonial e imperial y la de sus satélites nacionales. La crítica literaria, en efecto, debe ser un arma importante para

revelar los mecanismos ideológicos de la opresión del sistema y de sus élites. La lucha por el poder simbólico y material contra ese sistema es crucial en esta era.

Vera, Rodrigo & Chumbile, Antonio (eds.). *¡Lloverá! ¡Lloverá! 51 poemas agrícolas del Perú*. Lima: Casa de la Literatura Peruana, 2023, 133 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.195>

Felipe Guaman Poma de Ayala. Del mundo vuelve el autor es una exposición inaugurada en junio de 2023 en la Casa de la Literatura Peruana. En ella, podemos conocer acerca del pensamiento de dicho autor y su obra, la perdurable iconografía que relata la historia antes y durante la Colonia, además del acercamiento a la visión del hombre andino conectado intrínsecamente al ciclo natural del mundo. En la célebre *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615) se describen las prácticas agrícolas, las técnicas del trabajo de la tierra, la distribución del alimento y el conocimiento científico como sistema base para sostener todo ello. Así, Guaman Poma ilustra sobre la concepción espaciotemporal, la lectura del cielo y de la naturaleza, y el pensamiento comunitario. A su vez, cabe resaltar que su obra posee un tono de denuncia contra los abusos cometidos contra los indígenas durante la Colonia.

En ese contexto, el libro *¡Lloverá! ¡Lloverá! 51 poemas agrícolas del Perú* nace como un producto que expone el tema de la agricultura en una dimensión social, política y espiritual. El prólogo, a cargo de los compiladores Rodrigo Vera y Antonio Chumbile, explica el vínculo entre la obra de Guaman Poma con poemas escritos durante el siglo XX. En su mayoría, estos provienen de la zona sur del país, pero también hay textos de la zona costera y amazónica; además, hay textos en aymara y quechua con sus respectivas traducciones. La intención de alejarse del canon literario es expuesta en el texto de antesala y, si bien es cierto que algunos poetas seleccionados han contado con más visibilidad que otros, estos factores se deben al “reconocimiento” de sus obras en el discurso académico. No obstante, los libros de la Casa de la Literatura Peruana son distribuidos gratuitamente al público general, con lo cual este pondrá en sus manos una polifonía de voces poéticas de distintas áreas del Perú.

Con respecto al contenido, una ilustración de Mario Florián, que antecede a los poemas, parece haber sido hecha con una técnica de grabado. En ella se puede ver a dos campesinos en medio de su faena, lo que se desprende de la postura encorvada de los sujetos y el empleo de la hoz. A continuación, se incluye como epígrafe un fragmento de “[Dónde estará]” de Dida Aguirre, que articula, junto con la ilustración, la esencia del libro. Desde el inicio, notamos el tono de denuncia y el cuestionamiento en “Menú” de

Carlos Germán Belli o en “Poema” de Monserrat Álvarez que, en esta primera parte, se acompaña de la reflexión sobre el alimento: «y que cuando a un hombre se le priva del pan, no / se le priva solamente del pan» (p. 34). También encontramos el poema de Cesáreo Martínez que señala la naturaleza del acto de comer y la incompatibilidad absurda de un sistema que dificulta satisfacer el hambre: «y para procurarnos comida en este país, señores del poder, / hemos convertido la noche / en días interminables, / hemos gastado nuestros cuerpos inútilmente» (p. 33). Del mismo modo, en “Manan t’anta kanchu” de Lily Flores: «los niños de mi aula / abren la boca / y por desayuno / toman aire viciado» (p. 37); en estos versos se presenta la idea de que, a pesar de haber trabajado la tierra (trigo), no hay alimento (pan), lo cual es una realidad colectiva.

En la misma línea, la denuncia de las injusticias se retoma con Nicomedes Santa Cruz, Isidro Kondori, Javier Heraud, Mercedes Bueno, Adela Montesinos, José Luis Ayala, entre otros. “Larvas”, de Montesinos, ilustra el tema y expone que la causa de la infertilidad de la tierra es el mismo hombre: «la savia es larvada / ya no pueden lactar ni las muscíneas / en la tierra larvada del hombre / por el hombre» (p. 74). Por su lado, el poema de Nicomedes Santa Cruz expone la existencia de un agente externo al trabajo agrícola que perturba la capacidad de producción de la tierra, o bien la no pertenencia de esta por la presencia de un “amo”, quien no realiza el trabajo, pero se beneficia al pagar “miseros jornales” al campesino (p. 58).

Al mismo tiempo, en ciertos poemas se estrecha al hombre con la naturaleza a través de su origen y su similitud del cuerpo con los productos agrícolas. Muestra de ello son los textos de Armando Ayarza, Dida Aguirre, Mercedes Bueno y Ana Bertha Vizcarra, por citar algunos autores. Así, el reconocimiento de los orígenes y parecidos del ser humano con la tierra genera un arraigo a la identidad, lo que le otorga al hombre el sentido de pertenencia a la naturaleza que lo llevará a defender y a luchar contra las injusticias en torno al trabajo agrícola. Dida Aguirre condensa la idea en sus versos finales de la siguiente manera: «Si tú / Supieras / En qué lado está tu raíz / no vivirás / Solo arrodillado» (p. 42).

Otro grupo de textos presenta las faenas campesinas, la interpretación del ambiente natural o la práctica del trueque. “Chilca” de Tulio Mora, “Kaluyos” de Gamaliel Churata, “Pétalo de rosa, mi chacarera” de Alberto Cuentas, los de Mario Florián y Efraín Miranda, entre otros, evocan escenas del trabajo en el campo que, por momentos, se presenta como

un ambiente ideal y armonioso que se acompaña de cantos, música y rituales, tal y como se observa en “XXIV” de Churata: «El pinkhollo y el tambor / marcan de takllas los ritmos [...] / —¡Whipha!... ¡Wipha!... / El viento sopla Whiphaldas» (p. 109). En contraste a ello, los textos ubicados al final del libro señalan el reclamo de esa idealización que se realiza desde ojos externos, como bien pudo plasmar José Watanabe en una voz poética que rechaza la “dulce égloga” (p. 46) del letrado.

Los textos también reconocen el esfuerzo que demandan las labores agrícolas y la injusta remuneración del campesino por su trabajo, hechos graficados en “Agonía de un labrador” de Leoncio Bueno: «Cuando el campo doraba / sus espaldas de fuego / y saltaban sus huesos / como chispas al cielo / por ochenta centavos, / ¡todo un día surcaba la tierra!» (p. 48). Asimismo, “Puñado de terrones” de Julio Nelson plasma la reflexión de una persona del campo que se detiene para observar su rutina en el cuestionamiento del sentido en su ambiente rural.

La antología culmina con poemas de Emilio Vásquez, Alejandro Peralta y José María Arguedas. El primer autor dibuja el ambiente campestre mientras se centra en los detalles del paisaje con un lenguaje que enriquece las imágenes a través de figuras literarias. En Alejandro Peralta, en cambio, se resalta la forma de los poemas gracias a la disposición de las letras en el espacio de las hojas, propio de su estilo vanguardista. Respecto a los temas, “Kollas” —de Peralta— recorre la historia para retratar los cambios que atravesó la comunidad y luego inicia la denuncia social y el vigor que recuperan colectivamente: «Por el lado de los nevados / ha amanecido la indiada prendida de los cerros», y continúa con el uso de mayúsculas que indican una fuerza que remece y que «TRUENA SOBRE LAS HACIENDAS» (p. 123).

El último poema, “Huk doctorkunaman qayay” de Arguedas, cuestiona la mirada occidental sobre los indígenas y transmite su conexión con el espacio geográfico y los seres de la naturaleza. En los versos se expresa tal sensibilidad como un poder: «En esta fría tierra siembro quinua de cien colores, / de cien clases, de semillas poderosas. Los cien colores / son también mi alma, mis infatigables ojos» (p. 131), que culmina con la invitación de la voz poética a que los doctores (léase estudiosos) abandonen sus prejuicios y se acerquen a los indígenas. Pese a que solo tres versos se relacionen con el tema agrícola, el poema mantiene la esencia de la antología. De modo similar sucede con

“Vientos de agosto”: el entendimiento del mundo nace de la cosmovisión andina y en función a la naturaleza y al trabajo de la tierra.

En suma, la antología *¡Lloverá! ¡Lloverá! 51 poemas agrícolas del Perú* es valioso por su aporte en la difusión de la poesía peruana sobre la agricultura y las cuestiones que la rodean, así como el diálogo que se establece entre los textos y la muestra sobre Guaman Poma de Ayala. En efecto, consideramos que este producto sembrará en los lectores el interés a continuar leyendo a otros autores que hayan abordado estos temas, así como también reflexionar sobre las problemáticas que se mantienen y transforman. Si bien es cierto que los poemas son del siglo XX, resulta importante que podamos identificar y comparar ciertas realidades con lo que acontece en la actualidad. Por último, valoramos el esfuerzo e iniciativas del equipo de la Casa de la Literatura Peruana y esperamos que el texto fomente un interés, más allá de la academia, sobre la poesía comprometida con la mejora de la sociedad peruana.

Gabriela Isabel Cordero San Martín
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
gabriela.cordero@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0008-5495-2417>

Westphalen Rodríguez, Yolanda. *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos. El epistolario de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen (1939-1955)*. Lima: Cátedra Vallejo & Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2021, 256 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.196>

Poeta, pintor y ensayista, César Moro (1903-1956) es una de las figuras fundamentales de la vanguardia literaria en el Perú. Todos sus poemarios (a excepción de *La tortuga ecuestre*) están en la lengua de Baudelaire. Aprendió el francés tardíamente, pero llegó a dominarlo hasta escribir poemas notables en dicho idioma; sin embargo, poco se ha estudiado la correspondencia de Moro con Emilio Adolfo Westphalen. Hace unos años, Inés Westphalen, hija del autor de *Las islas extrañas*, tradujo del francés y editó las cartas de Moro dirigidas a su padre. La notable compilación lleva por título *Eternidad de la noche. Cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen 1939-1955* (2020), y es un volumen muy valioso porque ilumina el estudio del campo literario de la literatura peruana desde finales de los años treinta hasta la década de los años cincuenta del siglo XX. Asimismo, Inés Westphalen incluye notas a pie de página que echan luz sobre la amistad entre aquellos dos personajes ilustres de la cultura latinoamericana.

Yolanda Westphalen Rodríguez, profesora de literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, decide abordar las cartas en francés de Moro dirigidas al autor de *Abolición de la muerte*. Cabe indicar que, anteriormente, publicó un sugestivo libro: *César Moro, la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad* (2001). En la actualidad, está interesada en los enfoques interculturales e interdisciplinarios desde la perspectiva de género y en la revaloración de la obra de escritoras tan importantes como Magda Portal, Mercedes Cabello de Carbonera, Laura Riesco, entre otras.

El libro que motiva esta reseña (*El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos*) es la primera parte de la tesis doctoral que la autora sustentó en la Universidad de Toulouse. Para realizar dicha pesquisa, la investigadora sanmarquina tuvo acceso a los archivos de las Colecciones Especiales de la Fundación Getty (con sede en Los Ángeles, California), lo que le permitió “tener en frente la materia viva de las cartas, y descubrir la amplitud del archivo de Emilio Adolfo Westphalen” (pp. 9-10).

El fetiche de la carta... está estructurado en cuatro capítulos y una introducción. En esta se precisa el objetivo principal: “El presente estudio propone: investigar la trascendencia de dicha correspondencia (de Moro y Westphalen, anotado nuestro), estudiar los temas que ambos poetas discutían, las posiciones que desarrollaban, así como los aspectos políticos, sociales, estéticos y culturales sobre los que debatían y con quién lo hacían” (p. 15). Un aspecto digno de mención es incluir tales misivas como parte de la literatura peruana, lo cual supone una ampliación del corpus de nuestra producción literaria. Así, se trata de cartas culturalmente marcadas (como decía Walter Mignolo, en otro contexto, cuando abordaba las misivas en el ámbito de la literatura colonial) tomando en cuenta el campo literario de aquella época.

En el primer capítulo (“El género, el objeto y el sujeto epistolar”), Westphalen se basa en autores como Planté, Genette y Greimas, entre otros, para plantear que el epistolario de Moro forma parte de su obra literaria. Tradicionalmente se ha creído que la carta es un género menor; no obstante, Westphalen refuta dicho planteamiento y advierte la naturaleza medular de la modalidad epistolar. En tal sentido, la autora pone de relieve la importancia de las cartas de los conquistadores a partir del siglo XVI, y que prosiguió en la época colonial. Durante el siglo XIX, señala Westphalen, las mujeres ilustradas utilizan el género epistolar para analizar de manera pionera la situación de la mujer en el marco de una sociedad patriarcal con el fin de plantear sus demandas y justos reclamos.

En el segundo capítulo (“Presentación de las cartas de César Moro”) se desarrollan las categorías de análisis del género epistolar. En primer lugar, el objeto carta, vale decir, el soporte material de esta en cuanto objeto físico. En segundo término, la organización de la misiva, o sea, la cantidad de partes de esta tomando en cuenta la retórica epistolar tradicional. En tercer término, el manejo del tiempo; en este caso, se distinguen cuatro componentes: “el tiempo de la enunciación, la duración del tiempo del proceso de escritura misma, el tiempo histórico en el que se inscribe el intercambio y el tiempo imaginario que se construye entre emisor y receptor o remitente y destinatario” (p. 82). En cuarto lugar, se halla el espacio, pues se relieván el espacio de la enunciación, el de la carta en cuanto objeto físico y el representado en la misiva. En quinto término, tenemos los tópicos: Moro y Westphalen conversan en torno a libros, autores, revistas, entre otras posibilidades. En sexto lugar, los personajes: se alude a muchos autores, pero el personaje medular de la correspondencia es “Antonio Acosta Martínez, suboficial mexicano de

quien Moro se enamora perdidamente” (p. 97). En séptimo término, la lengua que, en casi todos los casos, es el francés. Moro era un escritor bilingüe que produjo su poesía fundamentalmente en el idioma de Rimbaud, ya que buscaba internacionalizar su producción literaria surrealista en un campo literario donde el francés estaba adquiriendo mucha importancia. Finalmente, Westphalen explica que el género epistolar es una forma escueta de escritura que se caracteriza por su modalidad aforística y fragmentaria. Ello supone el empleo de citas o del boceto como procedimientos que se manifiestan “en las tachaduras, las correcciones, los errores, los añadidos sobrescritos o las anotaciones en los márgenes de las cartas” (p. 110).

En el tercer capítulo (“Autorretrato: el sujeto epistolar”) se desarrolla la noción de sujeto fragmentario de carácter contradictorio. Así, Moro envía un poema visual a Westphalen en una carta del Año Nuevo de 1947. Es un texto poético irónico y de naturaleza lúdica:

Se juega con la representación de la cabeza: a la izquierda tenemos la figura de una máscara, un rostro al que le faltan los ojos, la nariz y la boca; y a la derecha se advierten partes de la faz que faltan en la máscara: los ojos, la nariz y la boca de un hombre con barba y bigotes (p. 131).

Como manifestación del fragmentarismo de la carta, la autora habla de la técnica del *collage* y el empleo frecuente de fragmentos confesionales o de naturaleza polémica. Asimismo, Westphalen se sustenta en la semiótica de Jacques Fontanille para abordar el sujeto pasional en la correspondencia de Moro; así, distingue una significación tanto conceptual como pasional y emotiva. También la autora examina la idea de un sujeto híbrido y transnacional en las misivas de Moro cuando afirma que el bilingüismo de Moro “era, en realidad, una diglosia porque si bien escribía en francés, mientras estuvo en el Perú y México, tenía que hablar en castellano” (p. 180). Moro, en tal sentido, combina el francés y el español para evidenciar, en verdad, un nivel de interlengua; de ese modo, reivindica su lugar de enunciación: habla desde el Perú utilizando creativamente el francés.

El cuarto capítulo (“Sujeto liminal”) señala cómo el epistolario de Moro establece un sólido vínculo de amistad con Emilio Adolfo Westphalen, mientras que Antonio se asocia con el goce y el amor. Además, en las cartas de Moro se habla de los idiomas y ello supone un proyecto de raigambre internacionalista. El poeta de *La tortuga ecuestre*, tal como se infiere de su correspondencia, anhela aprender varios idiomas. En ese orden,

la autora sostiene que el francés fue, para Moro, una “contra-lengua” en relación con el castellano, porque este era la “lengua del conquistador y de las élites criollas oligárquicas” (p. 200); pero también fue otra opción lingüística respecto de las oprimidas lenguas nativas y del inglés, idioma del nuevo colonizador.

En efecto, *El fetiche de la carta y los polémicos tiempos modernos* es un libro de notable factura. Revela rigor teórico y metodológico en lo que concierne al análisis de la correspondencia entre Moro y Westphalen. A su vez, es un aporte imprescindible para la historia literaria por incluir las misivas de Moro en el corpus de la literatura peruana y por rechazar la equivocada idea de que las cartas constituyen un género menor, cuando, en realidad, son vivos testimonios de una época y aportan información valiosa para el estudio de nuestra literatura.

Camilo Rubén Fernández-Cozman
Universidad de Lima
crferna@ulima.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7474-8666>