

Elsa López Arriaga
Coordinadora

Cuerpo y textualidad en narradoras hispanoamericanas del siglo XXI



Akademia

Cuerpo y textualidad en narradoras hispanoamericanas del siglo XXI propone, a modo de tour cartográfico, una colección de ensayos que se aproximan al trabajo de algunas de las autoras imprescindibles de nuestra actualidad. En esta obra coral la violencia, la monstruosidad, la distopía, lo mítico y lo intertextual son, más que temas, el escenario idóneo para que los cuerpos muten, se corrompan o ardan, al tiempo que las textualidades dialogan y se reinventan.

Nadia Villafuerte, Gabriela A. Arciniegas, Agustina Bazterrica, Yanina Rosenberg, Monserrat Rodríguez Ruelas, Mariana Enriquez, Verónica Gerber, Natalia García Freire y Cristina Rivera Garza colocan sobre la mesa la materia prima para que, en conjunto con quienes suscriben los capítulos que comprenden este volumen, se abran nuevas vías de lectura en las que la insubordinación, la ruptura, el asombro e incluso la incomodidad pongan de manifiesto el estallido que significa la ficción contemporánea en español escrita por mujeres.

*Cuerpo y textualidad en narradoras
hispanoamericanas del siglo XXI*



Colección Akademia
Arte y Literatura

Cuerpo y textualidad en narradoras hispanoamericanas del siglo XXI

Elsa López Arriaga

Coordinadora

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



*Cuerpo y textualidad en narradoras
hispanoamericanas del siglo XXI*

Primera edición digital, 2025

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000

Producción:
Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio
Alonso núm. 12, Centro
C. P. 36000
editorial@ugto.mx

Diseño de portada:
Ximena Contreras Sánchez
Corrección de estilo y formación
editorial: Ypunto Servicios Editoriales

Se permite descargar la obra y
compartirla siempre y cuando se dé
crédito de manera adecuada. No se
permite remezclar, transformar o crear
a partir del material, ni usarlo para fines
comerciales.



ISBN: 978-607-580-159-9

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

Presentación	9
------------------------	---

I. Configuraciones del cuerpo

Representación del cuerpo en <i>Por el lado salvaje</i> , de Nadia Villafuerte <i>María Guadalupe Flores Grajales</i>	19
---	----

El horror corporal y la Nueva Carne: "Teratoma", de Gabriela A. Arciniegas <i>Elsa López Arriaga</i>	41
--	----

Entre lo humano y lo animal: inmolación del cuerpo en <i>Cadáver exquisito</i> , de Agustina Bazterrica <i>Rogelio Castro Rocha</i> <i>Inés Ferrero Cándenas</i>	63
---	----

Una posible transformación vegetal. "Septiembre en la piel", de Yanina Rosenberg <i>Jazmín G. Tapia Vázquez</i>	83
---	----

Espacios, personajes y marginalidad en <i>Aunque es de noche</i> , de Monserrat Rodríguez Ruelas <i>Javier Hernández Quezada</i> <i>Ruby Araiza Ocaño</i>	101
--	-----

II. Textualidades

Intertextualidad lovecraftiana en “Bajo el agua negra”,
de Mariana Enriquez: una traducción de la tradición
Denise Elizabeth Ocaranza Ordóñez 119

Mirar lo mismo desde otro lugar. Transformación
intertextual en *La compañía*, de Verónica Gerber
Carmen Álvarez Lobato 145

De la caída al descenso: *Nuestra piel muerta*,
de Natalia García Freire
Claudia L. Gutiérrez Piña 173

Sobre el duelo en *El invencible verano de Liliana*,
de Cristina Rivera Garza
Elba Sánchez Rolón
Daniel Ayala Bertoglio 193

Presentación

A lo largo del siglo *xxi*, la narrativa hispanoamericana escrita por mujeres ha desarrollado propuestas escriturales profundamente transgresoras y críticas. En las últimas décadas, esta literatura ha consolidado diversos rasgos distintivos: la hibridez genérica, la desarticulación de aspectos culturales y sociales normativos, y el cuestionamiento de las representaciones de la subjetividad y la condición humana. Al respecto, la crítica conviene en apuntar que numerosas narradoras contemporáneas se inscriben en prácticas escriturales de ruptura con las formas tradicionales de narrar, de fragmentarismo y de exploraciones del lenguaje, como oportunidad de experimentación estética y política. En este contexto, en distintas latitudes de Hispanoamérica los hechos sociohistóricos (la violencia estructural y sistémica, las dictaduras y las crisis democráticas) interpelan estructuras e instituciones como la familia, el género, la nación o la historia, al tiempo que visibilizan nuevas formas de pensar y traducir la realidad. De tal manera, la producción literaria de las mujeres se afirma como un espacio de agencia, donde se sitúan como sujetos sociales y tensan las categorías de identidad y otredad, pertenencia y ajenidad, hegemonía y marginalidad.

Estas autoras encuentran una sólida voz en la construcción literaria: llevan a su universo ficcional la dureza de sus contextos, resignifican las textualidades políticas y míticas, buscan un lenguaje del cual puedan apropiarse y cuestionan las implicaciones de la corporalidad. Sus escrituras se posicionan en una vigorosa tendencia que atiende a ópticas de lo fantástico, el horror, la violencia, lo distópico y lo mítico.

*Cuerpo y textualidad en narradoras hispanoamericanas del siglo *xxi** reúne distintas revisiones, acercamientos y pro-

puestas críticas que ponen su punto de mira en la profusa y proteica producción de las narradoras hispanoamericanas a partir de la segunda década del siglo. Con todo, los estudios críticos incluidos analizan una diversidad de obras que comparten dos preocupaciones: la exploración del cuerpo como espacio de conflicto y la escritura como intervención simbólica. Por ello, la selección de trabajos responde al interés por explorar las maneras en que las autoras hispanoamericanas trazan sus búsquedas estéticas e indagaciones críticas en el contexto de la literatura actual mediante la articulación de los imaginarios del cuerpo y de los dispositivos de la textualidad como formas simbólicas y políticas. Más allá de sugerir una única ruta de lectura, los textos aquí integrados procuran la apertura a nuevos derroteros interpretativos, a partir de distintos enfoques que permitan reflexionar a propósito de la escritura en el complejo entramado social, histórico y cultural del presente siglo. Por lo tanto, se trata de un libro con múltiples voces que dan cuenta de la riqueza crítica y analítica movilizada por la lectura de las transformaciones en la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica.

Este volumen colectivo tiene como punto de partida de su ordenamiento dos conceptos fundamentales: cuerpo y textualidad. El primero de ellos se aleja aquí de un entendimiento desde una perspectiva biológica, se plantea en términos de una construcción simbólica, política y cultural a la cual atraviesan los discursos del poder y sus representaciones. En particular, se evocan las configuraciones del cuerpo femenino en tanto mecanismo de resistencia, transformación y memoria, un espacio recuperado por las narradoras para tensar la relación con los sistemas dominantes y de dominación, disputar las experiencias de lo íntimo y lo público, lo individual y lo colectivo, lo normativo y lo disidente. La noción de textualidad, por su parte, se considera en su amplitud conceptual, pues implica tanto las formas de construcción formal del discurso literario como una red de relaciones intertextuales, contextuales, interdiscursivas y

con otras expresiones simbólicas, en función de las cuales se tejen nexos con el mito, el archivo, la autobiografía y las artes visuales. Desde esta perspectiva, los estudios reunidos en este volumen llevan a cabo lecturas críticas en las cuales la literatura deviene un artefacto crítico, político y estético de producción simbólica donde confluyen estructuras textuales que reconfiguran sus vínculos con la realidad, la tradición y otros discursos o lenguajes.

De acuerdo con este par de directrices principales, el libro se compone por dos partes que permiten agrupar los estudios de acuerdo con sus temáticas y metodologías. La primera parte, “Configuraciones del cuerpo”, reúne cinco trabajos que analizan distintos imaginarios del cuerpo y la corporalidad en vínculo con experiencias de la violencia, marginalidad, mutación, liminalidad y disidencia, desde las dimensiones de lo histórico-social, filosófico y artístico. Estos estudios se sitúan en los marcos del horror corporal, lo mítico, lo fantástico o lo distópico, para mostrar de qué maneras el cuerpo opera como una zona de resistencia y conflicto, un lugar de enunciación o un dispositivo crítico que confronta las dinámicas de exclusión y de normativas hegemónicas.

En el texto “Representación del cuerpo en *Por el lado salvaje*, de Nadia Villafuerte”, María Guadalupe Flores Grajales propone un análisis a las representaciones corporales en sujetos marcados por la exclusión social y la discriminación asociada al género, origen étnico o condición socioeconómica. La autora argumenta que estas identidades marginadas asumen el cuerpo como espacio de resistencia, mediante prácticas que desafían las dinámicas normalizadas y dominantes. Su estudio se centra en dos personajes de la novela de la mexicana: Genaro/Glenda y Lía, quienes, desde sus experiencias corporales, construyen formas de resistencia, respuesta y oposición a las estructuras sociales que los oprimen. Desde esta perspectiva, la corporalidad deviene en la expresión de las tensiones, contradicciones y complejidades constructivas de la identidad.

En el capítulo titulado “El horror corporal y la Nueva Carne: “Teratoma”, de Gabriela A. Arciniegas”, Elsa López Arriaga examina en el cuento de la escritora colombiana una clara apuesta estética que sitúa el cuerpo como *locus* del horror y el miedo. A partir de las nociones de horror corporal y Nueva Carne, la autora analiza cómo el cuerpo constituye un límite vulnerable cuya posibilidad de cambio repentino, violento o por razones extraordinarias, deriva en una experiencia aterradora, que deja al descubierto los márgenes entre el interior y el exterior, el sujeto y la otredad, el deseo, la abyección y la violencia. Esta exploración permite comprender las potencialidades aterradoras urdidas en el cuento, que movilizan distintas formas de lidiar con la condición humana y su vínculo inextricable con el entorno desde una óptica perturbadora.

Rogelio Castro Rocha e Inés Ferrero Cándenas analizan en su trabajo “Entre lo humano y lo animal: inmolación del cuerpo en *Cadáver exquisito*, de Agustina Bazterrica” la resignificación del cuerpo humano en correspondencia con las reglas de una sociedad distópica signada por el consumo exacerbado, así como la consecuente alienación de los sujetos y el deterioro de las relaciones interhumanas. Desde la perspectiva de los autores, el mundo distópico imaginado en la novela de la autora argentina constituye una sátira de las sociedades contemporáneas, en la cual la normalización de la antropofagia y la cosificación de los cuerpos son prácticas que exponen la conducta social deshumanizante y la lógica del poder económico y sus intereses.

El capítulo de Jazmín G. Tapia Vázquez, titulado “Una posible transformación vegetal. ‘Septiembre en la piel’, de Yanina Rosenberg”, explora la manera en que la noción de *fantástico* funciona en la narrativa de la autora como una modalidad discursiva que revela las significaciones de la simbólica femenina en tanto actualización del mito metafórico de los ciclos estacionales. Con ello, problematiza “la imposibilidad comunicativa, la falta de conexión y compresión que se da entre

los individuos en el marco de la vida íntima y cotidiana". En este marco, el análisis pone atención en la metamorfosis corporal femenina en sus implicaciones simbólicas, a partir del mito de Apolo y Dafne, vinculada con el ciclo vida-muerte.

Cierra esta primera sección el texto "Espacios, personajes y marginalidad en *Aunque es de noche*, de Monserrat Rodríguez Ruelas", en el cual Javier Hernández Quezada y Ruby Araiza Ocaño examinan los distintos mecanismos en que la autora mexicana problematiza la ciudad de Tijuana, más allá de los tópicos comunes asociados al ocio y al turismo. Desde una perspectiva que articula el cuerpo con la geografía social y simbólica, en el estudio se propone una lectura de la corporalidad de los personajes atravesada por dinámicas de exclusión, violencia estructural y desarraigo. En esta propuesta crítica, la ciudad es construida como un cuerpo colectivo fracturado, un entorno disfuncional y lóbrego, un "microcosmos terrible" donde los habitantes deben enfrentar la violencia y la marginalidad como condición cotidiana. En una dinámica recíproca entre los cuerpos humano y social, el espacio urbano opera como hilo tensor, al tiempo que desencadena una reflexión respecto a las fronteras físicas, la corporalidad fuera de los límites de lo íntimo y la crítica al orden urbano, sus formas de exclusión y los códigos de conducta social.

La segunda parte del libro, "Textualidades", tiene como centro las diversas formas en que las autoras hispanoamericanas contemporáneas reconfiguran el lenguaje literario mediante estrategias de apropiación, transformación y reescritura respecto a otras tradiciones, discursos o lenguajes. Los cuatro trabajos de esta sección trazan propuestas de lectura que comparten la preocupación por el entramado discursivo que soporta la escritura y por las relaciones de memorias, registros y sensibilidades implicadas en la obra literaria. En esta sección se encuentran miradas críticas que destacan vínculos intertextuales explícitos, que exploran estructuras simbólicas y relatos arquetípicos o que revelan el ámbito ético y político del lenguaje en las narrativas.

Abre este apartado el capítulo titulado “Intertextualidad lovecraftiana en ‘Bajo el agua negra’, de Mariana Enriquez: una traducción de la tradición”, en el cual Denise Elizabeth Ocaranza Ordóñez analiza los diálogos intertextuales que el cuento de la narradora argentina entabla con dos textos fundamentales de Howard Phillips Lovecraft: “La llamada de Cthulhu” y “El horror de Dunwich”. Desde esta lectura, la propuesta estética de Enriquez se fortalece mediante mecanismos de asimilación, transformación y reconfiguración de la tradición del horror, que la autora resignifica desde el horizonte latinoamericano. Esta “latinoamericanización” del horror comporta la actualización crítica de los códigos genéricos clásicos que proyecta los temores más arraigados en las realidades sociales contemporáneas del sur de América. Así, tanto el cuento como su análisis interpelan al lector ya no desde lo ajeno y abstracto, sino a partir de los miedos cercanos y realidades inquietantes próximas.

Carmen Álvarez Lobato, en su estudio “Mirar lo mismo desde otro lugar. Transformación intertextual en *La compañía*, de Verónica Gerber”, indaga en los procedimientos de intervención, resignificación y reescritura de la artista mexicana en su propuesta literaria. Álvarez Lobato señala cómo Gerber entreteje su obra con la pintura, la historia y el archivo, vínculos “entre la subjetividad y la objetividad, entre el pasado, el presente y el futuro, entre lo humano y lo maquínico, lo femenino y lo masculino para generar un cruce crítico”. Este cruce de dimensiones, de acuerdo con la autora del ensayo, genera una operación crítica vigorosa y convierte a la obra en un espectáculo, una lectura abierta, dislocadora y desapropiativa. La relectura intertextual de Gerber subvierte los modos tradicionales de representación, desestabiliza las estructuras de orden y desarrollo marcadas por la violencia y funciona como un gesto de memoria y un ejercicio de sensibilidad.

Desde una perspectiva mitocrítica, Claudia L. Gutiérrez Piña propone en “De la caída al descenso: *Nuestra piel muerta*, de

Natalia García Freire” una lectura centrada en las redes simbólicas que articulan dos órdenes fundamentales del mundo que se tejen en la novela de la ecuatoriana: el orden de lo humano y el orden de lo orgánico, este último entendido como el mundo de los insectos. Ambos se configuran en el texto literario a partir de la actualización de relatos míticos y su fuerza dinámica, cuyo impulso opera en “dos grandes esquemas como movimientos dominantes: el de la verticalización ascendente y el del descenso”. De tal manera, Gutiérrez Piña apunta un ordenamiento doble del mundo, cuya lectura puede establecerse en dos trayectos: la caída, mediada por el mito judeocristiano que evoca el poder de Dios-Padre en una dinámica vertical, y un movimiento que gesta un nuevo relato en la novela, el descenso hacia el vientre de la Tierra-Madre, dispuesto por la vida de lo orgánico. A partir del análisis de esta estructura simbólica, la novela despliega una tensión entre el discurso dominante y las fuerzas vitales.

Cierra esta sección el capítulo “Sobre el duelo en *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, de Elba Sánchez Rolón y Daniel Ayala Bertoglio, donde se analiza la construcción narrativa del duelo en la obra de la escritora mexicana. El estudio explora cómo el texto configura “el desplazamiento del duelo íntimo hacia un dolerse público mediante la necesidad y la potencia del lenguaje”. La propuesta de los autores subraya la compleja escritura liminal del texto, entre novela, memoria, autobiografía y archivo, para bordar el lenguaje en una poética del dolor, del pesar y de la rabia de la autora por la muerte de su hermana menor. De tal modo, se apunta en el estudio, el efecto de la escritura heterogénea de Rivera Garza cala en la transformación del duelo privado en un gesto político, donde el lenguaje es también resistencia frente a experiencias de violencia estructural. En este sentido, la escritura del duelo, en tanto potencia del dolor, se convierte en una práctica que insta al duelo compartido, que “nos permita implicarnos en él”, desde el lenguaje y los afectos que nos atraviesan y nos constituyen.

Cuerpo y textualidad en narradoras hispanoamericanas del siglo XXI presenta distintas propuestas críticas respecto a la creación literaria y las preocupaciones estéticas de la narrativa hispanoamericana escrita por mujeres en lo que va del siglo. Se reúnen aquí colaboraciones que ayudan a identificar algunas tendencias en la obra de diversas narradoras, entre las que se puede considerar la posición central del cuerpo en tanto mecanismo de resistencia, la reconfiguración del espacio literario y la construcción de un entramado de sentido mediante el diálogo entre distintos textos, tradiciones y manifestaciones artísticas.

En las páginas de este libro transitan las voces de autoras reconocidas —Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964); Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973); Verónica Gerber (Ciudad de México, 1981) o Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974)—, y otras de autoras incipientes o escasamente estudiadas hasta ahora —Yanina Rosenberg (Buenos Aires, 1980); Natalia García Freire (Cuenca, 1991); Gabriela A. Arciniegas (Bogotá, 1975); Nadia Villafuerte (Tuxtla Gutiérrez, 1978) o Monserrat Rodríguez Ruelas (Tijuana, 1993). Esta diversidad de autoras y de enfoques críticos permite arrojar luz a la complejidad y vitalidad de una literatura creciente, comprometida con las representaciones de una realidad que atraviesa distintas geografías de Hispanoamérica y con la revisión de sus formas y tradiciones. Apenas un atisbo a las narrativas hispanoamericanas escritas por mujeres durante las últimas décadas, estos estudios procuran sumarse a los esfuerzos por trazar nuevas rutas de lectura e interpretación que continúen enriqueciendo el estudio de la obra de estas y otras autoras.

I. Configuraciones del cuerpo

Representación del cuerpo en *Por el lado salvaje*, de Nadia Villafuerte

María Guadalupe Flores Grajales
Universidad Veracruzana

Responder a la interrogante sobre cuál es la diferencia entre los cuerpos sexuados y los sujetos socialmente contruidos ha dado pie a varias investigaciones en diversas disciplinas, especialmente en las ciencias sociales y en los estudios de género. Marta Lamas, cuando habla de la reflexión en torno a lo innato y lo adquirido, menciona que, a finales del siglo xx, “se generalizó el uso de la categoría género para referirse a la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y los atributos de las personas en función de sus cuerpos”.¹ Esta idea ha sido un parteaguas para ampliar el abanico de propuestas que abordan la corporalidad considerando una visión interseccional, que incluye los procesos sociales y las representaciones socioculturales, aspectos fundamentales en la construcción subjetiva de las identidades de cada individuo, espacio de construcción simbólica de sí mismo a partir del contacto con el o los otros, simbolización de los preconceptos culturales adquiridos y la experiencia personal, es decir, la manera en que cada sujeto construye o experimenta su historia de vida.

Así, la representación corporal y la práctica erótica es resultado de la visión subjetiva reveladora de la precepción psíquica y emocional de cada individuo. Cada sujeto es res-

¹ Marta Lamas, “Cuerpo: diferencia sexual y género”, *Debate feminista*, 1994, núm. 10, p. 4.

ponsable de la manera en que construye y expresa su corporalidad, sin importar su biología. Interesa, pues, el sentido que cada sujeto otorga a su cuerpo y a su práctica sexual, en muchos casos, acción que adquiere visos de resistencia ante los fenómenos sociales o culturalmente aprehendidos. Afirma Lamas: “se ha ido configurando una nueva historia del cuerpo y de la sexualidad que, además de incorporar la complejidad cultural, reconoce la dimensión subjetiva, lo que ha desembocado en una mayor conciencia sobre la fragilidad psíquica de los seres humanos”,² es decir, las historias personales y las experiencias vividas, con base en las intersecciones —como la clase social, origen étnico, edad, color de piel, entre otros—, formarán parte de la manera en que cada individuo construye su identidad, la cual en el proceso será variable y cambiante, ya que los eventos sociales constantemente la transforman. Sin embargo, la relación cuerpo-género no siempre responde a los factores biológicos y psicosociales; las reacciones y revelaciones identitarias estarán determinadas por el contexto en que se desarrollan las experiencias vitales, mismas que resultan de las historias de vida como parte del proceso de desarrollo que determina la construcción de la identidad; proceso en el que transversaliza su realidad social, o sea, la manera en que reproduce, expresa, recrea, interviene o, como bien menciona Mari Luz Esteban, “encarna” la realidad sociocultural.³

Una manera de encarnar la realidad es a través de las representaciones sociales y los estereotipos, pues “la representación social es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios”.⁴ Es la

² *Ibid.*, p. 11.

³ Véase Mari Luz Esteban, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2013.

⁴ Juan Manuel Piña Osorio y Yasmín Cuevas Cajiga, “La teoría de las representaciones sociales: su uso en la investigación educativa en México, *Perfiles educativos*, 2004, núm. 106, p. 106.

interacción social en los diversos contextos lo que determina qué y cuáles representaciones sociales definen las acciones de los sujetos. Andrea Rodó reformula el concepto de *representación social* de Durkheim, considerándolo demasiado amplio y poco operativo para su investigación sobre el cuerpo ausente. Introduce cinco proposiciones que, desde su punto de vista, permiten analizar y entender los fenómenos sociales y que, por tanto, resultan de interés para este trabajo:

- i) una representación es siempre la representación de una cosa. Es a través de este aspecto que se vuelve operativo el concepto de representación social, pues es en cuanto signo que podemos referirlo a un objetivo valorizado socialmente, y así utilizarlo para analizar la relación entre el individuo y lo social;
- ii) la representación es siempre el eco de un grupo social. “El mapa de las relaciones y de los intereses sociales, es legible [...] a través de las imágenes, las informaciones y los lenguajes”. Una representación social informa acerca de un grupo, a la vez que lo constituye;
- iii) una representación es una reconstrucción mental de lo real: fabrica lo que llega del exterior, lo reproduce reencadenando su estructura, remodela sus elementos, reconstruye lo dado según valores, nociones y reglas preexistentes. La representación social determina los comportamientos y la comunicación entre los individuos, porque a la vez refleja la naturaleza de los estímulos que nos rodean y define el contenido de las respuestas que les damos;
- iv) la representación social tiene un estatus propio. Es una modalidad de conocimiento particular, no una forma de pensamiento arcaica. Todo conocimiento científico, creencia, revelación, descubrimiento, etc. que entra en el “laboratorio de la sociedad”, emerge con el estatus de representación social;
- v) la representación social es un todo coherente y estilizado, que sirve a la integración social de los grupos e individuos [...], es un cuerpo organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen

inteligible la realidad física, se insertan en un grupo o en una relación de intercambio, liberan los poderes de la imaginación.⁵

Para comprender la idea de representación social en el sujeto, Mari Luz Esteban se detiene en el concepto y lo asocia con la construcción de identidad de género y poder; nos invita a reflexionar en torno al cuerpo y la práctica genérica. Asocia la identidad de género a la identidad corporal, “puesto que nos identificamos con relación al género y desde vivencias y percepciones como seres carnales”.⁶ Afirma que la interacción social es quien determina las acciones y las representaciones, sean éstas sociales o simbólicas. Retoma de Judith Butler y Connell el concepto de *performance* como práctica y manifestación de género que resulta de la interacción social, las “que no son internas, ni individuales, sino que conforman el mundo social”.⁷ Lo anterior significa que se abre un abanico de miradas en torno al sentido que adquiere el género y, por tanto, la corporalidad como un “sistema de símbolos y significados estructurantes y estructurados de y por prácticas y experiencias socioculturales”.⁸ Cada persona toma el control de su vida e incide en los procesos transformadores de lo cotidiano, de tal modo que se convierte en un sujeto que adquiere el poder de cambiar todo aquello que le afecta. Es así, afirma Esteban, como los oprimidos, a través de sus itinerarios corporales, se empoderan y manifiestan su resistencia social. Por tanto, es determinate la relación dialéctica entre género, sujeto y práctica social. Mónica de Martino Bermúdez recupera, a su vez, tres aspectos funda-

⁵ Andrea Rodó y Paulina Saball, “El cuerpo ausente”, *Debate feminista*, 1994, vol. 10, p. 82.

⁶ Esteban, *op. cit.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸ Mónica de Martino Bermúdez, “Connell y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu”, *Revista Estudios Feministas*, (21) 2013, p. 284.

mentales, propuestos por Sylvia Yanagisako: “(i) ¿Cómo es que las personas se constituyen como sujetos con género en contextos culturales específicos?; (ii) ¿Cómo las categorías de género son definidas en tales contextos?; y (iii) Si el sexo es la base de género nos deberíamos preguntar cómo se ha construido ese sistema autorreferenciado”.⁹ Resulta obvio que las representaciones sociales se forman y transforman con base en los estereotipos; o bien, son consecuencia de ellos, puesto que, en general, responden a la validación normativa; son comportamientos aprehendidos y heredados por generaciones. Su impacto puede ser positivo o negativo en la construcción identitaria y en la actuación individual o colectiva. Diferenciar lo biológico de la estructura y práctica social permite considerar al sujeto como un agente que se construye con base en sus prácticas y representaciones sociales, las cuales se articulan de diversas formas. Martino Bermúdez toma como referencia a Connel cuando señala el orden o régimen de género:

(i) las relaciones de producción (labor); (ii) las relaciones de poder, donde las conductas violentas se asocian a una supuesta esencia masculina; y (iii) las relaciones de afecto, emociones y sexualidad social (cathexis). Tales dimensiones serían los componentes de cualquier orden de género o régimen de género. Tanto los modelos de carácter estructural como los inventarios de rasgos estructurales son miradas simultáneas sobre hechos diversos.¹⁰

En el caso de sujetos marginados o excluidos de su ámbito social, se tiene en cuenta las exigencias y sufrimientos a los que son sometidos cotidianamente, por ser parte de una cultura que es interiorizada y asumida, por ser parte de una sociedad que provoca desigualdades sociales de diferente tipo, que van inscritas en el cuerpo.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 285.

Se propone, pues, un acercamiento al sentido que adquieren las representaciones corporales en sujetos que han sido objeto de exclusión social, que han sufrido discriminación por su género, por su raza, por su condición social, entre otros. Por tanto, sujetos que asumen ciertos visos de resistencia a través de la manifestación de prácticas corporales, sea ésta consciente o inconsciente, que trasgreden las prácticas normalizadas o estereotipadas dominantes. Muestran y exponen, mediante la resistencia, la complejidad y las contradicciones socioculturales que cada individuo experimenta como parte de un conjunto de identidades rotas y ausentes social y culturalmente. Por tanto, la reflexión corporal será aquella “que va guiando las acciones de hombres y mujeres, permitiéndoles en circunstancias y coyunturas concretas, reducir sus itinerarios y resistir y contestar a las estructuras sociales, al margen de la intencionalidad o no de partida, y contribuyendo así también a su propio ‘empoderamiento’”.¹¹

Corporalidades literarias

Apoyándonos en Mari Luz Esteban, pretendemos abordar la representación de la corporalidad en dos personajes de *Por el lado salvaje* (2011), de Nadia Villafuerte: Genaro/Glenda y Lía, la manera en que cada uno de ellos asume su experiencia corporal y social “como agente de su propia vida”, siguiendo para ello sus “itinerarios corporales”, que Esteban asume como una respuesta a la aculturación social arraigada en el sujeto, que deviene, consciente e inconscientemente, en la manifestación o expresión de las contradicciones y la complejidad constructiva de la identidad. No era ésta una preocupación inusual en Nadia Villafuerte.

¹¹ Esteban, *op. cit.*, p. 63.

Villafuerte nace en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en agosto de 1978. Es narradora, periodista y editora del sureste de México. Al igual que en *Por el lado salvaje*, su única novela publicada, en diversos relatos cortos había expuesto su inclinación por temáticas orientadas a la migración, la violencia, la presencia del cuerpo como elemento determinante de la identidad. La mayoría de su narrativa está situada en la frontera y la parte costera del sur de México, con personajes que transitan de los límites sureños —Centroamérica, especialmente— a los nortños: Estados Unidos. En su primer volumen de cuentos, por ejemplo, *¿Te gusta el látex, cielo?* (2008), explora la conciencia humana y la representación de los itinerarios corporales de sus personajes, incorporando los referentes socioculturales que, por lo general, son cambiantes y performativos. En esa perspectiva, *Por el lado salvaje* continúa su apuesta por la representación de las diversas formas de habitar el género: está, por un lado, la construcción de subjetividades que rechazan la asignación sociocultural hegemónica a partir de la anatomía genital y pretenden romper con lo culturalmente establecido, acciones que dan paso a desplazamientos emocionales que impactan en las identidades fluctuantes y no internalizadas; por otro, la construcción donde el cuerpo resulta ajeno, aunque no rechazado, no importando entonces la mutilación u objetalización corporal ni la vacuidad psíquica o afectiva.

Los personajes Genaro/Glenda y Lía perciben el mundo a través del cuerpo, sea éste mutilado o transformado, literal o simbólicamente. En Glenda/Genaro, la indefinición corporal se expresa en su travestismo: transforman sus cuerpos mediante la vestimenta femenina y el maquillaje. En Lía, no sólo es la mutilación física, sino también la práctica sexual. Para ambos, la trayectoria vital estará determinada por sus itinerarios corporales, por las diversas acciones y representaciones sociales, que posibilitan la construcción de sus identidades, “en relación al género dentro y a partir de una determinada corporeidad, desde una vivencia y una percepción deter-

minada de nosotros/as mismos/as como seres carnales; una corporeidad que es además absolutamente dinámica”.¹² Para ambos personajes, sexo y género diluyen los límites hegemónicos al establecer un alejamiento de la concepción binaria. En Genaro/Glenda, el cuerpo es uno equivocado; también es visible la disforia de género y el autorrechazo corporal, que conlleva angustia y dolor ante la negación y no aceptación de los otros. En Lía el cuerpo es lo que menos importa, ya que posee uno mutilado. Así, su corporalidad y sus procesos vitales individuales serán factores determinantes reveladores de su resistencia social, a nivel biológico y simbólico:

[Son] procesos vitales individuales [...] que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas éstas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales.¹³

Para Genaro/Glenda y Lía, la indiferencia corporal determina su performance desde donde se transversaliza su realidad social. La realidad social posibilita comprender el género y la corporalidad, representaciones que se infieren de un “sistema de símbolos y significados; estructurantes y estructurados de y por prácticas socioculturales”.¹⁴ Para ellos, esa indiferencia corporal resulta ser una expresión de resistencia y de respuesta a la complejidad en la que viven social y culturalmente.

Los personajes de Villafuerte surgen de un entorno de violencia. La expresión sexoafectiva entre ellos adquiere visos violentos y contradictorios, puesto que para Genaro/Glenda, a diferencia de Lía, las formas de amar y desear de

¹² *Ibid.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ De Martino Bermúdez, art. cit, p. 284.

sus amantes están determinadas por la heteronormatividad y el deseo de romper o trasgredir tales paradigmas a través del cuerpo-objeto indefinido de Lía. Esto les permite crear una idea de otras corporalidades sexuales y genéricas como vía de liberación y resistencia para ellos.

Glenda/Genaro

El personaje Glenda/Genaro subvierte la concepción heteronormativa de género, se traviste y tiene experiencias homoeróticas. Podría definirse como una persona no binaria, puesto que tampoco muestra ningún reparo al “montar a Lía”, especialmente como práctica de humillación y dominio: “Hay noches en que va hacia mi rincón de rata sucia y sigue montándose, arañándose la espalda: su torpe orgullo para ejercer dominio”.¹⁵ Glenda/Genaro conoce a Lía en un puerto de México y decide llevarla consigo a Honduras. A partir de ahí, se convierte en su esclava doméstica. La sujeción y la relación entre opresor/oprimido será la que regirá la convivencia entre los dos personajes. La doble personalidad de Glenda/Genaro resulta de la autopercepción transformadora de su cuerpo y las necesidades sexoafectivas, determinadas por los estereotipos de género y sus deseos carnales. Genaro representa lo heteronormativo, la construcción-actuación social, cultural e histórica de su orientación e identidad genérica, la cual existe con base en los roles de género naturales, innatos, biológicos o inscritos desde el nacimiento: “Fuera de casa era un biólogo encargado del insectario, soltero sospechoso, etcétera” (p. 42).

De acuerdo con Judith Butler, el género y el sexo se entienden como una construcción a cargo del cuerpo, que

¹⁵ Nadia Villafuerte, *Por el lado salvaje*, Ediciones B, México, 2011, p. 54. Todas las citas a la novela son por esta edición, por lo que en lo siguiente se anotará el número de página en el texto.

deviene de una subjetividad y un *performance*, es decir, una repetición ritualizada de actos que terminan por normalizar la esencia que el ser humano determina como innata. Así, Genaro se enfrenta a la disyuntiva y a la interrogante en torno al género; intenta definir o responder a la sociedad normativa, que acepta sólo la división mujeres y hombres como únicos géneros de la sociedad. Sin embargo, Genaro se propone otras formas de vivir los géneros, binarios o no binarios: aunque asume la división tradicional de género, alude a otros, que se construyen fuera de la normativa heterosexual que, muchas veces, se tornan confusos o bien no normativos y relacionados con la ambigüedad. Con ello, “a veces la ambigüedad de género interviene precisamente para reprimir o desviar la práctica sexual no normativa para, de esa forma, conservar intacta la sexualidad normativa”.¹⁶

Genaro crea a Glenda como alternativa para deshacer el género impuesto social y biológicamente; intenta reelaborar y construir una interpretación genérica performativa basada en sus propias normas.¹⁷ Cuando Genaro trasgrede los mandatos heteronormativos, se abre para él la posibilidad de vivir un género distinto: travestirse y asumir la personalidad de Glenda. Sin embargo, no logra apropiarse de una identidad libre de restricciones sociales, pues si Glenda, de algún modo, representa la libertad de ser, firme, coqueta, femenina, Genaro representa lo heteronormativo, lo asfixiante, confuso: desear un hombre o a una mujer no crea diferencia. Por tanto, las características de género en Genaro/Glenda no son expresivas, sino performativas, y éstas determinan la identidad que se afirma o revela. Por tanto, de acuerdo con Butler, no se nace con un género determinado, éste se construye con base en lo que se considera pertenecer. Las acciones y las representaciones genéricas son objeto de transformación

¹⁶ Judith Butler, *Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Madrid, 2007, p. 16.

¹⁷ Véase *Ibid.*, p. 322.

constante, a partir de las experiencias vitales y de los deseos corporales; estos son performativos y, si tomamos en cuenta lo anterior, se rechaza una identidad preestablecida, única e inamovible, “que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculina y heterosexualidad obligatoria”.¹⁸ Así, la masculinidad en el personaje se va a distinguir por el poder sexual que ejerza sobre Lía, por el abuso sexual con el afán de confirmar una heterosexualidad, inexistente, y un poder.

El cuerpo en los dos personajes funciona como expresión de sus deseos y emociones, “materialidad compleja: parlante, histórica y política [...]”. Es la carne sobre la que operan las dimensiones físicas del poder. Y es la carne del deseo, del deseo encarnado y posicionado que anhela el gozo y el roce con la otredad”.¹⁹ Glenda/Genaro concibe su corporalidad fluctuante, fluida; arremete sexualmente contra Lía para expresar su poder, su dominio y su deseo de demostrarse y mostrar una energía sexual olvidada:

Disfruté verla sufrir, no sabía cómo comportarse. Me sentí viejo. Me sentí más hombre de lo que alguna vez hubieses podido soportar [...]. No opuso resistencia. Una criada no tiene por qué. Para eso están. Fue una circunstancia grata. Cada uno por su lado haciendo su tarea, ella contando hormigas en la pared, yo concentrándome para eyacular. La cogí por el culo. Lo tenía apretado, más apretado que el ano del niño del drugstore. Si rechinaban sus dientes y le dolía, ese no era mi problema. Algún beneficio debía obtener quien la había salvado de su albañal, ¿no? Cloro y mierda y sangre (p. 45).

Glenda tampoco se muestra satisfecha al asumir una identidad y un nuevo rol. Le genera un conflicto marcado por

¹⁸ *Ibid.*, p. 275.

¹⁹ Esteban, *op. cit.*, p. 10.

la aceptación y la violencia. En su relación homoerótica con el chico de la farmacia, asume un rol de control/sumisión. La diferencia de edades le hace creer que tiene el control de la relación. Sin embargo, esa diferencia cronológica genera inseguridad e insatisfacción. No ocurre igual cuando “monta” a Lía, momento en el cual se siente animalmente satisfecho:

La revolcaba de vez en cuando, para mi sorpresa. Para mi sorpresa, ella hacía un ruidito impreciso al terminar, nunca supe si le gustaba o le dolía. Llegué a sentir miedo de que el chico de la drugstore que iba a darme sexo por cinco dólares, se diera cuenta. Tenía quince años y me recordaba al amigo de la escuela con quien emprendí el conocimiento. ¿Te irás a Miami?, le pregunté alguna vez, no sé si por curiosidad o por nostalgia (p. 45).

La aparente sumisión del chico en el acto sexual no implica un compromiso amoroso, sino un intercambio erótico remunerado. Es una puesta en escena, donde Genaro asume su rol femenino/masculino, en su afán de afirmar una identidad y un rol de género, con el cual él se reconoce:

El rol de género [...] abarca todos los aspectos sociales “adquiridos” (en oposición a los aspectos “irreductibles” que participan de la clasificación binaria del individuo como persona masculina o femenina: apariencia (postura, gestos, vestimenta, maquillaje), comportamiento erótico, manera de hablar, posición discursiva, e intereses, actividades, educación, profesión, estatus legal, político y económico.²⁰

Las representaciones sociales y corporales de Glenda/Genaro, cada uno en el performance que asumen, refieren sus actuaciones en el contexto social binario y heteropatriarcal. Para Berger, citando a Money: “La identidad de género es

²⁰ Anne-Emmanuelle Berger, *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos*, Mardulce, Buenos Aires, 2016, p. 47.

la experiencia privada del rol de género, y el rol de género es la expresión pública de la identidad de género”.²¹ En esa perspectiva, Genaro asume un rol masculino en el espacio público, como responsable del insectario del parque acuático del lugar, y pretende afirmar un rol masculino, que no posee, violentando sexualmente a Lía. Glenda representa la identidad de género femenino de Genaro, en el escenario privado.

Lía

El mundo en el que se desenvuelve Lía es el de la violencia. Su universo da cuenta de la pobreza, la inmigración, la prostitución, la drogadicción y la desidia, todo ello vivido por una mujer que ni siquiera llega a la mayoría de edad cuando es abusada sexualmente por primera vez. La práctica corporal de Lía se muestra desde el inicio de la novela. Su iniciación sexual tiene lugar siendo adolescente, con el padre de la que será su única amiga. Tanto Margit como su padre, desde la perspectiva de Lía, son quienes llenan el vacío afectivo que no ha tenido la posibilidad de encontrar con su madre: la aceptan, no hay repudio físico, sino aceptación y “ternura”. Bajo el espejismo de esa creencia, otorga un valor diferente a la violación: la asume como un acto de liberación. Al referirse a sus nuevos amigos, menciona:

Nunca siente repudio por el muñón, no pregunta por qué, cómo. Tampoco su padre. Me refiero al hombre de facciones toscas pero distante y respetuoso, de labios curvándose en una blanda y estúpida sonrisa: el que sin titubeos se hace por detrás, ronronea, se pega contra mí, empujando, y repite el suave movimiento que desgarrar la carne, el silencio que se rompe sin que pueda detenerse la cisura, la impresión de estar por fin libre. El que me enseña que todo el calor de la Tierra puede refugiarse ahí. Quien regalándome un cuerpo

²¹ *Idem.*

nuevo, hace que vuelva a casa reptando igual que una culebra entre las flores (p. 18).

A partir de esta primera experiencia, inicia sus prácticas sexuales de manera abierta, violenta, sumisa y sometida. Instalada en los que ella define como la “poética del trauma” (p. 14), aprenderá, desde pequeña, a callar, a aceptar todo tipo de humillación, maltrato, sujeción y violencia emocional y corporal. Desde pequeña, aprendió a cumplir los requisitos normativos, al convivir con otros individuos con la misma *performance* —construcción-actuación—, donde la representación de lo masculino es superior a lo femenino. Aprendió a obedecer. La expresión “mande” se fundió en su cuerpo como tatuaje social, indicador de la sumisión que determinará sus itinerarios corporales y representaciones sociales. Los actos de sumisión la convierten en un sujeto fácil de ser moldeable, sometida al dominio hegemónico masculino.

Lía nació y creció en un pueblo cercano a la frontera sur de México, que no parece distinto a otros de la misma región: un puerto “tasado por la misma mierda”, donde el destino para una mujer pobre y fronteriza es ser “putilla infeliz” en su pueblo o “puta de categoría” en cualquier cantina de ciudad. El Paredón, como su nombre lo indica, es un lugar destinado al destierro y a la muerte:

En Paredón no hay olas. Es mar muerto, mutilado: para esto no hay prótesis. Redes y pescadores ebrios, bicicletas corroidas por la sal que derrumba todo, mujeres que acechan para matar las horas: con el trabajo diario se distraen las emociones, muestran escasa inclinación por la ternura pero son alegres al punto de que no les molesta que, tan juntos los unos con los otros, la individualidad se les atrofie (p. 14).

En la familia tampoco encuentra consuelo: no es prioridad para ninguno de sus familiares. Vive con su madre, a quien no le importa, quien le impone su mismo destino: ser criada.

Cuando es violada y descubre el sexo, todo se transforma. El Paredón adquiere, así, un nuevo significado:

Gracias al sexo descubro la dinámica de plenitud y vacío, ese despliegue de parámetros de la milicia doméstica; el acto de seducción por el que se entra al campo de los adversarios para descomponerlos lenta e imprevisiblemente, desde dentro; la lógica del método cuando, después del amor, uno se da cuenta de que la violencia es el único camino por recorrer (p. 18).

Todo ello deja marcas en ella; desde el inicio, reconoce su carácter corrupto y corruptor: “El sexo es cuanto me une a la vida. Lo supe desde la infancia. Y no tuve infancia. Esa tierra de la que hablan todos” (p. 13). De ahí su deseo de huir, alejarse de esas tierras que le parecen inhóspitas: “Con el tiempo pisaré otras costas, distintas y semejantes a la mía: fronteras entre el mar y la tierra, engañosamente firme” (p. 14). Más tarde, sin embargo, descubre “que el mundo es el mismo bosque y la soledad dentro de él, un repetitivo paseo” (p. 15).

Lía conoce a Glenda/Genaro y toma la decisión de dejar su hogar para prostituirse. En compañía de Glenda, se traslada a Centroamérica. Se inicia, así, un recorrido por el mundo de la constante degradación. Su valor, ahora, se reduce a su capacidad de satisfacer a los hombres. En ello, radica su nueva identidad. Comienza, entonces, a trazar un camino de dependencia y autodestrucción. La entrada al mundo de la prostitución implicará su ingreso también al de las drogas.

Lía nunca puede vivir en un lugar libre de violencia y desidia; convive con éstas, convirtiéndose en una experiencia de vida que le hace normalizar la hostilidad y la sujeción, tanto en el espacio en el que se desenvuelve, geográfica y cotidianamente, como en sus relaciones sociales. Aprende a hacerlas propias. Y cuando sale de México hacia Honduras, su nueva experiencia marcará un desdoblamiento en la

identidad: existe una Lía, pobre joven mexicana, y una Lía hondureña, menor sexualizada y vejada, sin pudor y dispuesta a todo. Cae, a pasos agigantados, en un pozo de autodestrucción, del que, por mucho que intente, no logrará salir. Todo se dispone como un obstáculo para un futuro mejor. Su residencia en Honduras no será mejor que la de México.

Todo este contexto dará como resultado una mujer desesperanzada y desinteresada por el mundo. Se mostrará plenamente indiferente a lo que le suceda a ella o a cualquiera. Abandonó su país buscando un futuro mejor, pero sólo arriba a un lugar que terminará por corromperla. Como si pensara “si se está mal en todos lados, ¿para qué esforzarse?”, descuidará su cuerpo y le dará lo mismo cualquier hombre con el que deba acostarse: después de todo, y aunque esté en otro país, el deseo sigue siendo el mismo. Es así como Lía asume una postura radical:

[El cuerpo] forma parte fundamental de la voluntad de poder y la voluntad de saber. El cuerpo [no es] un hecho biológico dado de nuestra presencia en el mundo, sino una visión objetiva, un objetivo, un punto de llegada y salida para las fuerzas que conforman la vida. El cuerpo que se encuentra siempre como entorno, como el espacio biológico de la acción y circunstancias fisiológicas del deseo.²²

Esta idea guiará su relación con Genaro/Glenda, que no se transformará con la presencia de Bardem. Para Lía, el cuerpo se convierte, precisamente, en la voluntad de poder y saber; a través de sus deseos y su práctica corporal ejerce poder, principalmente, sobre Genaro y Bardem. Genaro pretende ejercer su dominio montándola y Bardem, humillándola al nombrarla “tullida”.

²² Elsa Muñiz y Alejandra Díaz Zepeda, *Temas selectos. Los cuerpos del placer y del deseo*, La Cifra, México, 2017, pp. 12-13.

Lía conoce a Bardem e inicia una nueva aventura, marcada por la complicidad y la identificación del exilio: “Si es un extranjero exiliado en la costa centroamericana, si está solo y actúa un poco impune, con espíritu de rencor errante, así me agrada él y así me consuela esa primera noche” (p. 59). La primera noche es el inicio de su descenso en el mundo de la degradación y el alcoholismo. Ahora sometida por Bardem, fotógrafo italiano acusado de pornografía y pedofilia en su país, por exponer una serie de fotografías de sus tres hijos desnudos, Lía inicia la relación entre “un príncipe viejo y una bailarina manca en una cajita de cristal” (p. 61). Desde el inicio, se hace evidente su vulnerabilidad y exposición corporal:

Se acerca y toca el muñón, su redondez cálida. La piel ahí es lisa y brillante. Increíble que la mano termine en ese lugar. Que no sea. Que algo oculte. Es la primera caricia que un hombre hace a la extremidad más impúdica. Una cicatriz expuesta. Es más obsceno que toque el muñón a que si me lamiera las rodillas, por ejemplo. Acariciando mi pequeño monstruo, quiero decirle: “Este cañón puede matar, puede destruir” (p. 58).

Bardem, desde el principio de su relación, reproduce una masculinidad violenta y autoritaria. En varias ocasiones, la agrede sexualmente y la “obliga” a ser intermediaria de actos clandestinos. Tanto Genaro como Bardem representan una masculinidad violenta que naturaliza el sexo, asumido como síntoma de superioridad, sobre todo durante el coito. Bardem es el adulto siniestro, que disfruta inventando un espectáculo de posturas difíciles y extravagantes. Usa a la mujer como objeto. Así, al tocar su muñón, su punto más vulnerable, ella se siente rehén de una jerarquía asimétrica, una cosa despojada de sentido. Aunque no opone resistencia a la mirada, al tacto ni a la posesión, sí siente rencor y el deseo de asesinarlo: “Acariciando mi pequeño monstruo, quie-

ro decirle: este cañón puede matar, puede destruir” (p. 58). Mas eso no importa, él la desprecia y humilla, llamándola “tullida”. La reacción sumisa de Lía ante ello es producto de su aprendizaje, de la carencia de afecto, de la incomunicación, el vacío interior y el desinterés por sí misma. Pareciera tener cierto desprecio por su cuerpo. La novela, a través de Lía, reconstruye un mundo de desigualdades, sin salida posible, en el que las mujeres y otras identidades diversas son degradadas; en el cual los hombres urden planes horribles para solazarse en el poder.

Del cuerpo

Tanto Lía como Glenda reproducen las normas, mediante sus actos performativos, que rigen la interacción social, de por sí condicionada por la marginalización histórica de su condición social y genérica. Para ambas, el cuerpo poco importa: son cuerpos renegados, aleccionados para reproducir las normas de género y lo cotidiano, aunque esto resulte insoportable. Son producto de sus circunstancias:

La teoría de la performatividad de género presupone que las normas están actuando sobre nosotros antes de que tengamos la ocasión de actuar, y que cuando actuamos, remarcamos las normas que actúan sobre nosotros, tal vez de una manera nueva o de maneras no esperadas, pero de cualquier forma en relación con las normas que nos preceden y que nos exceden.²³

Lía y Glenda actúan con base en los deseos de los otros o lo que ambas creen que desean los otros. Lía, sobre todo, es moldeada y sometida sexualmente por Genaro y, más tarde, por Bardem.

²³ Judith Butler, “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (2009), p. 333.

En el caso de Genaro/Glenda, su performatividad implica actuar en contextos heteronormativos cuando es Genaro y homoeróticos cuando se convierte en Glenda. Vemos, en Genaro, que el género se condiciona a lo normalizado social y cotidianamente; de ahí su comportamiento como respuesta a la norma binaria, así se permita, en algunas ocasiones, violentar e incumplir esas normas, resignificando o contruyendo nuevas formas de expresar su género no biológico ni social. Para Glenda, su performatividad resulta insatisfecha, a pesar de travestirse, se oculta en la penumbra y asume un papel de sometimiento y sumisión que la distigue normativamente con lo femenino; por tanto, es susceptible de ser objeto de violencia.

La conciencia e identidad de Glenda/Genaro y Lía responde a las preguntas planteadas por Butler: ¿de dónde viene?, ¿qué sentido tiene? ¿qué nos demanda en esos momentos de manera tal que no podemos ser los dueños de nuestras vidas?, ¿en qué estamos atrapados?, ¿qué nos aprisiona?²⁴ Son personajes totalmente desarticulados de sí mismos, de su cuerpo, de su género y de su práctica erótica; son cuerpos que no son dignos de llorarse, que no importan. Ambos son objeto y no sujeto de sus deseos; responden a los deseos y requerimientos de los otros. Son y están “para otro o en virtud de otro”.²⁵ Son personajes caracterizados por la ausencia, por la inexistencia. Son personajes desposeídos de todo sentido de la vida, cuyas corporalidades no importan, no adquieren sentido ni valor para ellos y, mucho menos, para los otros. Son cuerpos desquebrajados, fragmentados, donde la representación de lo masculino y femenino está dañada por las circunstancias sociales. Villafuerte las sitúa en las mismas circunstancias de violencia y de degradación humana. Ambos personajes asumen su experiencia corporal y social como agentes y no como

²⁴ Judith Butler, “Violencia, luto y política”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 2003, núm. 17, p. 83.

²⁵ *Ibid.*, p. 85.

víctimas; ambos son conscientes de su subordinación; ambos se saben pertenecientes a un contexto de exclusión social, a una forma de pensamiento occidental hegemónico, que impone al cuerpo una posición subordinada.²⁶

Las representaciones corporales y sus deseos desencadenan las experiencias violentas y la supresión identitaria, la realidad y los ámbitos sociales en los que se desenvuelven, remiten a una realidad compleja, contradictoria socialmente que visibiliza la desigualdad y la discriminación sociocultural. El cuerpo y sus deseos, en fin, está cercado por la cultura, como bien apunta Ricardo Azamar:

El género, pues, pone la mira en las prácticas y los discursos cotidianos que se asumen como normales o naturales y evidencia su construcción cultural naturalizada a fuerza de repetirse constantemente. Esto es, a partir de prácticas performativizadoras se convierte en común y obvio lo que, por convención u opinión de una mayoría estadística, es socialmente aceptado y rechazado.²⁷

De esta forma el deseo, como en el caso de Lía, tiene raíces culturales. Igual ocurre con Glenda/Genaro y Bardem, entre otros, quienes siempre y al final de cuentas, aceptaron sin cuestionar los dictados culturales, asumiendo que sus acciones y prácticas erótico-sexuales eran normales en sus experiencias de vida y en la interacción social cotidiana.

Referencias

Azamar, Ricardo, "Estudios de género y literatura. La otra perspectiva", *La Palabra y el Hombre*, 2013, núm. 23, pp. 14-17.

²⁶ Esteban, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ Ricardo Azamar, "Estudios de género y literatura. La otra perspectiva", *La Palabra y el Hombre*, 2013, núm. 23, p. 15.

- Berger, Anne-Emmanuelle, *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos*, Mardulce, Buenos Aires, 2016.
- Butler, Judith, *Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Madrid, 2007.
- , “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4 (2009), pp. 321-336.
- , “Violencia, luto y política”, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 2003, núm. 17, pp. 82-99.
- De Martino Bermúdez, Mónica, “Connel y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu”, *Revista Estudios Feministas*, (21) 2013, pp. 283-300.
- Esteban, Mari Luz, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Ediciones Bellatierra, Barcelona, 2013.
- Lamas, Marta, “Cuerpo: diferencia sexual y género”, *Debate feminista*, 1994, núm. 10, pp. 3-31. En línea: <https://www.icmujeres.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/2.-Cuerpo-Diferencia-sexual-y-genero.pdf>
- Minello Martini, Nelson, “Los estudios de masculinidad”, *Estudios Sociológicos*, 20 (2002), pp. 715-732.
- Muñiz, Elsa y Alejandra Díaz Zepeda, *Temas selectos. Los cuerpos del placer y del deseo*, La Cifra, México, 2017.
- Piña Osorio, Juan Manuel y Yasmín Cuevas Cajiga, “La teoría de las representaciones sociales: su uso en la investigación educativa en México”, *Perfiles educativos*, 2004, núm. 106, pp. 102-124. En línea: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982004000100005&lng=es&tlng=es
- Rodó, Andrea y Paulina Saball, “El cuerpo ausente”, *Debate feminista*, 1994, vol. 10, pp. 81-94.
- Schongut Grollmus, Nicolas, “La construcción social de la masculinidad: poder, hegemonía y violencia”, *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2012, núm. 2, pp. 27-65.

Villafuerte, Nadia, *Por el lado salvaje*, Ediciones B, México, 2011.

Viveros Vigoya, Mara, “Los colores de las Masculinidades. Experiencia de interseccionalidad en Nuestra América”, en Sebastián Madrid, Teresa Valdés y Roberto Celedón (comps.), *Masculinidades en América Latina. Veinte años de estudios políticos para la igualdad de género*, Crea Equidad, Santiago de Chile, 2020, pp. 135-155.

El horror corporal y la Nueva Carne: “Teratoma”, de Gabriela A. Arciniegas

Elsa López Arriaga
Universidad de Guanajuato

Hace algunos años, el diario colombiano *El Espectador* consideró a Gabriela Arciniegas (Bogotá, 1975) “la pionera de la literatura de terror en Colombia”.¹ Aunque muy sugerente, el epíteto no pretende anular los referentes literarios de la tradición colombiana, sino resaltar un género que en el país de origen de Arciniegas se empezó a perfilar más claramente con el nuevo milenio. Con la llegada del siglo XXI, las búsquedas estéticas de algunos escritores afinaron la delimitación del género en Colombia y apostaron por revisitarse la tradición y los tópicos clásicos, por construir un terror a partir de los mitos y leyendas nativos, o por confeccionar nuevas, propias, formas del terror. Ahí Gabriela Arciniegas cobra importancia como una de las primeras plumas del género en su país, al lado de Alvaro Vanegas, Miguel Ángel Manrique, Mario Mendoza, Carolina Sanín y Esteban Cruz Niño.

Bestias (2015),² el primero de sus volúmenes de cuentos, declara sin vacilación una de las búsquedas que atraviesa buena parte de sus letras: la anulación de los límites entre la bestia y lo humano, o bien, “lo bestial que hay en noso-

¹ Diana Franco, “Gabriela Arciniegas, la pionera de la literatura de terror en Colombia”, entrevista a Gabriela Arciniegas, *El Espectador*, 25 de abril de 2016.

² *Bestias* vio la luz en una edición preparada por la casa editorial Laguna Libros y constituye una amalgama muy interesante entre los cuentos de Arciniegas y dibujos del artista colombiano Rafael Díaz (Bogotá, 1987).

tros los seres humanos”.³ Once cuentos componen el volumen, algunos “sobre animales y otros sobre monstruos, [en] una especie de bestiario. Tomamos [Arciniegas y su editor] el bestiario medieval y lo transformamos en algo más contemporáneo”.⁴ En efecto, se asoman como protagonistas distintos tipos de bestias, monstruos, insectos, deidades, engendros, licántropos. Todas son creaturas desmesuradas, por medio de las cuales Arciniegas “da vida a mundos y personajes misteriosos, casi míticos”.⁵

A lo largo del volumen de cuentos, la autora construye atmósferas inquietantes, apocalípticas y aterradoras que se gestan en la ambigüedad, tanto de su enunciación (algunos de los cuentos están focalizados en las bestias) como de los umbrales de la realidad y del cuerpo (los cuentos oscilan entre metamorfosis, mutaciones, violencia física, entre otros). En los relatos de *Bestias* se encuentran diálogos con el cine de horror de las décadas del setenta y ochenta, y huellas de la tradición de los cuentos clásicos de horror, por ejemplo, de Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling o Stephen King, pero también de un horror mucho más corporal, explícito y agresivo, en la línea de una de sus declaradas influencias: el conde de Lautréamont, y de otros autores del siglo xx, como Chuck Palahniuk, Irvine Welsh y Clive Barker.

En el cuento “Teratoma”, uno de los once relatos de *Bestias*, se percibe una muy clara apuesta estética que sitúa el cuerpo como *locus* del horror y del miedo. En este sentido, el cuerpo constituye un límite vulnerable cuya posibilidad de cambio repentino, violento o por razones extraordinarias deriva en una experiencia aterradora, que deja al descubierto los márgenes entre el interior y el exterior, el sujeto y la otredad, el deseo, la abyección y la violencia. Esta sería una de

³ Luz Ofelia Jaramillo, “El diablillo de la intertextualidad. *Bestias. Once cuentos*”, *Boletín cultural y bibliográfico*, 52 (2018), p. 136.

⁴ Mr. Durden, “Entrevista con la escritora Gabriela Arciniegas”, *El Muro*, 7 de octubre de 2018.

⁵ Jaramillo, art. cit., p. 136.

las claves del *body horror* ("horror corporal"), una noción utilizada por Stephen Brophy para definir en el cine de horror de la década de los ochenta el fenómeno de la destrucción del cuerpo. Una suerte de "renacimiento" del género, explica Brophy, ya no elaborado en función del miedo a la muerte, "but more precisely on the fear of one's own body, of how one controls and relates to it".⁶ Lo cual, por supuesto, resulta no en el rechazo de las convenciones clásicas del género, sino en su afirmación como parte de él, porque tiene conciencia de su hechura y su impacto no sólo contando el horror, sino mostrándolo: "It is this mode of *showing* as opposed to *telling* that is strongly connected to the destruction of the Body".⁷ El *body horror*, entonces, tiene por centro al cuerpo (ya sea como eje de la anécdota, ya como recurso estético) y lo terrorífico de la pérdida de control ante sus variaciones, el sufrimiento o el daño.

Si bien el término *body horror* tomó fuerza en la década de 1980 para describir algunas expresiones en el cine, las raíces del horror corporal en la literatura son más antiguas, "quizá resulte difícil establecer si se trata de un horror arcaico y, por así decirlo, permanente, ya que varía en las distintas culturas, épocas y civilizaciones; pero es imposible desconocer la continuidad de la angustia que siempre ha generado la deformación del cuerpo humano".⁸ Sin retroceder demasiado, basta pensar en *Frankenstein* o el moderno *Prome-*

⁶ Stephen Brophy, "Horrority-The Textuality of Contemporary Horror Film", *Screen*, 1986, núm.1, p. 8. El crítico reconoce como antecedentes importantes para abrir nuevamente las puertas del horror a *Martin* (1978), *The Crazies* (1973) y *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero; así como *Rabid* (1977) y *Shivers* (1979) de David Cronenberg. Para Brophy el momento inaugural de ese "renacimiento" del cine de horror es la transición entre los años 1978 y 1979. Considera para su propuesta de estudio películas como *Halloween* (1978) de John Carpenter, *Alien* (1979) de Ridley Scott, *Dawn of the Dead* (1979) de George Romero y *The Brood* (1979) de David Cronenberg.

⁷ *Idem*. Las cursivas son del autor.

⁸ Françoise Duvignaud, *El cuerpo del horror*, trad. Marcos Lara, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 13.

teo (1818) de Mary Shelley, que en buena medida explora la idea y las implicaciones de la angustia por la creación y deformidad del cuerpo humano. Es cierto, también, que fue en la literatura del siglo xx cuando el horror corporal tomó su forma distintiva, por ejemplo, con la obra de H.P. Lovecraft y más tarde con uno de sus más reconocidos exponentes, Clive Barker. En su tradición literaria, el horror corporal apuntala el principio del cuerpo como germen de la angustia y los terrores. Por lo tanto, explora temas como la transformación corporal (mutaciones, deformidades, fusión de los cuerpos con otros seres u objetos tecnológicos), la descomposición y decadencia del cuerpo (deterioro físico o enfermedades), la invasión del cuerpo (elementos extraños, parásitos, criaturas o tecnología), el dolor y sufrimiento y la pérdida del control sobre el cuerpo. Estas narrativas suelen buscar una reacción visceral en los lectores, se sumergen en territorios incómodos, profundos y desafiantes de las normas de lo “natural” o “normal”, convierten al cuerpo en instrumento de horror para, finalmente, hacer cuestionamientos sobre la naturaleza humana, la mortalidad y el miedo a perder la integridad corporal.⁹

⁹ Vale la pena un deslinde importante entre el horror corporal o *body horror* y el *gore*, con el que suele asociarse. El término *gore* remite a la esfera cinematográfica, específicamente a uno de los subgéneros de horror cifrado por la violencia o brutalidad explícita, escenas sangrientas gráficas y, en general, la vulneración del cuerpo humano, como mutilaciones o lesiones. Sobre todo, su ambición es puntualmente la exhibición gráfica, y en ese sentido implica las conductas humanas llevadas hacia el extremo de lo bestial, en los códigos de la sangre, las filias y la visceralidad. El término se extendió en los años sesenta con el revuelo causado por el largometraje *Blood Feast* (1963) dirigido por Hershell Gordon Lewis, en el cual, desde la primera secuencia, se percibe la brutalidad explícita de un crimen y el regodeo del asesino con el cuerpo descuartizado de su víctima. Por algunos de sus elementos se relaciona con otros subgéneros del cine, como el *splatter* (“salpicadura” o “derramamiento”), que se caracteriza por la abundancia de escenas sangrientas explícitas. Más tarde, en Estados Unidos, se reconocieron algunas expresiones cinematográficas y, en general, artísticas, como el *splatterpunk*, en relación clara con el *cyberpunk* y su vínculo con la ciencia ficción.

Desde esta línea, el horror corporal se caracteriza por la manipulación o transformación del estado normal de la forma y la función corporal. De acuerdo con Duvignaud, “podría decirse entonces que el cuerpo del horror sería como una tentativa casi siempre desesperada por destruir la aniquilación inevitable, aclimatándola en la carne viviente”.¹⁰ El cuento de Arciniegas opera a partir de ese dinamismo de lo corporal para figurarlo desde el miedo, la amenaza y la repulsión. Por lo mismo, propongo una lectura de “Teratoma” como una de las “pesadillas biológicas” (*biological nightmares*) de las que habla Brophy, en las cuales el horror sucede a partir del cuerpo humano. Tomaré como lente de análisis el horror corporal y noción de la Nueva Carne, en su carácter de transformación, para comprender las potencialidades aterradoras urdidas en el cuento y que movilizan distintas formas de lidiar con la condición humana y de examinar su comunión con el entorno.

El horror corporal y la pesadilla biológica

El relato de Arciniegas traza su tejido anecdótico a partir del momento en que Martina inicia su trabajo cotidiano como patóloga con un tumor sobre su mesa de laboratorio: “Era una nuez del tamaño de una pelota de tenis, rugosa y roza-gante. No estaba sumergido en formol como el resto de los tumores que le llegaban y eso le pareció extraño. Era un teratoma. Lo puso sobre la tabla de picar, tomó el escalpelo y comenzó a abrirlo”.¹¹ La excepcionalidad del teratoma produce en Martina un extraño sentimiento de protección, así que decide llevarlo con ella a casa y cuidar de él.

¹⁰ Duvignaud, *op. cit.*, p. 197.

¹¹ Gabriela Arciniegas, *Bestias*, Laguna Libros, Bogotá, 2015, p. 79. Todas las referencias al cuento corresponden a esta edición, por lo que en adelante se consignará únicamente el número de página.

En adelante, el desarrollo del cuento se desencadena mediante la articulación de dos aspectos fundamentales de su diégesis: por un lado, el crecimiento y la transformación constante del teratoma, magnificando paulatinamente su naturaleza monstruosa, abyecta y repugnante; por otro lado, el poder sobrenatural del teratoma que, a la manera de un genio maldito o una divinidad creadora, concede los deseos, no siempre confesados, de Martina, por supuesto, a un costo trágico y violento. La dinámica converge en una significación nutrida en la lógica poética del horror, cuya mayor fuerza recae en sus cualidades expresivas, que establecen una relación de sentido entre la mutabilidad de la carne y la reacción visceral, física, que suscita. El efecto físico en relación directa con el miedo cala en la naturaleza del horror corporal, cuya intención es provocar un exceso de emociones y éxtasis corporales a partir de su expresividad. En esta medida, buena parte de su sentido surge de la importancia del efecto textual, aquello que Brophy denomina *Horrality* y, en términos del crítico, implica la construcción, el despliegue y la manipulación del horror y sus motivos como modo textual en sus diversas formas.¹²

Si reparamos en las precisiones del género, el horror es el eje conductor del funcionamiento del relato, pues “Teratoma” opera en el sentido de la puntualización fundacional de Devendra P. Varma, para quien “The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against corpse”.¹³ Siguiendo su estela, conviene tomar en cuenta que Peter Pendzoldt considera “as pure tales of horror all those stories whose main motifs inspire physical repulsion [...]. The feeling these tales produce is one of loathing and disgust, rather than true terror

¹² Véase Brophy, art. cit., p. 5.

¹³ Devendra P. Varma, *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, Arthur Barker LTD, London, 1923, p. 130.

and awe”.¹⁴ Recupero sendas perspectivas porque coinciden en elementos que funcionarán como guía para identificar los códigos del horror corporal. Para los dos estudiosos, un par de atributos son diferenciadores del horror: la exposición, es decir, lo explícito de sus enunciaciones, y el efecto repulsivo e incómodo como una respuesta de la confrontación, sin velos de por medio, con los mayores temores. Estos apuntes resultan significativos para reflexionar la potencia del cuento en dos de sus soportes: recurre principalmente a la repulsión como agente catalizador del miedo e inseguridad, y propone una suerte de independencia y autonomía de la carne con respecto al cuerpo humano, es decir, una Nueva Carne con su propia voluntad, forma y códigos de proceder, y deseos de dominio.

En la primera secuencia del cuento se hacen algunas alusiones desencadenantes del carácter intersticial, contradictorio e incompleto de la carne en la mesa de Martina:

Siempre que caía uno en su mesa, volvía a su memoria lo que el profesor Villarrica le había dicho una vez. El nombre: *tératos*, como los griegos llamaban a sus monstruos. Lo segundo, que ese amasijo de tejidos bien hubiera servido para hacer un hombre o una mujer pero que, por alguna razón incomprensible para la ciencia, había elegido ser un licuado caótico de material genético. Y lo tercero, la posibilidad de que fueran gemelos truncos. Ya nadie creía esas teorías. Pero nadie sabía qué creer (p. 79).

El teratoma ya en su raíz etimológica advierte su propia monstruosidad, potenciada por la impureza (es entre tumor, humano y “amasijo de tejidos”), la carencia de forma y porque es repulsivo. Como señala Noël Carroll, los monstruos surgen también de “la *magnificación* de entidades o seres ya típicamente juzgados como impuros o repugnantes en el seno de

¹⁴ Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952, p. 146.

la cultura”,¹⁵ en este caso, del contexto médico. Bajo el principio de que un cuerpo es “la constitución de una estructura orgánica, como un aparato compuesto por miembros y partes que lo integran en una especie de aparente unidad fisiológica y física compuesta de órganos y fluidos, de carne y de huesos”,¹⁶ el teratoma corrompe las leyes de la naturaleza. Un teratoma es un tumor embrionario, signo de lo indeseable y lo abyecto, o de la enfermedad; es, de igual forma, un signo de la falta de control de y sobre el cuerpo, pues sucede cuando las células se dividen y multiplican en exceso. En todo caso, el teratoma es material genético, células germinativas, distintos tejidos (pelo, uñas, dientes, huesos, cartílagos...) que no llegaron a integrar un cuerpo humano y se redujeron a una apariencia monstruosa:

En el libro de anatomía patológica había visto, bajo el nombre y la definición de «teratoma», la foto de un par de pequeñas piernitas terminadas en dos pies con sus cinco dedos cada uno, sin torso ni brazos ni cabeza. En eso pensaba cuando se fijó que, al cortar el tumor, brotaba una sustancia transparente, tibia, espesa, entre líquido amniótico y moco intrauterino. Habiendo hecho la mitad del corte, esa agua grumosa se desbordaba por entre sus dedos enguantados e inundaba el lavabo.

Cuando el huevo de piel se vació, se encontró con una masa de pelos castaños, largos y entrecanos, como sacados de un sifón atascado, y debajo, desde donde se posaban sus ojos, le fue imposible no pensar en una espalda. Cogió la pinza y mantuvo las manos sobre él un instante mientras decidía como tomarlo, cuando una parte de él se giró y dejó ver una mitad lampiña. Y en ella, una arruga se curvó, se

¹⁵ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, p. 114. Las cursivas son del autor.

¹⁶ Rogelio Castro, “El cuerpo transformado en el cine de David Cronenberg”, en Andreas Kurz, Elba Sánchez Rolón e Inés Ferrero Cándenas (eds.), *Modos de subjetivación. Construcción del sujeto desde diferentes perspectivas*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011, p. 230.

dividió y apareció un ojo. Descolorido, de iris casi blanco, como ojo de ciego (p. 80).

Recupero la descripción completa del pasaje porque me interesa subrayar cómo desde la perspectiva de Martina el teratoma empieza a mutar de lo carente de forma a “algo” malformado y empieza a nombrar incluso sus partes corporales desproporcionadas e irregulares en relación con el cuerpo humano. En ese encadenamiento sobresale el inicial, pero contundente, vaciamiento del cuerpo, cuya evidencia se advierte en la apertura de los límites de la piel, sus tejidos y sus órganos: el corte, el líquido grumoso desbordado, el vacío de su materia, la aparición del ojo blanquecino.

Con el cuerpo al centro, lleno de vísceras y fluidos, el horror corporal pone en evidencia la fragilidad de lo orgánico, de lo biológico. Antes que pretender una explicación natural de las anatomías o fisiologías portentosas, extraordinarias y turbadoras del horror, el propósito, asegura Rolan López Cruz, “is to show what makes body horror a truly frightening thing to behold even from a biological perspective. The central hypothesis is that body horror finds strength in the way it goes against what is considered normal anatomy and function in biological species (not limited to human): that it is indeed biological horror”.¹⁷ Según esta perspectiva biológica, el horror no se configura gracias a un personaje monstruoso, sino al cuerpo mismo como monstruo. En este sentido, sugiere López Cruz, el punto de enfoque estaría en la creación de cuerpos híbridos, mutaciones, metamorfosis, enfermedades o incluso la zombificación, “that are manifested as physical and behavioral deterioration”.¹⁸ Y no sólo eso, la ambigüedad del ser híbrido insinúa la duda respecto al ordenamiento natural del mundo. De ahí que el terato-

¹⁷ Ronald Allan López Cruz, “Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror”, *Journal of Popular Film and Television*, 2012, núm. 4, p. 161.

¹⁸ *Idem*.

ma del relato dé cuenta de la desviación del cuerpo también mediante su ambigüedad: es monstruoso, pero cercano; es extraño y repulsivo, pero también parece indefenso y despierta ternura.

Si consideramos aquí el horror corporal sustancialmente biológico, el teratoma del relato adquiere importancia en tanto trastoca la forma y la función naturales del tumor. El teratoma es, en efecto, una pesadilla biológica que abandona su condición embrionaria e irrumpe en el mundo con la potencialidad de convertirse en cualquier cosa, deviene metáfora paradigmática de la ductilidad de la carne, del cuerpo, y en criatura terrorífica inconcebible y repulsiva:

[Martina] Lo tomó con ambas manos y sus dedos quedaron inmersos en moco. Se sorprendió de que por el contrario la piel de su vientre fuera reseca igual que corteza de árbol. Todo él era frío. Era como tocar un ratón muerto. Lo jaló y al desprenderse el sonido fue entre arrancar una tira de papel de colgadura y burbujitas que se revientan. Ella, manteniéndolo alejado de su ropa, comenzó a moverlo arriba y abajo y sin saber muy bien si eso era lo que había que hacer (era más un zangoloteo que un arrullo) sin mirarlo y oliéndolo (ese olor era lo peor porque era entre azufrado y a grasa de cerdo) hasta que se quedó callado por completo (p. 85).

Vale la pena llamar la atención hacia la fuerza expresiva del ejemplo, pues en ella recae el efecto repugnante. Se percibe ya del todo la impureza del teratoma, en tanto perturba de manera radical los bordes identitarios de la naturaleza y la biología, instala la extrañeza de lo abyecto y expone su mutabilidad. En este sentido, la elección del teratoma como agente del horror en el cuento tiene poco de arbitraria. Un teratoma es en sí mismo abyecto y monstruoso, porque “altera la norma, compromete el orden, dejando al descubierto la vulnerabilidad y porosidad del orden social [y, cabría sumar, biológico], la precariedad de sus jerarquías y estructuracio-

nes”.¹⁹ Ya que es en el cuerpo donde se asienta la cualidad ominosa del monstruo (cadáveres entre la vida y la muerte, alimentarse de lo orgánico, destrucción o vulneración de la integridad física, alteridad, etcétera), es igualmente el cuerpo lo que delimita el ámbito de lo abyecto, pues el monstruo es excrescencia, excedente e impureza, características que comparte el teratoma. Julia Kristeva arroja luz sobre un aspecto importante para la comprensión de lo abyecto del horror corporal en el cuento:

[Lo abyecto implica el] surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en la vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras.²⁰

La amenaza del teratoma, entonces, se sostiene en el vínculo con su composición corporal de inmundicia, decaimiento y deterioro, que deviene extrañeza por situarse justo en los intersticios de distintas categorías: “El color de su piel no era la de un ser humano. Medio blanquecina, casi anémica, no alcanzaba a tener el aspecto amoratado, mórbido y tumefacto que adoptan los cadáveres” (p. 90). Vía el teratoma se muestra el cuerpo y la transgresión de sus fronteras tal y como no quieren verse. Así, la potencialidad del horror corporal supone la destrucción de las formas de pensamiento normativas respecto al cuerpo.

¹⁹ Mabel Moraña, *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana/Ver-vuert, Madrid, 2017, p. 187.

²⁰ Julia Kristeva, *Los poderes de la perversión*, 2ª. ed., trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI Editores, México, 2023, p. 10.

Aunque impregnado de repugnancia, la amenaza del teratoma establece el juego paradójico de la atracción. Su naturaleza abyecta repele y atrae a Martina en un movimiento indomable: “En los semáforos que pudo coger en rojo tomaba el *tupper* (al que le había hecho unos hoyitos para que eso pudiera respirar) y lo observaba, como queriendo y no queriendo, sólo para ver si seguía vivo” (p. 82). En sus primeros acercamientos resulta más evidente, es cuando responde a una inquietud motivada primero por lo desconocido de ese único ojo descolorido, blanquecino, que aparece y desaparece, cuyas pupilas parecían responder a los cambios de luz, pero que cada vez parpadeaba menos, pese a todo, “el teratoma la seguía mirando” (p. 86). La insistencia y profundidad de lo que Martina entiende como la “mirada” del teratoma acontece como una suerte de identificación terrible y fatídica.

Esa mirada transgrede, distorsiona y corrompe la realidad, es “elemento primordial en la expresión terrorífica del cuerpo: revela, persigue, fascina y absorbe”.²¹ Sobre todo, esa mirada omnisciente y el saberse vista, desata en Martina el miedo, la sorpresa de los sentidos y la desprotección, poco a poco se desvanece cualquier posibilidad de espacio seguro porque el teratoma, le dice Balmaceda, “nos observa. Lo sabe todo” (p. 95). El efecto descansa, pues, en la percepción de Martina mediante el juego de sus sentidos, en cómo el cuerpo, o más precisamente la desfiguración de lo corporal, la sitúa en la experiencia de su entorno y configura su mundo.

La Nueva Carne: transformación de carne viva

Uno de los más potentes miedos del horror corporal es la ruptura de la unidad del cuerpo y, con ello, el inicio del caos, lo impuro y la pérdida del control. Tal fragilidad biológica y anatómica desencadena la angustia y el terror, en espe-

²¹ Duvignaud, *op. cit.*, p. 209.

cial, porque vulnera los vínculos con la realidad al convertir el cuerpo en “otra cosa” en una entidad que ya no atiende a formas, funciones y límites conocidos. Al respecto, es importante considerar al cuerpo en relación con la carne, ésta “sería aquella parte del cuerpo percibiente, maleable y flexible, incluso puede llegar a escurrirse, a deformarse junto con el mismo cuerpo”.²² La carne es inestable, propensa a manipulaciones y metamorfosis, por eso opera como un agente efectivo de lo inquietante y la extrañeza, ya no derivado de la animación de lo inorgánico o lo muerto, sino del cuerpo viviente, del propio cuerpo y de “su misteriosa e insidiosa manera de traicionar, de expresarse obscenamente en las radiografías y los análisis clínicos, de sufrir mutaciones incontables, incluso de arrugarse y perder piezas con la edad”.²³ Precisamente, esta carne viva es lo que interesa a Gabriela Arciniegas, pero su mayor atención no está en el cuerpo que hospeda, sino en la mutación, en la metamorfosis que en él se gesta: en el teratoma. Así, este sería una Nueva Carne, separada del cuerpo, autónoma y que funciona también como una nueva conciencia.

La noción de Nueva Carne —una idea polivalente de muy difícil aprehensión teórica y hermenéutica— cobró fama también en la esfera cinematográfica²⁴ y en el terreno de la literatura alcanzó una importante expresión en la pluma de Clive Barker, quien, en una entrevista a Philip Nutman y Stefan Jaworzyn, señaló un punto de anclaje capital: “me planteaba una cuestión: ¿qué ocurriría si nuestros sueños se hicieran carne escapando de nuestro control?”.²⁵ En el sentido de la Nueva Carne valdría completar preguntándose qué

²² Castro, *op. cit.*, p. 235.

²³ Pilar Pedraza, “Teratología y nueva carne”, en Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002, p. 39.

²⁴ En especial con el cine de David Cronenberg: *Videodrome* (1982), *Shivers* (1975) o *Rabid* (1976), por mencionar sólo unos ejemplos.

²⁵ Philip Nutman y Stefan Jaworzyn *apud* Antonio José Navarro, “Sufrir es gozar: la nueva carne según Clive Barker” en *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, ed. cit., p. 221.

sucedería si las pesadillas, los miedos, se hicieran carne y perdiéramos el control sobre ella. Esto se plantea, por supuesto, en términos de la mutación, la metamorfosis o cualquier otro mecanismo que “desorganice” y desarticule el cuerpo, en los que actúan fuerzas incontrolables e impredecibles.

Como es claro, la intención de la Nueva Carne es infringir la naturaleza biológica desde su interior, lo cual sugiere un escenario abyecto, voluble e híbrido, porque “se caracteriza por su capacidad de transformación. No tiene la fijeza de las estructuras clásicas, es amorfa, indiferenciada”.²⁶ El concepto de Arciniegas de la Nueva Carne se sostiene en la condición esencial del teratoma: surge del propio cuerpo. Sin aniquilar a su hospedante, porque en principio no es maligno, el teratoma ovárico del cuento representa en sí mismo una mutación, una carne viva, nueva, que va alcanzando autonomía a medida que se transforma. El proceso del teratoma como Nueva Carne inicia en la mesa del laboratorio de Martina:

Se agachó a tomar la pinza y cuando se levantó, ese bojote de carne y pelos *se había erguido* sobre dos, ¿cómo decirlo? Eran dos pedazos de hueso mal forrados en músculo y piel. *Se sostenía* contra el borde del quiste, la nuez-huevo, con lo que por lo visto él creía que era un brazo (no se le veía el otro) y la miró de nuevo con ese solo ojo, pupila rodeada de vacío blanco [...] *ese cuerpo que intentaba imitar al humano* sin lograrlo: esa columna desviada, esos miembros impares e inacabados, el único ojo que la miraba (si es que era mirar lo que hacía) y debajo, alineados, uno debajo del otro, dos orificios; los que parecían ser una narina y una boca. La cara se confundía o fundía con el torso (p. 81. Las cursivas son nuestras).

La anatomía monstruosa del teratoma, sumada a su nueva pulsión vital, comporta la degradación corporal en su intento de imitación del cuerpo y los movimientos humanos (como

²⁶ Pedraza, *op. cit.*, p. 50.

se percibe en el subrayado de la cita): el relato de la transformación expone lo oculto y grotesco de la fisiología en la estructura “amorfa, indiferenciada” de la Nueva Carne. Ya en el aspecto indefinible del teratoma se difuminan las fronteras de lo orgánico, sin embargo, hay otro rasgo sobre el cual recae buena parte de su potencia: vulnera los límites de la mente. El teratoma muestra una serie de poderes extraordinarios, una “teratología mental” —por describirlo en palabras de Pedraza—, y un desarrollo de facultades sobrenaturales.

Con una especie de lo que parecería un poder telepático, el teratoma empieza a establecer una relación con Martina: “Luego se dio cuenta de que el bicho movía lentamente el orificio enrojecido de la boca como si quisiera decir algo. Ella se acercó a él pero no podía oírlo. Se inclinó hasta quedar con el oído casi contra esa cosa. Ahí supo que no eran sonidos lo que emitía pero ella sintió la urgencia del bicho y sintió su propia necesidad de protegerlo” (p. 81). El supuesto intento del teratoma procede en la relación entre el silencio y el no-silencio, una comunicación cuya potencia significativa se encuentra en la ausencia de sonido, porque entabla el vínculo a partir de fuerzas sobrenaturales que no precisan de la palabra, incluso desde un ímpetu instintivo, pues Martina sintió de pronto el impulso, la urgencia de “llevar a un ser vivo” (p. 81) a su departamento, “después de todo su reloj biológico sí funcionaba bien y sí había un instinto maternal en ella” (p. 83). El teratoma, el monstruo de “narina cíclope”, empieza a ejercer su poder sobre Martina, la domina obligándola a seguir su instinto y, quizá, a alterar su percepción de la realidad. La boca del teratoma, “uno de los polos fundamentales del cuerpo del terror: antro misterioso y fascinante —por lo que toma y lo que da—”,²⁷ resulta un signo maléfico y engañoso.

La Nueva Carne que es el teratoma alcanza distintos niveles de transformación y de autonomía, estos se consuman porque el monstruo se nutre del *otro*, se alimenta de

²⁷ Duvignaud, *op. cit.*, p. 199.

los deseos de la protagonista. Es decir, una vez inoculado su control sobre Martina gracias al dominio de la mente y la voluntad (del cual ella no es consciente), el poder sobrenatural del teratoma se intensifica en la medida en que la carne se transforma y, a su vez, ésta se robustece cada vez que cumple un deseo (explícito o no) de Martina. Así, la Nueva Carne se configura como una especie de genio maldito, como un dios creador.

La primera noche Martina no tiene comida en la nevera ni dinero en el bolsillo. Se lamenta por no poder ofrecer nada al entonces pequeño monstruo. Dos cosas suceden durante esa noche: la nevera se llena y el teratoma inicia su transformación para suplantar al cuerpo:

Esa noche el sueño profundo la venció y no vio el momento exacto, alrededor de las cuatro de la mañana, cuando el segundo brazo del monstruo traqueó al salir de su hombro. Ni escuchó la serie de *taps* y de *crocs* y de *faps* que le siguieron. Tampoco fue testigo de la lucha entre la piel dura de la cara del teratoma y la necesidad del segundo globo ocular por salir a la superficie. La forma como tuvo que clavar las uñas en la dermis para reventarla y abrirla.

La despertaron unos chillidos en decibeles casi de ultrasonido. Ya había amanecido [...]. Una masa de moco blancuzco y lustroso en el suelo. Una estela que se arrastraba copiosa, trepaba por los azulejos verde amarillos y se detenía donde estaba, adherido a la altura de la ventana de la tina, iluminado por la luz de la mañana que le daba en diagonal, el bebé. ¿Es correcto hablar así de lo que había? (p. 84).

La metamorfosis trae consigo una transgresión de los límites de lo permitido, de lo posible, y obliga a Martina a una relación maligna situada entre la atracción y la repulsión: ella contine un grito de asco y, al mismo tiempo, siente una inclinación maternal hacia “el bebé”. El inicio del proceso de la Nueva Carne se condensa en una monstruosidad más exacerbada y grotesca: ya había crecido unos quince centímetros y

empezaba a tener una forma perturbadora por su incipiente semejanza a la humana.

En adelante, el teratoma continuará concediendo los deseos de Martina: cobrar un cheque falso, tener más dinero o terminar rápido una gran carga de trabajo. Todo se cumple mediante mecanismos inexplicables o sobrenaturales. Cada vez el teratoma crece, adquiere nueva forma, en correspondencia con la Nueva Carne que, dice Castro respecto al cine de Cronenberg, está “en transformación constante, en evolución o cambio que marca una forma distinta de existencia, de configuración corporal”.²⁸

Martina empieza a ser consciente de los favores concedidos por el “genio del ovario”, piensa entonces que algo tan grotesco puede, al final, ser capaz de crear algo hermoso. Atiende a su instinto inocente y altruista, pide una vida de bonanza para un niño huérfano y la salvación de un autobús escolar hundido en el pantano. Aún con su satisfacción, Martina repara también en el contrapunto, pues a cada deseo cumplido lo acompaña una tragedia en el entorno de la protagonista: “hacía mucho tiempo que no presenciaba tanta violencia (p. 96). El “genio de falopio” cobra cada uno de los favores y lo hace siempre por medio de la violencia física y la destrucción del cuerpo: miembros cercenados, atropellamientos sangrientos, heridas, fracturas y dolor.

El relato, entonces, empieza a espesarse, los elementos del horror que sólo se vislumbraban, cobran forma, se desestabilizan los límites de la realidad y su percepción, y el monstruo, la Nueva Carne, concreta la violación de la naturaleza: suplanta al cuerpo y a la voluntad. Las escenas finales del relato se desencadenan cuando la protagonista, después de “alcanzar los límites del éxtasis” víctima de una alucinación erótica en la que creía tener un encuentro sexual con Andrés, “Despertó en el sofá, abrazada del teratoma, sintiendo cómo le respiraba suave en el cuello, esa piel áspera arañando la

²⁸ Castro, *op. cit.*, p. 238.

suya. Se terminó de despertar cuando cayó al suelo entre el sofá y la mesita y se vio desnuda” (p. 102). La perversión y transgresión del cuerpo y la sexualidad pone en el escenario del relato el caos, la fragmentación y la destrucción de la lógica. En esta medida, la Nueva Carne se dibuja en los códigos representativos de la deformación, la hibridez y la transformación monstruosa. Una vez el teratoma suplanta por completo al cuerpo y ejerce el dominio sobre la mente, concreta también un aterrador ciclo reproductivo:

El engendro se retorció, doblado por sí sobre sí mismo y por sus ojos brotaban lágrimas a chorros. Los alaridos sonaban como si serrucharan láminas de hierro, no era igual a nada que hubiera oído antes, pero daba pena verlo así [...]. Sin aviso, un estallido como un petardo, grietas que se abren en la habitación, algo tibio la golpea, un hedor de parto mezclado con peritonitis aguda, se limpió como pudo. Grumos de carne, sangre, trozos de hueso y de vísceras resbalando por las paredes y goteando plácidos del techo [...].

La criatura se había callado. Yacía quieta, relajada, sobre el sofá. El vientre reventado, hueco por dentro. Miró hacia atrás. Bajando con pedazos de intestino perezoso y de hilos de sangre color café espeso, una cosa en forma de nuez del tamaño de una bola de tenis, tal vez un poco más grande, rugosa, cubierta de escarlata y vino brillante (pp. 102-103).

El grafismo de la escena, urdido con los códigos del horror, remite a la circularidad del relato (de vuelta al teratoma “en forma de nuez del tamaño de una bola de tenis” en la mesa del laboratorio) y, con ello, a la imposibilidad de escapar de una realidad agrietada y desfigurada. En esta dinámica, es preciso y urgente destruir a los homúnculos, a los engendros, en aras de una esperada restauración del orden; sin embargo, resultará imposible aniquilar al monstruo, porque el monstruo es el propio cuerpo:

De vuelta al apartamento, abrió las llaves del gas y encendió una vela en el otro extremo, en el cuarto [...]. No alcanzó a ver nada, sintió que la tiraban al piso, vio pasar corriendo frente a ella dos engendros, muy pequeños para tener la fuerza que ejercieron sobre ella. Sintió que la sujetaban contra el suelo mientras contemplaba impotente cómo salían de los muebles y saltaban de entre las gavetas y de los armarios. Contrahechos y chorreantes, corrían hacia la puerta. Aún en el adormecimiento, Martina pudo contar una decena de pequeños monstruos, todos con los mismos ojos blancos, todos con la misma mueca en la boca. Pudo oler cómo se iba expandiendo el gas y cómo iba cubriendo cada rincón del apartamento. El cansancio la venció justo antes de que el fuego de la llama se expandiera y explotara (pp. 107-108).

Esta secuencia final del cuento es significativa porque la protagonista es consciente de que, pese a sus esfuerzos, la Nueva Carne luchará por permanecer. En este sentido, los mecanismos del horror corporal son efectivos porque convierten al cuerpo en un traumatismo en sí mismo, y no hay órgano, piel o carne que escape a su propia vulnerabilidad y mutabilidad. Los temores se materializan no sólo en el surgimiento de una carne nueva, sino en sus implicaciones de dominio y devastación al exteriorizarse, al salir del cuerpo, entramada con la metáfora de la reproducción. Con todo, el horror corporal, como ya se mencionó, pone en relieve la desgarradura, el abismo, los misterios incomprensibles e innombrables, la inestabilidad y sordidez de las imágenes de la realidad, con la que es posible relacionarse mediante el cuerpo. En estos planteamientos descansa la efectividad del cuento de Arciniegas, en consonancia con lo que Navarro señala respecto al cuerpo en la obra de Clive Barker: “en ese eterno vaivén de destrucción y construcción, la muerte jamás sería el opuesto de la vida sino tan sólo su transfiguración, su condición esencial para seguir siendo *otra cosa*”.²⁹

²⁹ Navarro, *op. cit.*, p. 235. Las cursivas son del autor.

Si, como apunta Pedraza, “el sujeto es el monstruo o lo lleva dentro y le da vida”,³⁰ el cuento de Arciniegas identifica a la Nueva Carne como agente del horror y al cuerpo como el *locus* donde inevitablemente se desarrolla.³¹ En esta dinámica, la autora problematiza el conflicto de la identidad corporal en tanto conflicto del sujeto y su interacción con la realidad y su entorno. De tal manera, la cualidad expresiva gráfica y repulsiva del relato no es vacua, contribuye a dar cuenta de la fragilidad del cuerpo y su siniestra ambigüedad al convertirse en lo nuevo, autónomo y desconocido.

Referencias

- Arciniegas, Gabriela, *Bestias*, Laguna Libros, Bogotá, 2015.
- Brophy, Stephen, “Horrorality-The Textuality of Contemporary Horror Film”, *Screen*, 1986, núm.1, pp. 2-13.
- Castro, Rogelio, “El cuerpo transformado en el cine de David Cronenberg”, en Andreas Kurz, Elba Sánchez Rolón e Inés Ferrero Cándenas (eds.), *Modos de subjetivación. Construcción del sujeto desde diferentes perspectivas*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2011, pp. 229-241.
- Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.
- Durden, Mr., “Entrevista con la escritora Gabriela Arciniegas”, *El Muro*, 7 de octubre de 2018. En línea: <https://elmurobogota.wordpress.com/2018/10/07/entrevista-con-la-escritora-gabriela-arciniegas/>
- Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, trad. Marcos Lara, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

³⁰ Pedraza, *op. cit.*, p. 35.

³¹ En sintonía con la distinción de Pedraza: “Los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente” (*Idem*).

- Franco, Diana, "Gabriela Arciniegas, la pionera de la literatura de terror en Colombia", entrevista a Gabriela Arciniegas, *El Espectador*, 25 de abril de 2016. En línea: <https://www.elespectador.com/cromos/famosos/gabriela-arciniegas-la-pionera-de-la-literatura-de-terror-en-colombia/>
- Jaramillo, Luz Ofelia, "El diablillo de la intertextualidad. *Bestias. Once cuentos*", *Boletín cultural y bibliográfico*, 52 (2018), pp. 136-137.
- Kristeva, Julia, *Los poderes de la perversión*, 2ª. ed., trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI Editores, México, 2023.
- López Cruz, Ronald Allan, "Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror", *Journal of Popular Film and Television*, 2012, núm. 4, pp. 160-168.
- Moraña, Mabel, *El monstruo como máquina de guerra, Iberoamericana/Vervuert*, Madrid, 2017.
- Navarro, Antonio José, "Sufrir es gozar: la nueva carne según Clive Barker", en Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002, pp. 215-256.
- Pedraza, Pilar, "Teratología y nueva carne", en Antonio José Navarro (ed.), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002, pp. 39-72.
- Penzoldt, Peter, *The Supernatural in Fiction*, Peter Nevill, London, 1952.
- Varma, Devendra P., *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*, Arthur Barker LTD, London, 1923.

Entre lo humano y lo animal: inmolación del cuerpo en *Cadáver exquisito*, de Agustina Bazterrica

Rogelio Castro Rocha

Inés Ferrero Cándenas

Universidad de Guanajuato

Vislumbres del cuerpo nuestro

La problematización del ser humano desde perspectivas que privilegian el cuerpo deriva, de alguna forma, en una reconfiguración de su comprensión. Pensar el cuerpo como entidad sensorial que ocupa y expresa un lugar de la existencia personal en el tiempo y el espacio, destaca su relevancia para explicar la forma de ser y estar del sujeto en el mundo. Esto es, el cuerpo se concibe como ontología del individuo que puede revelar la naturaleza del sujeto y evidenciar su existencia en el mundo. En esta línea, Merleau-Ponty apunta que “el cuerpo es el vehículo del ser en el mundo y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos”.¹ Por medio del cuerpo es como se comprende al otro y por el cuerpo se perciben las cosas. Por lo tanto, la existencia del cuerpo, al relacionarse con el mundo, es lo que a éste le da sentido, el mundo se concreta desde el cuerpo. A su vez, Nancy destaca cómo “*la ontología del cuerpo es la ontología misma: ahí el ser no es nada previo o subyacente al fenómeno. El cuerpo es el ser de la existencia*”.²

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la precepción*, 5ª. ed., trad. Jem Cabanes, Península, Barcelona, 2000, p. 100.

² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 15. Énfasis del original.

En este sentido, el cuerpo contribuye a la definición que el individuo se hace de sí mismo, su construcción identitaria y su relación con el entorno. Entonces, se genera un cruce entre la conciencia del ser y su sensibilidad, la razón y los sentidos. Esta proposición se aleja del conocido postulado cartesiano en el que el ser sólo puede comprobar su existencia mediante un pensamiento claro y distinto que se origina en la razón, porque ésta no involucra los sentidos que propician la desmesura, la confusión y el engaño en relación con una búsqueda de un conocimiento. No obstante, la comprensión del mundo de una forma más abarcadora se genera cuando se considera el entendimiento y lo sensible como puntos conformadores de un “todo”: “la consciencia es el ser-de-la-cosa por el intermedio del cuerpo”.³ En este caso, mediante el cuerpo se puede aprehender y “pensar” el mundo, ya que es por lo sensible como se experimenta de forma primera el entorno del sujeto y esto le permite darse una idea general sobre su estancia y existencia, lo que propicia un sentido del cuerpo por medio de las sensaciones. Entonces, “el cuerpo nos irá haciendo saber qué desea y qué necesita, cuáles son sus dolencias y sus temores, y le haremos saber, a nuestra vez, en qué grado y dentro de qué parámetros podemos complacerlo”.⁴

A pesar de lo expresado líneas arriba, es claro que no se puede confiar del todo en una visión de mundo generada solamente desde la sensibilidad. Acaso por ello siempre será necesario apoyarse en el entendimiento para explicar el mundo. Esto, porque la razón propicia la claridad y distinción entre diferentes fenómenos con los que la entidad personal se relaciona, incluso desde el cuerpo, como lo sensorial, las emociones, las pasiones. De este modo, el pensamiento nos permite tener conciencia o autoconciencia de nuestra corporalidad. Sin embargo, esta especie de autoconciencia corporal deviene

³ Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 155-156.

⁴ Mabel Moraña, *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*, Herder, Barcelona, 2002, p. 23.

del cuerpo propio. A medida que somos más conscientes de nuestra fisicidad podemos comprender más lo sensible, tal vez explorar las partes veladas del cuerpo para tener mayor claridad de nuestros alcances y limitaciones como entidad personal:

El cuerpo es mediación, es decir, herramienta, implemento o ensamblaje que tiene sentido porque en el lado exterior de la piel hay un mundo: otros cuerpos, objetos, naturaleza, espacios, circunstancias y proyectos, hay un tiempo que flota y en el que flotamos. Es a través del cuerpo que llegamos al mundo y él a nosotros para interpelarnos o, simplemente, para enunciar que allí está el desafío. Cada uno posee no solo un cuerpo propio sino *una idea del cuerpo*.⁵

Desde esta perspectiva, es pertinente reiterar que somos y poseemos un cuerpo, a partir de esta forma de autoconsciencia es como nos ubicamos en el mundo y lo expresamos. Al considerar la proposición anterior: el mundo se aprehende desde el cuerpo. Se trata de especular cómo la comprensión de nuestro entorno desde la corporalidad derivaría en una expresión del sujeto a partir de lo sensible, de un cuerpo. La expresión y comprensión del mundo inevitablemente se apoya en el pensamiento, que nos permite asimilar y comprender nuestro entorno, con la finalidad de valorar la relevancia del cuerpo en nuestra construcción como sujetos.

Desamparo del cuerpo

Este breve acercamiento sobre el cuerpo humano nos permite problematizar su configuración en la novela *Cadáver exquisito* (2017) de la escritora argentina Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974). En esta novela hay una resignificación

⁵ *Ibid.*, p. 22. Énfasis del original.

del cuerpo como cosa utilitaria, derivada de las reglas de una sociedad de consumo presente en la trama, que normalizan su consumición. Esto afecta a las relaciones filiales humanas, quizá el último resquicio de posible sensibilidad y entendimiento en una sociedad distópica determinada por la barbarie que asedia el mundo imaginado en la narración.

Distopía deviene de utopía, donde ambos conceptos están estrechamente relacionados. Según Curiel Rivera, la utopía se configura como la construcción o formulación de una “sociedad benéfica” y favorable en donde las necesidades humanas sociales estarían resueltas; en cambio, la distopía se constituiría como lo opuesto, refiriendo a aquellas sociedades en las que se consolida el caos de manera paulatina. En este sentido, el autor puntualiza: “En definitiva, en cuanto producto de ficción, la distopía ensaya una pintura parcial del futuro a partir de una crítica de elementos reconocibles del presente que proyecta hacia una sociedad imaginativamente materializada. Sociedad alterna que al final resulta ser una metáfora de la sociedad efectiva, sea como un espacio autosuficiente o como una pieza más del engranaje de la aldea global”.⁶

La novela de Bazterrica, *Cadáver exquisito*, despliega un mundo imaginario en el que se proyecta una sociedad distópica que adopta la antropofagia como sistema alimentario. El escenario es escalofriante: un virus infecta los animales de la Tierra de manera que las personas ya no pueden consumirlos bajo riesgo de infectarse y morir. Una humanidad ávida de carne no es capaz de encontrar alternativas alimenticias y optan, de manera organizada, por la “ganadería industrial” de carne humana.

Cadáver exquisito ancla su mayor ejercicio crítico en una sociedad antropofágica, que funciona de manera literal y metafórica a múltiples niveles, hablando de prácticas por demás

⁶ Adrián Curiel Rivera, “La distopía literaria”, *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 2018, s.n., p. 7.

reconocibles en nuestras sociedades actuales y reproduciendo en esa “materialización imaginativa” el rasgo elitista de las dinámicas de producción y consumo contemporáneas. Así, la carne humana de mejor calidad recibe el nombre de carne “especial” y, con esta nomenclatura, se hace evidente que sólo aquellos que tienen poder adquisitivo pueden comprarla en establecimientos que venden este producto proveniente de frigoríficos especializados en la producción de “cabezas” o ganado de cuerpos humanos. En la novela se describen dos grupos antropófagos. Aquellos que tienen el suficiente poder adquisitivo para obtener cuerpos humanos vivos, no sólo para su consumo sino también para satisfacer caprichos. Por el contrario, los marginados económica y socialmente —“los carroñeros”— deben conformarse con las sobras que esporádicamente les lanzan las empresas productoras de “cabezas”, o determinados por el hambre y la miseria muestran la barbarie humana al “asesinar” a sus presas —“con nombre y apellido”— para alimentarse de ellas. Se trata de un grupo social rechazado por su insolvencia económica y señalado por un canibalismo voraz e “incivilizado”. Esta diferenciación es la que pauta la ilegalidad del canibalismo en esta sociedad, porque los cuerpos de los individuos sociales no pueden, en teoría, ser consumidos.

Existe consenso crítico entre estudios previos de la novela que apuntan cómo “la sociedad es dividida en dos grupos: humanos caníbales/civilizados frente a humanos bestializados, carentes de palabra y libertad de acción. Los cuerpos humanos se transforman en mercancía de consumo y sirven para alimentar al planeta que no encuentra mejor método de supervivencia que aceptar el canibalismo”.⁷ Desde el mundo

⁷ Flavia Andrea Rorai, “Canibalismo argentino resignificado: *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”, *Argus-a Artes & Humanidades*, 2022, núm. 44, p. 5. Existen otros estudios críticos que analizan esta novela de Bazterrica, como el de Berenice Romano Hurtado, “La mirada que engulle en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”, *Visitas al patio*, 2024, núm. 1, pp. 14-29. En este artículo, Romano Hurtado presenta las nociones de lo humano y lo posthumano para

narrado, la antropofagia desvela parte de la naturaleza humana que las sociedades tratan de esconder, en la lógica de aquello que Curiel reconoce como “sociedad alterna” que es en realidad una metáfora de la sociedad efectiva. Quizá esta parte de la esencia humana que trata de mantenerse oculta en nuestra sociedad “efectiva” son los límites que ha rebasado nuestra especie para satisfacer una necesidad primaria (el hambre), la cual se transforma en la dinámica de la novela bajo la “máscara” que encubre la barbarie que guía las acciones del hombre en una sociedad regida por una política de consumo que adquiere dimensiones totalizantes. En este mismo tenor, coincidimos con lo afirmado por Kletnicki a partir de una crítica de esta novela, la cual destaca como una metáfora del “capitalismo salvaje” actual:

Puede decirse que nos comemos los unos a los otros en la medida en que el semejante es tomado como objeto, o es considerado una amenaza, un competidor y un enemigo, sin poder observarlo como un par con el que podría construirse solidariamente, sin reconocerlo como un otro que tiene una historia única, que le abre ciertas posibilidades y determina algunas de sus carencias. En resumen, nos canibalizamos a cada instante como fruto de vivir en una lógica competitiva, cruel y perversa en la que va quedando sepultada la trama de la otredad, y en la que se va consintiendo un proceso de deshumanización del otro de modo que resulte

reflexionar sobre los paradigmas de lo humano y lo moral que se perturban en una sociedad distópica, así como la crisis de diversos conceptos que han determinado el discurso humanista: “Cuestiones como la conciencia, la subjetividad, el lenguaje e incluso el cuerpo, toman distintos derroteros al ponerse en juego dentro del contexto de una sociedad distópica” (*Ibid.*, p. 19). También destacamos el trabajo de Graciela Mayet, “La materialidad en la visión distópica de Agustina Bazterrica: la estética de la desviación objetual”, *Poligramas*, 2023, núm. 56, pp. 1-14. Aquí la autora aborda algunos cuentos del libro *Diecinueve garras y un pájaro oscuro* y la novela *Cadáver exquisito* para resaltar una sociedad distópica que afecta las relaciones “sujeto-objeto” e influyen en las relaciones humanas por el imperante individualismo. Estos son, entre varios, sólo algunos textos críticos de esta novela.

viable asimilar la aparición de diversas formas de violencia y de objetivación que conducen a su destrucción.⁸

Al respecto, anotamos la reflexión que hace la misma Bazterrica sobre esta problemática presente en su novela. Lo mencionado por la autora inicia con la alusión al consumo literal de la carne para trasladarlo a un nivel en el que se cuestiona un canibalismo simbólico, mediante el sistema de mercado que determina nuestras sociedades:

Creo que nos comemos los unos a los otros en muchísimos niveles [...] de la misma manera que uno hace la escisión con ese bife en el plato y cuando lo come no piensa que ese bife fue parte de una vaca que estuvo viva y que mataron, porque es real que hay gente que no sabe que el jamón viene del chanco, entonces, esa escisión la trasladamos a todo; al otro animal, al que no consideramos un par, al otro humano que consideramos una amenaza. Matamos, destruimos y con el otro humano par también, porque lastimamos, discriminamos, etc. Se trata de la energía que eso produce desde fagocitar y destruir, no desde la comunión con el otro [...] en fin, estamos criados con esta cuestión de la competencia, destruir al otro, y en realidad nos encontramos todos conectados.⁹

En este sentido, la sociedad fría y cruel descrita en la novela se configura en un entorno distópico que normaliza la crueldad y la violencia hacia otros seres de la naturaleza y de la propia especie humana: “El operario coloca uno de los cuerpos que flotan en la parrilla contenedora de carga, que se levanta, y lo arroja a la cuba de escaldado donde empieza a dar vueltas mientras un conjunto de rodillos con paletas lo depilan.

⁸ Armando Kletnicki, “Una siniestra proposición. Un comentario sobre ‘Cáda-ver exquisito’” (sic), *Aesthetika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 2022, núm. 1, p. 18.

⁹ Vanessa Henríquez Cortés, “Al final todos seremos devorados: entrevista a Agustina Bazterrica”, *Nueva Revista del Pacífico*, 2022, núm. 76, p. 278.

A él lo sigue impresionando esa parte del procedimiento. Los cuerpos dan vueltas a toda velocidad, pareciera como si estuviesen bailando una danza extraña y críptica”.¹⁰ Escenas como esta, que abundan en la novela, resignifican el cuerpo humano de manera cruenta para mostrarlo como un objeto de consumo en el que su peso simbólico —referente a las emociones, la sexualidad, la identidad, o, desde una perspectiva particular, como materia de contención del alma en tanto vía para llegar a una trascendencia fuera del mundo empírico, entre otros— se ve disuelto para evidenciar los códigos de escisión a los que refiere Bazterrica y que nos rigen socialmente. De este modo, el cuerpo cosificado y carente de alma pierde su complejidad para convertirse, literalmente, en mero objeto de consumo. Si, de acuerdo con la noción del cuerpo propuesta por Moraña, “los cuerpos, como entidades complejas y cargadas de significación y simbolismos, adquieren un sentido que varía según los códigos disciplinarios que se les apliquen y las formas de verificación que en cada caso se consideren válidas y pertinentes”,¹¹ en la novela de Bazterrica hay una forma de disciplinar el cuerpo mediante la intervención del Estado y del poder económico. Un ejemplo claro es el nuevo orden establecido en la novela en el que las relaciones entre los cuerpos humanos están determinadas por leyes que prohíben cualquier forma de afecto y de proximidad corporal con fines sexuales y reproductivos entre humanos sociales y humanos animalizados, lo que se equipara con la zoofilia. Por lo tanto, cualquier acto sexual con una “cabeza” que es “gozada”, lleva al castigo de la muerte del individuo en los mataderos municipales y la devaluación del cuerpo humano animalizado en el mercado de la carne. Por otro lado, estos poderes, mencionados líneas arriba, legalizan el canibalismo para “asegurar” la “supervi-

¹⁰ Agustina Bazterrica, *Cadáver exquisito*, Alfaguara, Barcelona, 2018, p. 84. A partir de este momento, al final de cada cita sólo se anotará el número de página de esta edición.

¹¹ Moraña, *op. cit.*, p. 96.

vencia” de la especie que categorizan, ya no por origen étnico, cultura y sexo, sino por cuerpos humanos civilizados y cuerpos humanos animalizados, convertidos en objetos para el consumo:

La sociedad de consumo produce “verdades” con el valor de mercancías destinadas a distintos tipos de público, con diversos alcances y grados de sofisticación. Mientras que anteriormente las necesidades debían ser satisfechas para asegurar la supervivencia, contemporáneamente deben ser *creadas* para provocar la demanda [...]. El cuerpo es receptor y productor de estas dinámicas, es el lugar en el que el mercado articula sus flujos materiales y simbólicos con miras a la reproducción infinita del capital.¹²

En la novela se aprecia la contradicción derivada de la ingesta de carne humana para “asegurar” el alimento a nuestra especie:

La carne especial de las carnicerías no es accesible y por eso surgió un mercado clandestino donde se vende carne más barata porque no necesita de los controles, ni vacunas y porque es carne fácil, carne con nombre y apellido. Así le dicen a la carne ilegal, a la que se consigue y produce después del toque de queda. Pero también es carne que nunca va a ser genéticamente modificada y controlada para que sea más tierna, más rica y más adictiva (p. 47).

Como muestra de esta práctica clandestina del mercado de la carne, es evidente cómo lo único que está detrás de la “ganadería humana” son los intereses económicos del capital privado que promueve y privilegia la mercantilización del cuerpo, para generar demanda y aumentar las ganancias de la industria cárnica, mediante un nuevo producto “seguro” y “sano” como la carne humana de criaderos.

¹² *Idem.*

A través del relato de las relaciones filiales, la soledad y el desamparo emocional del protagonista, Marcos Tejo, se va revelando una sociedad amorala integrada por sujetos displicentes e individualistas que privilegian el beneficio propio desde las nuevas pautas sociales. De hecho, Tejo es el único personaje que de manera eventual y consciente añora el pasado con el recuerdo de su infancia y de los momentos con su padre. El desinterés y evasión del presente en esta sociedad configura las nuevas formas de relacionarse de los sujetos con su entorno, se olvidan de la sensibilidad que antes podría haber determinado lo humano, para configurar una sociedad distópica, determinada por la barbarie humana hacia el exterminio de parte de su misma especie con la justificación de su propia sobrevivencia desde preceptos impuestos por una sociedad de consumo. Los personajes de la novela serían una especie de alegoría del rasgo consumista de los individuos de las sociedades contemporáneas. En la novela, la antropofagia se naturaliza y se promueve por el mercado y consumo literal de la carne humana, lo que se aprecia con un recuerdo que tiene el protagonista sobre un mensaje publicitario que promueve su ingesta:

Recuerda la misma publicidad una y otra vez. Una mujer hermosa, pero vestida de manera conservadora, les sirve la cena a sus tres hijos y al marido. Mira a cámara y dice: “Yo le doy a mi familia alimento especial, la carne de siempre, pero más rica”. Todos sonríen y comen. El gobierno, su gobierno, decidió resignificar ese producto. A la carne de humano la apodaron “carne especial”. Dejó de ser sólo “carne” para pasar a ser “lomo especial”, “costilla especial” “riñón especial” (p. 20).

Nos interesa resaltar la importancia del cuerpo humano como alegoría de un cuerpo social para llegar a una comprensión más profunda del mundo narrado, porque precisamente esta mostración cárnica a lo largo de todo el relato opera a modo de hipérbole que enfatiza la decadencia y la barbarie permanente de nuestra especie. La noción de cuerpo tal y como se

conoce actualmente y sobre la que se han esbozado algunas reflexiones al principio de este trabajo, desaparece por completo en esta novela para dar lugar a una cosificación corporal que desviste todo rasgo humano. Por lo tanto, el cuerpo humano configurado en el texto es la representación de una sociedad amoral, insensible y bárbara, en la que se elimina toda subjetividad. La alusión a un cuerpo social en la novela es entendida como la legitimación del cuerpo en tanto objeto de consumo sin ningún resquicio simbólico ni subjetivo, producto de una sociedad amoral que adquiere una nueva legalidad que legitima la barbarie. El cuerpo humano entendido desde su complejidad conceptual y filosófica desaparece y se sustituye como cosa que tiene como fin único lo utilitario en esta sociedad distópica.

En la novela, la exclusión y depredación de ciertos cuerpos se naturaliza mediante su animalización en el discurso social, que permite diferenciar cuerpos vivientes de cuerpos destinados a la muerte, como mero sustento de aquellos que sí cuentan. Esta distinción no opera solo en el plano humanos/animales, sino como cuerpos que valen/cuerpos que no, yendo más allá de una distinción especista para abarcar diferentes aspectos que constituyen esta ontología.¹³

Así, lo que está en juego en este texto es la facilidad de destrucción del ser humano hasta llegar a la normalización del canibalismo como resultado de una necesidad creada para mantener la idea de una sociedad paradójicamente civilizada desde las pautas del mercado y del beneficio individual de sus integrantes. Esto se aprecia de forma clara cuando el personaje Urlet le expresa sus pensamientos a Tejo: “Desde que el mundo es mundo nos comemos los unos a los otros. Si no es de manera simbólica, nos fagocitamos literalmente. La Transición nos concedió la posibilidad de ser menos hipócritas” (p. 170).

¹³ Paula Yeyati Preiss, “*Cadáver exquisito*: distopía y tanatopolítica”, *Argus-a Artes & Humanidades*, 2021, núm. 39, p. 1.

Las convenciones alimentarias de la sociedad se transforman para presentar una sociedad antropofágica que privilegia el consumo de la carne humana, para satisfacer las “necesidades” alimenticias a las que estaba acostumbrada antes de la presencia de un virus que eliminó a casi todos los animales de la Tierra. La naturaleza se vuelve en contra de la especie humana y ésta en lugar de buscar alternativas se decanta por consumirse a sí misma, privilegiando así los parámetros de la mercantilización al desplazar la carne animal por la carne humana bestializada, explotando y haciendo uso de lo ya conocido. Aquí se trataría de la industria cárnica y la explotación de todas las partes de un cuerpo animal con diferentes fines. Ahora esta explotación se traslada al cuerpo humano animalizado para cumplir los mismos fines desde una perspectiva de consumo. Este cambio de dinámica, mencionado en la novela como “Transición”, no se genera de forma tan inmediata. La adopción de la antropofagia como sistema alimentario ocurre una vez que se ha eliminado a gran parte de animales infectados.

La antropofagia pierde su sentido de hecatombe y adquiere uno nuevo que resulta en la solución de los hábitos alimenticios y voraces de nuestra especie, que justifican la barbarie, lo que se enfatiza al evidenciar los supuestos beneficios de esta práctica: es decir, la “reducción de la población, de la pobreza” y la seguridad del sustento cárnico (p. 19). Después de todo, “la carne es carne”, por lo tanto, se legisla y normaliza el consumo de la carne humana:

En algunos países los inmigrantes empezaron a desaparecer en masa. Inmigrantes, marginales, pobres. Fueron perseguidos y, eventualmente, sacrificados. La legislación se llevó a cabo cuando los gobiernos fueron presionados por una industria millonaria que estaba parada. Se adaptaron los frigoríficos y las regulaciones. Al poco tiempo los empezaron a criar como reses para abastecer la demanda masiva de carne (p. 18).

Los hábitos de esta nueva sociedad no se transforman de fondo, incluso en un estado de crisis, sólo se desplazan a nuevas formas de consumo. A pesar de que podría esperarse cierta conciencia de la destrucción, esto no sucede porque los personajes se desenvuelven de forma evasiva y sólo buscan el beneficio propio. No se gesta un cambio radical de la conciencia ni individual ni colectiva. Como mencionamos, el único personaje que mantiene ese recuerdo del pasado y de lo perdido es Marcos Tejo, quien se traslada —mediante su memoria— a momentos de su infancia, y al mundo existente antes de la propagación del virus:

Recuerda cuando el padre lo llevó. Su padre no sabía qué hacer con ese chico que no lloraba, que no había dicho nada desde la muerte de su madre. La hermana era un bebé, cuidada por niñeras, ajena a todo [...]. El zoológico estaba lleno de familias, manzanas con caramelos, algodones de azúcar rosas, amarillos, celestes, risas, globos, muñecos de canguros, ballenas, osos. El padre decía: “Mirá, Marcos, un mono tití. Mirá, Marcos, una serpiente coral. Mirá, Marcos, un tigre”. Él miraba sin hablar porque sentía que el padre no tenía palabras, que esas que decían estaban ausentes. Intuía, sin saberlo con certeza, que esas palabras se estaban por quebrar, que las sostenía un hilo muy fino y transparente (pp. 59-60).

En contraste, el mundo narrado nos presenta al padre del protagonista como víctima de la barbarie, porque pierde su memoria durante la “Transición”, cuando nuestra especie comienza a “deshumanizarse” conscientemente al perseguir y consumir la carne humana, antes de que se legitimara su producción para satisfacer a la industria cárnica: Al padre “[l]os médicos le diagnosticaron demencia senil, pero [Tejo] sabe que su padre no soportó la Transición. Muchas personas se dejaron morir bajo la forma de una depresión aguda, otras se disociaron de la realidad, otras simplemente se mataron” (pp. 21-22).

En estos personajes la novela propone la presencia de opuestos. Por un lado, el hijo que representaría la memoria y cierta consciencia de la barbarie, por eso no consume carne humana. Por otro, el padre representa la pérdida de la memoria, el estancamiento en un pasado inexistente y la falta de conocimiento de lo que acontece en el mundo, debido a su enfermedad degenerativa que afecta su mente. Se puede decir que una sociedad sin memoria, sin consciencia de la sensibilidad está condenada a la barbarie.

El esquema familiar es completado por la hermana del protagonista (quizá una alegoría de la colectividad de esta sociedad caótica), quien funciona como una extensión del discurso oficial que promueve el consumo de “carne especial” como sinónimo de estatus social. Así, las instituciones de poder generan el miedo al virus como forma de control de la sociedad para limitarla en todos los sentidos:

El miedo frente a un escenario de crisis es el que le permite al Estado imponer nuevas restricciones y normas que van más allá de la mera protección sanitaria y se vinculan más con los intereses de ciertos círculos poderosos, como los que manejan la industria de la carne. El escenario de crisis habilita un funcionamiento límite, con un virtual “estado de sitio” donde el uso de la violencia y la represión se justifica con el argumento de la excepcionalidad y la inminencia de la catástrofe.¹⁴

La carne animal es sustituida por la carne humana como un alimento “necesario”, aunque pocos pueden ingerir carne “especial”, “sana” y de “calidad”. Frente a la eventual catástrofe, el escenario de crisis no hace más que evidenciar y fortalecer el ordenamiento de una sociedad que se rige por el poder adquisitivo y su derivado: la desigualdad. En este sentido, nada cambia, sólo se desplazan las convenciones y la “nueva”

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

práctica asimilada y promovida por el mercado enfatiza la desigualdad social, ya que son pocos los que pueden adquirir “carne especial”.

Al hablar de una sociedad amoral, se entiende que el frágil velo que antes estigmatizaba actividades que dañaran la integridad humana, ahora se realizan con plena libertad para denigrar al cuerpo humano y por la tanto la propia especie se barbariza al permitir actividades como la caza de seres y cuerpos humanos sin distinción. Lo anterior se aprecia cuando el personaje Urlet —cazador de humanos, que tiene un coto de caza— le hace un pedido de “cabezas” a Tejo, en el que subraya “hembras preñadas”: “No quiero más hembras que no estén preñadas. Son idiotas y sumisas” y después enfatiza: “Quiero algunas con el feto desarrollado, como para comérselo después” (p. 168). Con la frialdad de un mercader, Tejo anota las especificaciones del pedido y le aclara que las “hembras preñadas” son de las más caras y aumentan de valor conforme los meses que tienen de gestación.

De este modo, la configuración de un cuerpo social, que es a la vez un cuerpo antropofágico y cosificado, desplaza su sentido hacia la construcción, y a la vez cuestionamiento, de una sociedad que notoriamente ha normalizado la violencia. Se podría conjeturar que en la novela la instauración del canibalismo como todo un sistema de mercado y consumo de carne humana no es algo sustancial para la supervivencia de la especie, por el contrario, resalta la crueldad y barbarie de la que somos capaces. Esta barbarie se disfraza por un hábito alimentario derivado del consumo de carne animal, que por la desaparición de las especies es sustituida por carne humana. Por lo tanto, lo que se pone en cuestión no es la antropofagia en sí, sino la naturalización del mercadeo del cuerpo humano como objeto en una sociedad completamente amoral. En este sentido, como parte del trasfondo del universo narrado está una crítica a la sociedad actual determinada por un consumismo inagotable de cualquier bien.

Otro trasfondo que se puede intuir en la novela, a partir del quebranto de un estilo de vida, de privaciones materiales y morales, está en las relaciones filiales. Relaciones que se concentran en el protagonista al aferrarse a la filiación con su padre (la vida que fue y experimentó en su infancia); al tratar de mantener la comunicación con su esposa (afectada por la pérdida de su hijo, lo que ha propiciado un distanciamiento entre ambos); incluso, en apariencia, cuando cuida y establece una relación más cercana con la mujer PGP (Primera Generación Pura)¹⁵ que es la “carne especial” más valorada en el mercado.

Utilitarismo del duelo

El sentimiento de duelo en el protagonista atraviesa toda la novela. Este sentimiento no sólo queda en el ámbito personal de Marcos Tejo por la separación con su esposa, la pérdida de su único hijo y la enfermedad de su padre. También se amplía a la añoranza de lo que fue una sociedad que estaba al límite del caos; pero que aún tenía resquicios de cierta humanidad. Esta añoranza hace que Tejo vea paulatinamente en la hembra PGP la posibilidad de subsanar su soledad. El protagonista entabla una relación con esta “hembra” en diferentes fases: primero la ve como una carga innecesaria que él no deseaba; después como una especie de “mascota” a la que cuida y alimenta; posteriormente como un cuerpo humano con el que tiene cierta empatía; al final, Tejo la “humaniza” cuando le proporciona el nombre Jazmín y se forma una relación con aparente “afecto”, pero Tejo no la ve como un par humano “civilizado”. En este punto, la “hembra PGP” deja de ser un animal para convertirse en una entidad personal con características propias como la capacidad de asombro

¹⁵ La PGP consiste en “cabezas” que no son modificadas genéticamente, son nacidas y criadas en los criaderos como ganado humano con atención especial en cuanto a cuidados y alimentación.

por el mundo, porque lo va descubriendo desde una mirada ingenua que no es capaz de discernir sobre su complejidad y no lo puede entender. De igual forma, en el mundo narrado Jazmín adquiere el rasgo de personaje porque se nos describen sus reacciones y sensaciones frente a cada situación. Sin embargo, como apunta Yeyati Preiss:

La relación de Tejo con Jazmín jamás resulta un vínculo entre iguales, sino una relación mediada por la posesión y fines utilitarios. Ella es con la que tapa su soledad después de la partida de su esposa, y es la que puede darle el hijo que perdió en su matrimonio, a pesar de ser una posibilidad peligrosa por su ilegalidad. Es un vínculo que jamás prospera como relación afectiva porque Jazmín sigue perteneciendo a esa otra categoría, la de los cuerpos deshumanizados con fines productivos.¹⁶

En este lapso, Tejo transgrede la ley y tiene relaciones sexuales con Jazmín. Al enterarse que está embarazada el protagonista aumenta su “afecto” por ella, porque lleva en su vientre a su hijo. Por lo tanto, los cuidados, el interés y “muestras de afecto” se incrementan al grado que Marcos no deja de pensar en Jazmín y en su bienestar. Este personaje no sólo alivia la soledad de Marcos, sino que le devuelve sentido a su vida, lo que se ve reflejado en su estado de ánimo y en su casa que ahora percibe nuevamente como un hogar:

Se tiene que ir, pero antes va a tomar unos mates con Jazmín. Él ya prendió el fuego y calentó el agua. Que ella en-

¹⁶ Yeyati Preiss, art. cit., p. 19. Con cierta similitud a lo mencionado por Preiss señalamos lo que Uzín refiere sobre el vínculo entre Marcos y Jazmín: “Los lazos afectivos con su padre anciano y un hijo que falleció son los que hacen que el personaje, más a través de las pérdidas que de las relaciones que entabla, humanice a la hembra que recibe como producto a consumir y la vea a ella y al hijo que van a tener como humanos con los cuales construir afectos, definirse a sí mismo a partir de esos afectos” (Magdalena Uzín, “Ficciones especulativas: distopías entre lo local y lo global”, *Revista Heterotopías*, 2023, núm. 11, s.p.).

tendiera el concepto del fuego, de sus peligros y usos le llevó bastante tiempo. Cada vez que él prendía la hornalla ella salía corriendo a la otra punta de la casa. Pasó del miedo a quedarse alucinada [...]. Poco a poco el fuego se convirtió en algo cotidiano de su propia realidad. Termina el mate, la besa y, como todas las veces la acompaña al cuarto donde la deja encerrada (p. 153).

Tejo mantiene encerrada a Jazmín porque está consciente de que ella no podría sobrevivir en una sociedad que no la concibe como persona, sino como un animal, que se evidencia por la marca de fuego en la frente de este personaje que lo categoriza como un producto. En este sentido, la mirada del protagonista hacia Jazmín se ve prejuiciada por la sociedad a la que pertenece y lo configura. Por lo tanto, el aparente vínculo afectivo entre ambos no tiene futuro más allá de los muros de la casa. Afuera, esta relación está condenada al fracaso y la muerte, porque no son humanos iguales. En la novela se aprecia el uso utilitario que el protagonista percibe en Jazmín al ser el instrumento para tener un hijo. Así, en Tejo se expone la fragilidad de la moral, que aparentemente él mantenía en contraposición con una sociedad completamente amoral. Esta moral del protagonista se derrumba cuando sacrifica a Jazmín porque “tenía la mirada humana del animal domesticado” (p. 249), y recupera la relación con su esposa por el hijo concebido con Jazmín, lo que evidencia la vacuidad existencial de Marcos Tejo y su necesidad de repararla a cualquier costo, con la finalidad de obtener lo perdido. Hasta cierto punto, Tejo sería la más cercana representación del individuo perteneciente a las sociedades actuales, que está delimitado por la composición, una moral ambigua que se desplaza de un punto a otro, a partir de la forzosa simulación en diferentes ámbitos, para poder sobrevivir y salir adelante en cualquier sociedad.

Finalmente, en esta novela, Bazterrica construye una sátira de las sociedades contemporáneas, definidas por un consumismo exacerbado y la alienación de los sujetos a las

convenciones socialmente aceptadas, mediante la naturalización de la antropofagia como forma de supervivencia para la especie, donde el ser humano literalmente se consume a sí mismo; porque, al igual que ahora, el poder económico y sus intereses determinan la conducta social colectiva e individual. En la novela se configura una sociedad distópica a partir de nuestro presente poco alentador, en donde se aprecia una violencia cada vez mayor en todos los ámbitos. En estas sociedades se presenta la cosificación de los cuerpos humanos para su explotación y control mediante diferentes formas de sometimiento del individuo, ya sea legal o ilegalmente. Acaso por ello, algunos de los resquicios que nos permiten mantener nuestra humanidad son la capacidad de asombro, nuestra sensibilidad, nuestra capacidad imaginativa y simbólica, y las relaciones filiales afectivas.

Referencias

- Bazterrica, Agustina, *Cadáver exquisito*, Alfaguara, Barcelona, 2018.
- Curiel Rivera, Adrián, “La distopía literaria”, *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 2018, s.n., pp. 6-12. En línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/743b7a3a-b732-4900-84b0-8ae0267ef-f9a/la-distopia-literaria>
- Henríquez Cortés, Vanessa, “Al final todos seremos devorados: entrevista a Agustina Bazterrica”, *Nueva Revista del Pacífico*, 2022, núm. 76, pp. 274-285. En línea: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-51762022000100274
- Kletnicki, Armando, “Una siniestra proposición. Un comentario sobre ‘Cadáver exquisito’” (sic), *Aesthethika. Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 2022, núm. 1, pp. 15-27. En línea: <https://www.aesthethika.org/Una-siniestra-proposicion>

- Mayet, Graciela, “La materialidad en la visión distópica de Agustina Bazterrica: la estética de la desviación objetual”, *Poligramas*, 2023, núm. 56, pp. 1-14. En línea: <https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/12233/15957>
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, 5ª ed., trad. Jem Cabanes, Península, Barcelona, 2000.
- Moraña, Mabel, *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*, Herder, Barcelona, 2002.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Arena Libros, Madrid, 2003.
- Romano Hurtado, Berenice, “La mirada que engulle en *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”, *Visitas al patio*, 2024, núm. 1, pp. 14-29. En línea: <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/4604/3596>
- Rorai, Flavia Andrea, “Canibalismo argentino resignificado: *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica”, *Argus-a Artes & Humanidades*, 2022, núm. 44, pp. 1-11. En línea: <https://argus-a.org/publicacion/1641-canibalismo-argentino-resignificado-cadaver-exquisito-de-agustina-bazterrica.html>
- Uzín, Magdalena, “Ficciones especulativas: distopías entre lo local y lo global”, *Revista Heterotopías*, 2023, núm. 11, s.p. En línea: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/41655>
- Yeyati, Preiss, Paula, “*Cadáver exquisito*: distopía y tanatopolítica”, *Argus-a Artes & Humanidades*, 2021, núm. 39, pp. 1-28. En línea: <https://argus-a.org/publicacion/1542-cadaver-exquisito-distopia-y-tanatopolitica.html>

Una posible transformación vegetal. “Septiembre en la piel”, de Yanina Rosenberg

Jazmín G. Tapia Vázquez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Una fría noche de tormenta, tres amigas, Martina, Camila y Oriana, deciden acostarse cada una en su cama, taparse bien y estirar sus brazos hasta darse las manos en un intento por superar el miedo que les provoca la oscuridad de su habitación. Oriana, cuya cama se encuentra en medio, abre sus manos en cruz y siente el calor reconfortante de las manos de sus amigas. Así, con las manos entrelazadas, las amigas logran dormir plácidamente. A la mañana siguiente, las niñas intentan explicar a la familia de Martina lo que hicieron la noche anterior, pero por más que estiran sus brazos no logran hacerlo. Los padres mueven las camas laterales algunos centímetros, pero apenas los dedos de las manos de las niñas se rozan. Un escalofrío recorre el cuerpo de todos en la habitación cuando tienen que aceptar, con asombro y terror, que aquella oscura noche de tormenta manos humanas y manos espectrales buscaban aferrarse entre sí, porque, como anota el narrador de este cuento de terror, “acaso —a veces, de tanto en tanto—, los fantasmas también tengan miedo... y nos necesiten”.¹ El relato aquí convocado tiene por título “Manos” y forma parte de *¡Socorro! 12 cuentos para caerse de miedo* (1988), libro de literatura infantil de la escritora argentina Elsa Bornemann, cuya obra permitió “instaurar debates y rupturas culturales que dieron un gran impulso a la literatu-

¹ Elsa Bornemann, *¡Socorro! 12 cuentos para caerse de miedo*, R.E.I., Argentina, 1988, pp. 13-17.

ra destinada a la infancia en la región”.² Concretamente, la publicación de *¡Socorro!..* impulsó serias reflexiones sobre la pertinencia de elementos macabros y terroríficos en la composición de un discurso destinado al público infantil. A la par de estas discusiones, el libro de Bornemann se convirtió en un fenómeno editorial que inició en la lectura a toda una generación de niños nacidos en las últimas décadas del siglo xx, estimulando su imaginación a través de una de las tradiciones más arraigadas en la literatura argentina.

Para Yanina Rosenberg, la lectura de *¡Socorro!..* fue fundamental en el descubrimiento de una vocación, la de la escritura. En entrevista, Rosenberg evoca el cuento “Manos” como una lectura iniciática que, a manera de umbral, la introdujo a la literatura fantástica, pero, sobre todo, le reveló las posibilidades que tiene la ficción para recrear el miedo. En palabras de la autora:

Si vuelvo en el tiempo, muy atrás en el tiempo, llego a ese primer libro que me puso la piel de gallina: *¡Socorro!* de Elsa Bornemann. Eran todos cuentos de terror donde, por ejemplo, un lavaplatos se tragaba a una mujer o los humanos eran confundidos con robots. Pero el que recuerdo especialmente es uno donde tres nenas que, por distintas circunstancias, terminan solas en una casa de campo, en medio de un corte de luz, en una noche de tormenta, y para no tener miedo deciden darse las manos, cada una desde su cama. Una situación cien por ciento normal y cotidiana [...]. Creo que, de ahí, de la necesidad de explicar esos escalofríos, es donde viene mi fascinación por narrar eso que no vemos, pero seguramente está, las pequeñas fisuras en lo cotidiano capaces de dar vuelta a lo que llamamos realidad.³

² Mónica Klibanski, “Elsa Bornemann (1952-2013): una escritora que les habla a los chicos”, *Educ.ar*, 5 de junio de 2013.

³ Winston Manrique Sabogal, “Entrevista con Yanina Rosenberg”, *WMa-gazín*, 20 de marzo de 2019.

El sentido de esta declaración advierte los ejes en los que transitará, de manera temprana, la escritura de Rosenberg. Por un lado, la tradición literaria que hereda, concentrada en las figuras tutelares de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Horacio Quiroga,⁴ que pautará, desde sus búsquedas estéticas particulares, la composición de los universos imaginativos de la autora. Por otro, la articulación en sus narraciones de una noción de realidad cuestionada en sus verdades absolutas y sus fundamentos lógicos. Así lo declara la escritora argentina: “Sobre mi aportación al fantástico debo decir que son realidades distintas a las que estamos acostumbrados, eso es lo que me gustaría aportar. Mundos de posibilidades, escapes hacia eso que creemos imposible. Quiero que mis textos hagan considerar posible lo imposible”.⁵

La intención declarada por Rosenberg comporta el gesto que sostendrá sus ejercicios creativos en donde la realidad se despliega en la fragilidad de su ordenamiento, puesto que se representa, de acuerdo con la autora, como una realidad fisurada por donde se filtran fenómenos insólitos, esos “intersticios de sinrazón”, como los llamó Borges, que, a pesar de su carácter inexplicable, no provienen de realidades ajenas o alternativas, sino de zonas ocultas que esperan una grieta para mostrarse o insinuarse. Su presencia promoverá un efecto que no plantea, en términos meramente discursivos, una problematización o transgresión, sino una posibilidad. A propósito, Jaime Alazraki anota que “no son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural —como se propuso el género fantástico en el siglo XIX—, sino esfuerzos orientados a intuir la y conocerla más allá de esa fachada ra-

⁴ En entrevista, la autora advierte que “es un honor ser heredera de esa generación de grandes cuentistas a los que se lee aprendiendo”. De Horacio Quiroga sostiene que sus “relatos fantásticos son perfectos. Se me ocurre por ejemplo “Las medias de los flamencos”, un cuento que muestra una explicación de la realidad totalmente distinta a la habitual” (Andrés Seoane, “Entrevista con Yanina Rosenberg”, *El Español*, 13 de febrero de 2019).

⁵ Manrique Sabogal, *op. cit.*

cionalmente construida”.⁶ No es mi intención ubicar la obra de Yanina Rosenberg como parte de la literatura *neofantástica*, término articulado por Alazraki para referirse a la particular noción de lo fantástico en Julio Cortázar, sino advertir cómo la escritura de Rosenberg transita en los pliegues de lo cotidiano, incluso, de lo doméstico para configurar el sentido de lo imposible como una develación, más que una transgresión, de otro sustrato de la realidad apenas presentado.

La obra de Yanina Rosenberg está compuesta un por una novela, *Momento Estocolmo* (2016), premiada por el Fondo Nacional de las Artes y *La piel intrusa* (2019), libro de cuentos que obtuvo el segundo lugar en el concurso Fundación del Libro y que la posicionó dentro de la denominada “Nueva Narrativa Argentina”, categoría utilizada por Elsa Drucaroff para definir el surgimiento de una literatura escrita por las generaciones de postdictadura. De acuerdo con las distinciones etarias propuestas por Drucaroff, Yanina Rosenberg forma parte de la segunda generación, caracterizada por conocer la impunidad de los criminales de lesa humanidad y experimentar una grave crisis económica.⁷ Dentro de esta segunda generación, Drucaroff observa una marcada tendencia, “una pulsión”, por “contar historias y explorar en los géneros masivos de la literatura moderna y del cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia-ficción, el terror y el gore”.⁸ Traspasando las fronteras geográficas y cronológicas que suponen el cultivo de la literatura no mimética o de irrealidad como un fenómeno de producción aislado y esporádico, Anna Boccuti ubica a Yanina Rosenberg como parte de una constelación de escritoras que, desde los albores del siglo xx, han recurrido a la “escritura de la extrañeza”, es decir, a escrituras que virtualizan “la experiencia multiforme

⁶ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (introd., comp. y bibl.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 276.

⁷ Elsa Drucaroff, “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”, *El matadero*, 10 (2016), p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

de la realidad”,⁹ entre ellas lo fantástico, para “abordar temáticas que, de otra manera, hubieran sido censuradas, realizando un gesto de infracción de los valores dominantes [al cuestionar] las representaciones de ciertas experiencias consideradas privativas de lo femenino”.¹⁰

Bajo estas coordenadas, los cuentos que componen *La piel intrusa* han sido analizados desde diversas perspectivas teórico-críticas, como el posthumanismo¹¹ y el ecofantástico,¹² que reparan en la configuración de lo materno o en la denuncia ecológica vinculada con la corporalidad femenina. A partir de la noción de fantástico en la que discurre la escritura de Rosenberg, como una modalidad discursiva que no comporta el signo de la transgresión, sino del revelamiento de lo posible, me propongo analizar el cuento “Septiembre en la piel”, atendiendo a la simbólica femenina sobre los ciclos estacionales para desentrañar cómo la actualización del mito metamórfico sirve para problematizar la imposibilidad comunicativa, la falta de conexión y comprensión que se da entre los individuos en el marco de la vida íntima y cotidiana. En palabras de Rosenberg:

Mis personajes están en realidad desconectados en varios sentidos, desde sus hechos cotidianos hasta sus relaciones, pero es cierto que también entre hombres y mujeres hay una desconexión, como si se hablaran y no se escucharan o como si lo hicieran a través de un vidrio y no se entendieran. Hay una desconexión que creo que es la que se da en la

⁹ Olga Pampa Arán, “Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Casa de las Américas, La Habana, p. 239.

¹⁰ Anna Boccuti, “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género?”, *Orillas*, 9 (2020), p. 160.

¹¹ Graciela Sarti, “La perspectiva del trans/posthumanismo en *La piel intrusa* (2019) de Yanina Rosenberg”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 2021, núm. 14, pp. 83-94.

¹² Sara Barberán Abad, “Invasiones vegetales: lo ecofantástico en tres relatos de autoras argentinas contemporáneas”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 11(2023), pp. 145-166.

vida, en la que la mujer pide a gritos al hombre que entienda algo y él es incapaz, no comprende a qué se refiere.¹³

Las cuatro estaciones

“Septiembre en la piel” forma parte de *La piel intrusa*, publicado por la editorial española Páginas de Espuma en 2019. Desde el título del libro se observa la centralidad que ocupa el cuerpo “invadido” como el eje temático y simbólico que recorre y entrelaza las catorce historias que componen el cuentario. Así se confirma en el primer cuento que abre la colección, “Septiembre en la piel”, cuyas implicaciones simbólicas remiten al mito clásico de Apolo y Dafne, respecto al tratamiento de la metamorfosis corporal femenina en materia vegetal. La mención a septiembre alude a la organización del tiempo cronológico y lineal que, en la diégesis, repercutirá en el cuerpo de una mujer, manifestándose en una metamorfosis vegetal que, simbólicamente, se relaciona con los ciclos vitales de las estaciones. Para Gilbert Durand, la representación simbólica del ritmo estacional está cargada de una intensa significación dramática, pues manifiesta la transición natural entre la vida y la muerte: “la vida representada por la vegetación nace sobre la tierra por primavera, florece en verano, decrece en otoño, y desaparece durante el invierno, tiempo de silencio y de muerte”.¹⁴ El dramatismo del ritmo estacional aludido por Durand se virtualiza en la representación del ciclo vida-muerte, concentrado en el mes de septiembre que, en el hemisferio austral corresponde al fin del invierno y al comienzo de la primavera. La correspondencia del mes con la piel, convocada en el título del cuento, se despliega en un ejercicio metafórico que devela la corporalidad

¹³ Seoane, *op. cit.*

¹⁴ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 551.

femenina como el principio y el fin de la vida, asunto que también incide en la estructura cíclica del cuento, pues comienza con el florecimiento de la protagonista y finaliza con su muerte, aspecto que, sin embargo, encarna una potencia de vida, manteniendo, de esta manera, el ciclo estacional que confiere orden al mundo, pues como advierte Chevalier: “las sucesión de las estaciones, como la de las fases de la luna, escande el ritmo de la vida, las etapas de un ciclo de desarrollo: nacimiento, formación, madurez y declive; ciclo que conviene tanto a los seres humanos como a sus sociedades y civilizaciones. Ilustra igualmente el mito del eterno retorno. Simboliza la alternancia cíclica del empezar de nuevo”.¹⁵

El cuento está enunciado desde la perspectiva de un narrador autodiegético que descubre una mañana que el cuerpo de su mujer, Guapi, ha sido objeto de una transformación vegetal. Este reconocimiento se ofrece de manera inicial por el terrible dolor de una espina incrustada en su abdomen. Al descorrer las sábanas que cubren el cuerpo de su mujer, el protagonista se enfrenta con una realidad enigmática y desconcertante. Ciertas modalizaciones nos revelan el grado de confusión e incertidumbre que experimenta el protagonista al observar el cuerpo de Guapi: “Me quedé con la vista fija en ella, los ojos achinados para ver mejor, las palabras estancadas en la garganta: por la cara, el cuello, los brazos, el pecho, a Guapi le bajaba una sombra verdosa que, en las piernas, tenía la consistencia de una alfombra de pelo recorrido. Me incliné hacia ella y la toqué con un dedo: áspera, esponjosa, húmeda”.¹⁶ Las primeras secuencias narrativas advierten, de manera temprana, las fisuras del paradigma de realidad codificadas en las reacciones sensoriales del narrador, pero, sobre todo, en la ausencia de un marco lógico de

¹⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986. s.v. *estaciones*.

¹⁶ Yanina Rosenberg, *La piel intrusa*, Páginas de Espuma, Madrid, 2019, pp. 11-12. Todas las citas provienen de esta edición, por lo que, en adelante, se consignará únicamente el número de página en el cuerpo del trabajo.

referencialidad lingüística que describa la nueva condición de Guapi, de ahí las palabras detenidas que resultan imposibles de articular para el narrador, pues no corresponden a un campo semántico habitualmente empleado para definir la corporalidad humana.

A diferencia del relato fantástico clásico, en el que se presenta un sólido paradigma de realidad para introducir, poco a poco, elementos que anuncian la irrupción transgresora, el cuento de Rosenberg, en diálogo con la tradición neofantástica, prescinde de elementos indiciales y de una progresión gradual para plantear una situación que, de manera inmediata, revela lo imposible: la metamorfosis vegetal de Guapi. Las palabras detenidas que el narrador no puede expresar, su mirada entornada para observar mejor y los adjetivos que emplea para describir la piel de Guapi postulan el quebrantamiento de las leyes que construyen la solidez de su realidad. Sin embargo, esta aparente transgresión no es experimentada de la misma manera por su mujer, quien asombrada y fascinada descubre su nueva condición: “Giraba la mano con una fascinación casi infantil hasta que de un envión, esforzado pero ágil, se incorporó, como quien de pronto entiende algo. Sentada y con ojos de animé no dejaba de mirarse. Con la yema de los dedos se acariciaba, peinaba las hojitas en una y otra dirección. Mantenía los labios entreabiertos en una mueca ¿asombrada, divertida?” (p. 12). De esta manera, se articula un desequilibrio entre lo que percibe el narrador y lo que experimenta Guapi, asunto que desestabiliza la noción de realidad que se esquematiza en la narración.

Esta disarmonía permite establecer el conflicto de la diégesis: la imposibilidad comunicativa entre los personajes, pues ambos parecen habitar o percibir realidades diferentes. Así, el discurso del narrador se caracteriza por una total incertidumbre desplegada en diversos enunciados interrogativos que traslucen su desconocimiento no sólo sobre la condición metamórfica de su esposa, sino también sobre sus deseos y sentimientos. A Guapi no se le otorga la voz en

la historia; encarna, lingüísticamente, un silencio absoluto que impide la comunicación verbal con su esposo, pero, en cambio, su cuerpo metamorfoseado en materia vegetal está repleto de signos que son incapaces de ser descifrados por el narrador, a pesar del amor que siente por ella.

La transformación de la mujer en materia vegetal es un tópico arraigado en el imaginario literario que las escritoras contemporáneas han recuperado para reconfigurar o cuestionar los lazos simbólicos que vinculan el cuerpo de la mujer y su capacidad de concebir con las fuerzas reproductoras de la naturaleza. Tal es el caso de “Septiembre en la piel”, pues la presencia del mundo vegetal opera bajo la lógica estacional, concentrada en el ciclo cosmogónico de vida-muerte, como el invierno y la primavera del que se deriva su significado de fecundidad y fertilidad.¹⁷ Este amplio campo simbólico adquiere su amplitud de sentido cuando se describe el estado de felicidad de Guapi por su nueva condición corporal y las atenciones excesivas de su madre, quien “parecía especialmente encantada con la noticia: una bendición del cielo decía [...] una bendición que, sin duda, esperaba desde hacía tiempo. Y con la excusa de cuidarla, poco menos que se instaló en casa” (pp. 12-13). Si los periodos estacionales, como se sugiere en el título, “habitan” la piel de la mujer, se infiere que el cuerpo y la biología de la esposa son transformados por influencia de los ciclos vitales de la fertilidad; el verano es el tiempo del florecimiento de la vida, de ahí la alegría de la madre y el orgullo de Guapi por su transformación. Aunque la narración opera bajo la lógica de la ambigüedad y el encubrimiento, pues nunca se menciona que Guapi está embarazada, el personaje encarna, en su metamorfosis vegetal, la fertilidad como el principio sagrado del orden vital del mundo.

Después de la conmoción inicial, el estado de Guapi no sólo es asimilado por el narrador, quien anota que “después

¹⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1992, s.v. *naturaleza*.

del shock, de la sorpresa, todo había vuelto a la normalidad, y hasta parecía mejor que antes” (p. 13), sino celebrado por la familia de Guapi que, al enterarse: “nos trajo toda clase de regalos: regaderas, aireadores, palas, tijeras suizas, rastrillos graduables y hasta dos pares de guantes de algodón y puntilla, uno con estampados de lirios celestes y el otro de rositas rococó” (p. 12). La autora recrea, en un gesto irónico, las tradiciones socialmente arraigadas al proceso de embarazo que experimenta una mujer; por ejemplo, los regalos que preparan la llegada de un nuevo miembro al seno familiar.

Resulta particularmente notorio, en términos de composición del relato fantástico, la enumeración de utensilios, propios de la jardinería, el par de guantes con los colores que, socialmente, designan el sexo del bebé, así como las reacciones de la madre de Guapi y su suegra. Estos elementos configuran un esquema narrativo en el que se codifica el estado imposible de Guapi en una posibilidad nunca explicada, pero asimilada. De esta manera, el paradigma de realidad no se destruye, sino se amplía en el develamiento de la posibilidad metamórfica de los seres humanos en materia vegetal; sin embargo, el texto postula una indeterminación discursiva y semántica que enfatiza la ambigüedad y dota al texto de un halo de extrañeza. Se infiere que la metamorfosis de Guapi no implica su deshumanización, pues en ella convergen el mundo vegetal, que se encuentra habitando su piel, y lo propiamente humano, pues, a pesar de que no conocemos su voz o pensamientos, el narrador describe su felicidad, asombro, cansancio y desprecio. En esta condición, que desafía cualquier explicación científica o racional, el personaje se sitúa en un estado limítrofe entre dos mundos biológicamente ajenos. Por lo tanto, el texto pauta la pregunta sobre la naturaleza del ser que se gesta al interior del cuerpo de Guapi. Los colores de los guantes de algodón, así como las palas, las regaderas y las tijeras destinadas al cuidado de Guapi y al advenimiento del nuevo ser, implican la posibilidad de una nueva forma de vida, de ahí que el narrador sostenga que Guapi es “alguna

clase de elegida, el punto de inflexión hacia el progreso de una nueva humanidad” (p. 13).

Mónica Velásquez advierte que la reformulación del tópico de la metamorfosis en la literatura cultivada por escritoras hispanoamericanas contemporáneas se sostiene en la exploración y valoración de los tránsitos alternativos; así el “devenir vegetal”, más allá de constituirse como una liberación o castigo:

pone en juego las posibilidades de dejar la especie [...]. Tampoco se idealiza esos nuevos estados. Si acaso, se los pone en escena, como prueba de la persistencia y la mutación de la misma fuerza vital que dota de una nueva existencia [al personaje]. Otra opción haría posible imaginar que la vida, como ya decían las palabras de Coccia, siempre migra, se regenera y vuelve desde una nueva forma. Pero, claro, para que la vida triunfe, no es requisito que esto suceda ante y con nosotros, humanos, sino, tal vez sin lo humano, sin nosotros, al margen de lo conocido y catalogado en las especies conocidas. La vida, pues, podría seguir en otra parte y en otra forma.¹⁸

Siguiendo esta misma línea de reflexión, Sara Barberán, partiendo de la noción teórica del ecofantástico,¹⁹ sostiene que la presencia del mundo vegetal en “Septiembre en la piel” se propone instaurar no la destrucción de la realidad, sino un nuevo orden, que no deja de ser problemático, en las dinámicas entre especies. De esta manera, el embarazo de Gua-

¹⁸ Mónica Velásquez Guzmán, *Un presente abierto las 24 horas* (escrituras de este siglo desde Latinoamérica), Mantis, Cochabamba, 2023, pp. 144-145.

¹⁹ Sannon Davies Mancus, en su investigación *Appealing to Better Natures: Genre and Politics of Performance in the Modern American Environmental Movement*, propone el concepto de ecofantástico para definir a un tipo de literatura en el que la naturaleza se codifica desde diversas modalidades discursivas de irrealidad para desplegar “an alternative schema for what human’s relationship with ecosystem might be [...]”. I believe that ecofantastic narratives answer specific ‘what if?’ questions” (Sannon Davies Mancus *apud* Barberán Abad, art. cit., p. 152).

pi anuncia la posibilidad de una nueva forma de vida, de un futuro alejado del antropocentrismo: “como una redentora de Eva, sobre sus hombros recae el futuro de la especie; sin embargo [...] ese destino se ve truncado por su propia podredumbre”.²⁰

El estado de embarazo de Guapi se articula desde dos esquemas narrativos. El primero, desde la lógica compositiva del relato fantástico, en la que se problematiza la isotopía posible/imposible, en el marco de un discurso necesariamente ambiguo e irresoluble. El segundo se teje desde la simbólica femenina, pues en ella se concentra la representación arquetípica de la gran diosa madre, figura portadora de los principios rectores del ciclo vital: “la diosa madre da a luz todas las formas de vida; por ello el cuerpo femenino y la tierra se relacionan en un principio analógico: son receptáculos donde la vida se genera y desarrolla bajo las pautas de un orden cósmico”.²¹

La figura simbólica de la madre es ambivalente, pues encarna los principios de la vida y la muerte, sostenidos por la lógica temporal de los ciclos estacionales. Si en el verano florece la vida, este fenómeno inexorablemente implica el avance a su deterioro y, por consecuencia, su muerte. No es gratuito que, al inicio del texto, se describa la piel de Guapi con adjetivos que representan el verdor y la frescura del pasto y broten hermosas “margaritas que tenían un brillo especial” (p. 14) en su cuerpo, pues las flores encarnan la figura arquetípica del ciclo vegetal y de su carácter efímero.²²

Como si de un jardín se tratara, la familia prodiga intensos cuidados a Guapi para que conserve el buen estado de su condición, por eso su madre “pasaba horas emparejándole el pasto debajo de las axilas y alrededor de los pezones, y con

²⁰ *Ibid.*, p. 161.

²¹ Claudia L. Gutiérrez Piña, “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. ‘El último verano’ de Amparo Dávila”, *Literatura mexicana*, 29 (2018), pp. 133-151.

²² Chevalier y Gheerbrant, *op.cit.*, s.v. *flor*.

paciencia infinita le sacaba una por una las malas hierbas que se le encarnaban en la ingle” (p. 13). A propósito del jardín, recurro nuevamente a Juan Eduardo Cirlot para recalcar que es el ámbito de la naturaleza “sometida, ordenada, seleccionada y cercada”,²³ en oposición al estado indómito de la vegetación que crece sin intervención de la conciencia reguladora de lo humano. Por tal motivo, a pesar de los intentos por mantener artificialmente el orden de lo natural, Guapi comienza a enfermarse. Así lo anota el narrador:

Todavía no puedo identificar el momento exacto en el que empezamos a hacer las cosas mal, si es que hicimos o hice algo mal. Tampoco entiendo qué pudo haber pasado [...]. Lo cierto es que no sé cómo, de un día para el otro, Guapi empezó a pudrirse. Sus hojas se pusieron primero amarillas y después pasaron a un marrón irreversible. Empezó a llenarse de parásitos y a largar un olor insoportable que nos hizo olvidar cómo era el olor a pasto húmedo de sus primeros brotes” (pp. 13-14).

El cambio estacional de verano a otoño no sólo es contenido en la modificación del color de las hojas de Guapi, sino que su transición es pauta da por la enfermedad, aspecto que se puede adjudicar a la transición de la protagonista hacia la muerte. Nuevamente, el cuerpo de la mujer se modifica para anunciar un cambio estacional, signado por la enfermedad ocasionada por organismos parasitarios que se alimentan de ella. Conforme la enfermedad avanza, la metamorfosis vegetal la aísla del exterior con una especie de velo blanco que le otorga un aspecto fantasmal: “Una tarde llegué a casa y la encontré sola, sentada en el balcón. Estaba cubierta por una pelusa blanca, ¿de hongos, de moho?, que parecía la tela de una araña gigante, mantenía la cabeza inclinada entre los barrotes de la reja, la vista perdida en una expectativa lejana” (p.

²³ Cirlot, *op.cit.*, s.v. *jardín*.

14). La siguiente metamorfosis estacional que el cuerpo de Guapi experimenta remite, por la blancura que la recubre, a la nieve, “una tierra transfigurada”²⁴ que se manifiesta como la última estación del año, es decir, el estadio final del ciclo vital. Si bien la metamorfosis de Guapi opera en términos de una continuidad cíclica telúrica que implica el nacimiento, el crecimiento, el deterioro y la muerte de todo lo vivo, este último estadio se articula en el gesto compositivo del encubrimiento y de lo sugerido respecto al embarazo de Guapi y la pérdida que experimenta. La pérdida sugerida del embarazo de la protagonista, esa posibilidad que ahora percibe como lejana, la convierte en un ser completamente aislado y distante de la afectividad familiar. Si en el mito clásico de Dafne y Apolo la metamorfosis vegetal de la ninfa implica una liberación, en el cuento de Rosenberg la última transformación de Guapi la somete a un estado de aislamiento, cansancio e infelicidad.

La *sclerotinnia* o el hongo blanco que invade el cuerpo de la mujer es una enfermedad parasitaria que consume los nutrientes del agente hospedante hasta matarlo y se caracteriza por recubrir la vegetación de una especie de capa blanca, como si, efectivamente, se tratara de la tela de una araña. La blancura con la que Guapi es revestida por el hongo enfatiza la función de los vacíos discursivos que caracterizan a este personaje, aspecto que sostiene uno de los temas rectores del cuento: la imposibilidad comunicativa. A pesar de los excesivos cuidados y los intentos desesperados por conservar la salud de Guapi, el narrador no repara en las necesidades y deseos de la mujer-jardín. De tal manera, la última transformación de Guapi es la contundente materialización del estado de aislamiento afectivo que experimenta respecto a su esposo:

²⁴ *Ibid.*, s.v. *blanco*.

¿Cómo habíamos llegado a eso? ¿Cómo fue que, de un día para el otro, Guapi y yo habíamos dejado hasta de saludarnos? Me acerqué y la besé en la frente. Estaba húmeda y pegajosa, pero rígida. Inclino apenas la cabeza hacia atrás, y me pareció que pretendía esquivarme, que su boca se torcía en un gesto de reproche y desprecio a la vez. Las hojas secas de las margaritas se desprendieron cansadas, vencidas (p. 14).

En un intento por revertir la condición corporal y anímica de Guapi, el narrador decide alejarla de la casa que comparten y sembrarla en una plaza para que “volviera a ser quien era, para que al fin pudiera ser feliz” (p. 15). El cuerpo de Guapi regresa a la tierra, cumpliendo así el tiempo cíclico de transformación estacional. La imagen del esposo excavando la tierra para colocar a Guapi supone la renovación siempre permanente del ciclo; sin embargo, lo que regresa el esposo a la tierra no es un cuerpo-semilla, sino un cuerpo enfermo que parece cancelar la posibilidad de la vida futura: “No sé si habré hecho bien o mal. Quizás no la cubrí lo suficiente, o quizás la cubrí demasiado y ya nunca florezca. Quizás ya no quiera, o no esté destinada a florecer. Yo, que la sigo queriendo tanto, me siento a esperar en el banco de la plaza, frente a ella [...] y espero, tan solo espero” (p. 15). Al final de la historia se intensifica la construcción ambigua que, hasta este momento, sigue operando desde las estructuras narrativas de lo meramente sugerido, es decir, desde los espacios de indeterminación. Cuando el narrador expresa que Guapi tal vez ya no quiera florecer o no esté destinada a florecer se sugiere la cancelación del principio de vida, es decir, de la posibilidad de la fertilidad, ya sea por elección o por una condición biológica. Marion Zilio sostiene que las mujeres portadoras de enfermedades o plagas parasitarias han representado en el imaginario simbólico de Occidente “el accidente o peligro que conduce a la Caída del hombre”,²⁵ es decir, a la cancelación del principio de vida. Sin

²⁵ Marion Zilio, *El libro de las larvas. Cómo nos convertimos en nuestras presas*, trad. Andrés Abril, Editorial Cactus, París, 2020, p. 43.

embargo, atendiendo a la lógica cósmica que pauta los ciclos estacionales, la tumba-útero que recibe el cuerpo enfermo de Guapi es un lugar “de composición y descomposición que involucra la transformación de una forma de vida a otra”.²⁶ Por lo tanto, el esperado florecimiento de Guapi permite suponer la posibilidad de un nuevo modo de existencia. Sin embargo, Yanina Rosenberg nos instala frente a las puertas de la irresolución fantástica, porque la espera del esposo se coloca en una posibilidad nunca solucionada por el texto.

En “Septiembre en la piel”, la escritora argentina actualiza el mito metamórfico desde el tratamiento de la figura arquetípica de la madre vinculada con los movimientos cíclicos estacionales para problematizar temas como la maternidad y la falta de comprensión entre los individuos. A partir de la construcción de la ambigüedad, moldeada por la lógica compositiva de la literatura fantástica, Yanina Rosenberg nos muestra que aquello que creemos imposible se revela como una contundente posibilidad.

Referencias

- Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (introd., comp. y bibl.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 265-282.
- Barberán Abad, Sara, “Invasiones vegetales: lo ecofantástico en tres relatos de autoras argentinas contemporáneas”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 11 (2023), pp. 145-166.
- Boccuti, Anna, “Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género?”, *Orillas*, 9 (2020), pp. 151-176.
- Bornemann, Elsa, *¡Socorro! 12 cuentos para caerse de miedo*, R.E.I., Buenos Aires, 1988.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1992.
- Drucaroff, Elsa, “¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre?*”, *El matadero*, 10 (2016), pp. 23-40.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Gutiérrez Piña, Claudia L., “Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. ‘El último verano’ de Amparo Dávila”, *Literatura mexicana*, 29 (2018), pp. 133-151.
- Klibanski, Mónica, “Elsa Bornemann (1952-2013): una escritora que les habla a los chicos”, *Educ.ar*, 5 de junio de 2013. En línea: <https://www.educ.ar/recursos/118274/elsa-bornemann-1952-2013-la-escritora-que-les-hablaba-a-los->
- Manrique Sabogal, Winston, “Entrevista con Yanina Rosenberg”, *WMagazín*, 20 de marzo de 2019. En línea: <https://wmagazin.com/yanina-rosenberg-y-si-los-hombres-no-quieren-el-papel-de-superheroe-protector/>
- Pampa Arán, Olga, “Lo fantástico y el fantástico: una precisión conceptual”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Casa de las Américas, La Habana, pp. 225-240.
- Sarti, Graciela, “La perspectiva del trans/posthumanismo en *La piel intrusa* (2019) de Yanina Rosenberg”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 2021, núm. 14, pp. 83-94.
- Seoane, Andrés, “Entrevista con Yanina Rosenberg”, *El Español*, 13 de febrero de 2019. En línea: https://www.elespanol.com/el-cultural/20190213/yanina-rosenberg-final-cuento-pone-lector/375964292_0.html

- Rosenberg, Yanina, “Septiembre en la piel”, en *La piel intrusa*, Páginas de Espuma, Madrid, 2019, pp. 11-15.
- Velásquez Guzmán, Mónica, *Un presente abierto las 24 horas (escrituras de este siglo desde Latinoamérica)*, Mantis, Cochabamba, 2023.
- Zilio, Marion, *El libro de las larvas. Cómo nos convertimos en nuestras presas*, trad. Andrés Abril, Editorial Cactus, París, 2020.

Espacios, personajes y marginalidad en *Aunque es de noche*, de Monserrat Rodríguez Ruelas

Javier Hernández Quezada

Ruby Araiza Ocaño

Universidad Autónoma de Baja California

¿Cómo nombrar una ciudad de nuevo cuando pareciera haber agotado sus insumos materiales y simbólicos de poderosa, sugestiva, referencialidad? ¿Cómo hacerlo, a sabiendas de que aquello que la diferencia, por motivos diversos, se ha convertido en parte del lugar común, o si no, de algo que, desde una perspectiva actualista, resulta acabado, sobreexposto y ha dejado de llamar la atención? ¿Cómo describirla, entonces, si a pesar de tales lastres existe la necesidad de acercarse a ella, de observarla con diligencia y atención, a fin de recrear una historia literaria que reclama, desde el principio, el uso protagónico de los recursos formales de la entidad espacial? ¿Cómo lograrlo —y cómo *refrescarlo*—, máxime en el entendido de que, en el presente caso, dicha ciudad no es otra sino Tijuana, tan traída y llevada a colación al apelar a la idea contemporánea de frontera o, tal como sucedía hace algunas décadas, con notable interés, al ejemplificar el debate culturalista de la hibridez y sus consiguientes laboratorios de “la posmodernidad”?¹

Desde luego, plantear esta clase de preguntas no es ocioso, ni tampoco retórico, pues *ab origine* revela las complicaciones literarias que entrañan y coligen los abordajes estéticos de una urbe exuberante, de casi dos millones de habitantes, a la que casi siempre se le ha vinculado con la ya señalada impron-

¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1990, p. 293.

ta liminal del sur californiano y si no, con la vigencia de la famosa leyenda negra: leyenda que, si recordamos, y de acuerdo con Humberto Félix Berumen, ha dejado tras de sí un aluvión de estereotipos limitadores y restrictivos que *encarnan* “lo perverso” y “lo malsano”.² Como sea, y para cualquiera, hablar a estas alturas del siglo XXI de lo tijuanense es un reto mayúsculo, principalmente por las implicaciones que dichos aspectos sugieren y dramatizan con normalidad (*v. gr.* los de ese invariable “*shock del futuro*”, del que habla Carlos Monsiváis, “representado por la contigüidad del mito y la realidad del *american way of life*”³). Pero también, cabe agregar, si consideramos el tipo de exigencias que otras variables en juego reclaman tras contradecir aquellos criterios que, monológicos, muestran lo de siempre a la luz de los tópicos y del cliché.

Sin duda, estamos convencidos de que en la reciente obra *Aunque es de noche* (2023), de la joven escritora tijuanense Monserrat Rodríguez Ruelas, el planteamiento muestra un empeño contrario, consistente en buscar alternativas literarias a las impuestas, no sin darse a la tarea de retomar la indagación imaginativa en el espacio tijuanense, sobre todo en aquel que, poco visible, se constituye como parte de su marginalidad: el denominado El Bordo, ese *locus* humano donde priva “la precariedad como factor de estigma social”.⁴

Adentrándose en dicho universo con la cautela y el recato necesarios que reclama la captación de un espacio no fotogénico, y que sirve para contener las aguas intermitentes y contaminadas de un río, Rodríguez Ruelas se da a la tarea de describir sus guaridas y escondites, sus demarcaciones y secretos... para demostrar que en los asuntos profundos y serios

² Humberto Félix Berumen, *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, El Colegio de la Frontera Norte, México, 2011, p. 154.

³ Carlos Monsiváis, *Monsiváis en la frontera. Tan cerca, tan lejos*, introd., selec. y notas Leonardo Sarabia, Secretaría de Cultura de Baja California, México, 2020, p. 37.

⁴ Sandra Luz Albicker Aguilera, *Identidades narrativas y estigma: deportados en El Bordo de Tijuana*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2014 (Tesis de maestría), p. 14.

de la creación literaria jamás deben existir fundamentos inhibitorios que tergiversen o desfiguren las dinámicas impulsadas por una realidad diferencial. Con el objeto de revelar las expresiones habituales de tal fenómeno, y visibilizarlo creativamente desde una perspectiva total, anotemos que la autora, segura de sus recursos, apela al argumento problematizador de que la ciudad reconocida, turística, visitada por muchos y que promete, como manda, diversión y más diversión (la Tijuana *nocturna* de Rafa Saavedra que “baila y resiste”⁵), incluye también, y en contra de lo que muchos quisieran, parajes oscuros, heterodoxos e hiperviolentos en los que los lastimosos seres humanos que los ocupan no sólo padecen un sinnúmero de vejámenes y maltratos las 24 horas del día, sino a la par, lo busquen o no, las leyes draconianas e inexorables del ámbito extraño, raro e impenetrable, conformado por un “panorama de casas pequeñas llamadas ñongos, hechas con desperdicios” y “otras moradas, como los hoyos y las alcantarillas, donde se guarece un número indefinido de personas”.⁶

De hecho, la selección de esta espacialidad vincula la novela con un par de obras interesantes que aluden a las tensiones sociales que se suscitan en El Bordo, y que parecieran alejarse del interés por festejar con bombo y platillo el aspecto fronterizo y binacional de lo tijuanense, o de aquello que se entiende según los argumentos desprendidos de tal reflexión. Junto a libros como *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez o

⁵ Rafa Saavedra, *Border pop*, Secretaría de Cultura de Baja California, México, 2012, p. 14.

⁶ Óscar Contreras Velasco, “Vivir en los márgenes del Estado: un estudio en la frontera México-Estados Unidos”, *Región y sociedad*, 28 (2016), pp. 235-262. Sobre esta cuestión, Rodríguez Ruelas en la “Nota” final que cierra su novela apunta que una de las inspiraciones que tuvo para su redacción, entre otras, fue la “serie fotográfica *Ñongos* (2011-2014) de Ana Andrade, artista tijuanense transfronteriza y transdisciplinaria. De dicha serie nace su proyecto documental más reciente *Donde los vientos se cruzan* (2022) situado en la canalización del Río Tijuana” (Monserrat Rodríguez Ruelas, *Aunque es de noche*, Universidad Autónoma de Nayarit/Ediciones del Lirio, México, 2023, p. 94. Todas las citas de la novela pertenecen a esta edición, por lo que en adelante se anotará únicamente el número de página en el texto).

docudramas como *Navajazo* (2014) dirigido por el cineasta Ricardo Silva, *Aunque es de noche* explora el perímetro de un lugar disfuncional, que si bien cumple con su concepción original —dicho desde el punto de vista demarcatorio (el de dos países) y de control (el de las aguas)— alberga, en su interior, un microcosmos terrible, y tal vez inesperado, que condiciona a sus habitantes y los obliga a enfrentar una violencia desahogada que no se detiene ante nada ni ante nadie, y que pocas veces ofrece posibilidades individuales de transformación. Sobre este espacio, que nos hace pensar en las consistencias físicas de los límites y fronteras que atraviesan la ciudad, y que influye en la lógica narrativa de *Aunque es de noche*, en otro texto comentamos que

se trata de un *no man's land* ubicado en los límites fronterizos Tijuana-San Diego, en concreto, en la canalización del río Tijuana; y hay que retener el dato porque en ese espacio se concentran muchos de los males del país ligados con la marginalidad, la indigencia, el consumo de drogas, la prostitución, la reprimenda policial y, por encima de todos, la migración [...], con esa migración que, *contenida*, ha sido devuelta al país y ha de sobrellevar la hostilidad del entorno (Tijuana) una vez que los caminos al norte se han clausurado y no existe más opción sino vivir en un espacio *precario* (la canalización del río Tijuana) donde la praxis del poder se realiza sin ambages y, como apunta Saúl Acosta García, la “exclusión” cotidiana que se padece “genera prácticas que refuerzan nexos y convivencia entre” los sujetos, como las del “consumo de heroína [...], base sobre la que se estructura [dicha] población”.⁷

Insistimos: volcada en la recreación de esa historia alterna que cuestiona la imagen vistosa-feliz de la ciudad y que, por el contrario, exhibe al modo documental uno de sus muchos

⁷ Francisco Javier Hernández Quezada, “Garitas, bordos y océanos: límites infranqueables en la literatura mexicana del noroeste”, *Imposibilia*, 2015, núm. 9, pp. 61-62.

recintos lóbregos y sombríos, Rodríguez Ruelas se aleja del sustrato público, funcional y productivista de las cosas, para acercarse a la dimensión *oscura* y desconocida del entorno; de un entorno moderno que, dados los condicionamientos del sistema, deniega los paradigmas racionales, motivando con ello el surgimiento de enclaves heterotópicos, indeterminados y caóticos, por nombrarlos de algún modo, difíciles de comprender, y no obstante, poseedores de potencias y capacidades autonómicas, únicos en su tipo, que establecen códigos conductuales a la sombra de la ley; y es que, ubicados en el seno mismo de la metrópolis, dichos enclaves hacen las veces de *locus* anómalos, no regulados, incluso independientes, que pautan dinanismos contrarios a los de los espacios de reconocida y pacífica sociabilidad y, enseguida, ponen en predicamento lo que Manuel Castells no duda en definir como el *constructo* de la “cultura urbana”, conformado por un “sistema de valores, normas y relaciones sociales que poseen una especificidad histórica y una lógica propia de organización y transformación”.⁸

En contra de esta última concepción de la espacialidad, y de sus preceptos generales de verdad, Rodríguez Ruelas propone el fundamento del mito, insistiendo en la lógica propia de El Bordo y de la canalización, y en la necesidad de mostrar la cara oculta o poco visible de lo tijuanense: agreguemos, en señalar sus aspectos menos vistosos o atractivos en aras de sintetizar, a la postre, la estampa literaria de un universo recóndito, posiblemente perdido, donde cientos de personas se desenvuelven a diario, y donde, en el caso de la novela, se suscitan hechos increíbles y llamativos que potencian sus alcances imaginarios, y sustentan la propuesta de un registro maravilloso derivado, en general, de la “naturaleza [...] de los acontecimientos”.⁹

⁸ Manuel Castells, *La cuestión urbana*, Siglo XXI Editores, México, 1979, p. 95.

⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1998, p. 46.

Lo anterior en especial sucede cuando Rodríguez Ruelas utiliza como personaje el agua residual, sucia, séptica, que va a parar a este sitio inmundado, y que, convertido en una especie de instancia narrativa autónoma, dilucida tanto sobre su ser como sobre su nexo con lo que queda de la otrora divertida Tijuana y los personajes antiheroicos de *Aunque es de noche*. Planteamiento que —de buenas a primeras, y bien visto— hace pensar en varias cuestiones, entre ellas las similitudes que establece con esa tierra-“piedra” real-mágica que también habla en la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, y que, vislumbrado su protagonismo general, se convierte en instancia dialógica, de desarrollo permanente, que no sólo refiere lo que observa y escucha en el momento de fungir como basamento interactivo de los demás, sino que al mismo tiempo habla de sí misma, de sus sentimientos y emociones, revelando de esta suerte la implicación proactiva de un elemento no humano a lo largo de la historia.¹⁰

En el caso de *Aunque es de noche*, es evidente que tal concepción del elemento inanimado, pero capaz de prohiar el bios, o de mantenerlo resguardado para siempre, a su autora le permite echar mano de la imagen activa de una sustancia pensante y emotiva que circula por las calles y avenidas de la ciudad, mezclándose con toda clase de materias y residuos que le salen al paso (orgánicos e inorgánicos), para ir a parar al contenedor del binomio infraestructural y divisorio que conforma El Bordo-canalización tijuanense, y observar

¹⁰ “Garro [vence] la separación convencional entre narrador y narración, surgiendo en su lugar una continuidad de entre ellos. El narrador en primera persona es la piedra; la piedra *contiene* y *encarna* la historia de la comunidad [...]. Este movimiento refleja la ontología indígena mesoamericana, en la cual los humanos no están separados del resto de la creación, y los dioses y los seres humanos sumen formas y funciones cambiantes. De este modo, la voz narrativa de Garro se convierte en una suerte de fuerza espiritual que penetra a la tierra y al pueblo de Ixtepec” (Lois Parkinson Zamora, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, Iberoamericana-Vervuert/ Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas Editores, España, 2011, pp. 119-120).

los conflictos y sucesos que ahí cobran lugar. Digamos que, justamente, en esa imbricación de dos límites, de dos realidades, nace su voz y su forma, en tanto canal confluyente o río disminuido que se dirige siempre al Pacífico y acompaña el devenir trágico de aquellos que lo observan a diario, y se quedan varados en sus terrenos aledaños.¹¹

En definitiva, la imagen del agua utilizada por Rodríguez Ruelas inunda buena parte de las páginas del texto, y revela la presencia de una entidad omnisciente y espiritual que asimismo acompaña a los lectores en su poco complaciente recorrido por el lado *oscuro-nocturno* de la ciudad, solventando el poderoso influjo de sus reverberaciones: esto es, la intervención continua y vigorosa de una expresividad individual que jamás cesa ni concluye y que, al mismo tiempo, enrarece la representación de los hechos, los muestra como parte de una realidad inasible que escapa del mundo material. Tal concepción de lo líquido, visto como recurso imaginativo y mítico, insistimos, vigoriza el desarrollo del relato, máxime al dar cabida a una especie de reflexión desbordante que transmite, de vez en vez, lo que Gaston Bachelard define como la supremacía del “agua violenta”, la cual recupera “to-

¹¹ Al hablar del referente del agua-personaje utilizado en su novela, la autora comenta que se basa en el poema “Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe” de San Juan de la Cruz, quien la brinda una “imagen” de este elemento “como fe” (p. 95). En concreto, retoma dicha “imagen” cuando se habla de la “fonte que mana y corre, / Aunque es de noche / Aquella eterna fonte está ascondida / Que bien sé yo do tiene su manida, / Aunque es de noche /...” (San Juan de la Cruz, *Obras completas*, Porrúa, México, 1989, p. 434). De igual modo, la autora asegura que la concepción de la “imagen” del agua le viene de lecturas más contemporáneas: “Durante la escritura de esta novela estuve constantemente buscando la mención del agua en otras obras e investigando la manera de abordar este elemento en la literatura. Sin duda, una de las primeras referencias fue Nona Fernández, escritora chilena, con su novela *Mapocho* (Planeta, 2002; Fondo de Cultura Económica, 2021); también *Desagiüe* (Fondo de Cultura Económica/Tierra Adentro, 2019), del escritor mexicano Diego Rodríguez Landeros y *Marca de agua* (Siruela, 2010), del escritor ruso-estadunidense Joseph Brodsky” (Rodríguez Ruelas en Enrique Mendoza, “La novela fantástica de Monserrat Rodríguez Ruelas”, *Zeta*, 21 de agosto de 2023).

das las metáforas de la furia, todos los símbolos animales del furor y de la rabia”.¹²

Agua intranquila, por tanto, y *furiosa*, la de este canal corrompido, tóxico y sucio; agua *turbulenta*, que jala hacia sus centros los remanentes dispersos, perdidos y alejados, en un claro ejemplo del poder atractriz que ejerce y garantiza, como afirma Rodríguez Ruelas, que también los desechos de otros materiales lo busquen y alcancen, pues esto siempre ha sido así, desde el origen del desastre ¿ecológico?, ¿humano?, cuando lo

construyeron para prevenir inundaciones, para que dejara de partir la ciudad en dos cuando llovía, para que ellos pudieran controlar el cauce del agua. En las calles todavía se pueden ver las bajadas que formó mi río, en este tiempo de agua estancada la gente se empeñaba en habitarme. A pesar del peligro, a pesar de las advertencias. Por eso metieron las máquinas y taparon mis salidas. Cuando quise abrir nuevas venas, el cemento ya había penetrado las grietas. Pero se les olvidó que el agua conoce su tiempo, y que antes que ser canal fui río (p. 5).

Agua contundente y poderosa: subrayemos, la imagen tijuanense de este compuesto moja las existencias de aquellos que viven en el margen, o que mejor, son el margen, y precisa, para ser concretos, el dinamismo de una entidad narrativa que es testigo material de la historia, en particular de la de aquellos que, por diversos motivos, aparecieron de la noche a la mañana a sus costados, incluso antes de que, técnicamente hablando, se optara “por partir en dos la ciudad” y posibilitar, en contra de la “cultura urbana”, la creación de un mundo alterno, con leyes propias, en el que los seres humanos que ahí se desenvuelven y “se empeñan” en *habitarlo*-ocuparlo encarnan los despojos visibles de la civilización capitalista-materialista: “Desde antes de que llegaran ellos”, apunta

¹² Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 257.

Rodríguez Ruelas, “ya había otra gente haciendo un hueco aquí. Desde antes de que trajeran el cemento para construirme [...], cuando yo solo era un camino trazado por agua, la gente ya vivía en mí” (p. 7). Mas después, plantea, quienes aparecieron fueron aquellos que estaban lejos de contar para la ciudad, y para el sistema en su conjunto; aquellos que, buscando escapar de un mundo prestablecido, concebido a partir de las leyes unidireccionales de la oferta y la demanda, estaban condenados a perderse, a borrarse, a anularse, integrándose para siempre en el paisaje cotidiano de un espacio más violento todavía:

Cuando echaron el cemento todo quedó liso, para que al llover no quedara evidencia de mi agua. Limpiaron las calles y aquí llegaron otros. Unos hicieron ñongos, otros se acomodaron debajo de los puentes, hubo quienes se calaron a vivir en las compuertas. De aquel lado también limpiaron, aventaron a los de allá y salieron de este lado como topos. Mi agua estaba ya encausada y en todo este cemento en el que me convirtieron se pusieron a vivir (p. 9).

Como se lee, este párrafo advierte sobre el tipo de seres humanos *infelices* que se adaptan al espacio marginal de El Bordo, sobre el tipo de seres humanos precarizados, violentados y minimizados que, una vez que conviven entre sí, se dan a la labor de atender los impulsos de sus instintos más primarios, o por lo menos de aquellos que los asaltan en el acto e impulsan a cosificar-ningunear a quien, por desgracia, se encuentre en una posición de mayor vulnerabilidad, sin ningún tipo de reparo ni de consideración. Hablamos, para el caso, de sujetos que han tocado fondo y que, como los “topos”, admiten la vigencia de una *oscuridad* perenne, imposible de evadir, y que además se convierte en el signo profuso de esa contundente determinación que los arrastra, a cualquier hora del día, a cometer sus actos. De modo que, frente a dicha situación, parece aludir Rodríguez Ruelas, el agua tijuanense

siga su curso, como siempre lo ha hecho y posiblemente lo hará; se dirija, valga el simbolismo, hacia una masa de líquido mayor (el Océano Pacífico) que le garantiza fluir y renovarse, dejarse llevar, olvidándose, en cierto modo, del destino de la sociedad (de cualquier sociedad), al tiempo que del de ese submundo que lo rodea y constriñe: del de ese *corset* de “cemento” que, en efecto, lo domeña y redefine, lo canaliza e instrumentaliza, pero sin que semejante entremetimiento (se comprende que *urbano*) modifique ni altere los rumbos naturales de su evolución, ni de su pensar. Así, con este planteamiento, Rodríguez Ruelas apuesta por concebir una novela crítica, interesada en revelar problemáticas sociales en verdad acuciantes, aunque sin que ello signifique que su búsqueda renuncie, en ningún momento, a los estamentos creativos de la llamada literatura de lo inusual. Inmersa en la ideación de una novela contrastiva, que tiene muy presente el poder del límite, y que humaniza la estampa del elemento líquido y de su entorno (El Bordo-canalización), apuntemos que Rodríguez Ruelas, en el acto, reconfigura la proyección positivista-modernizadora de Tijuana con el objeto de recrear un *locus* más atrayente, que influya en la concepción de una nueva clase de obras que, como la suya, intervienen en el debate público de los problemas. A este respecto, conviene mencionar lo que Marlon PV plantea en una reseña del libro:

Hablar del espacio donde se desarrolla la historia es hablar de su pasado como río y de su presente como canalización. ¿Por qué es tan importante que nuestra generación profundice en este tema? Por la resignificación que han querido hacer de esta parte de la ciudad. Como río, en su pasado, congregó a un grupo de personas para abastecerse de él. Luego, como proyecto de ciudad, se propuso su contención y con esto el desplazamiento de grupos pobres y vulnerables ahí asentados. En su presente funciona como basurero de una serie de problemáticas políticas y sociales irresueltas: como lograr una migración digna (ya que muchos migrantes duermen ahí), la urgencia de salud pública por la crisis

de heroína y fentanilo, la marginalidad de las personas en situación de calle, el abuso policial, la contaminación de las aguas, entre muchos otros.¹³

Además del original abordaje de este “basurero” humano, es sugerente la concepción estructural-literaria que la autora realiza y se vincula con el de los multiversos. Sin abundar mucho en tal aspecto, que fortalece la percepción diferencial de su libro, es un hecho constatado que cuando Rodríguez Ruelas se acerca al asunto anterior explora las posibilidades narrativas de la interconexión, validando el dibujo de un tipo de literatura extensiva, vasta, en la que conviven aspectos materiales e inmateriales, reconocibles y desconocidos, luminosos y *oscuros* propios de una realidad singular: la tijuanense. Huelga insistir, de una realidad llamativa, particular, percibida como entidad convulsa, tormentosa, *oscura*, que incuba y sustenta “*no man’s land*” tipo el Bordo, y, a la par, promete el devenir de un tiempo estable, pacífico, incluso placentero, donde la naturaleza revela sus dones y ofrece la experiencia de un convivio trascendental en el que participan “El agua guardada en el cerro”, “la luz que abre [el] cuerpo”, “los pájaros”, “los insectos por debajo” (p. 60). De tal concepción porosa de los hechos se desprende, luego, su propuesta creativa, al punto de que asistimos a la exhibición de una avencia tensa de las partes que, muchas veces, son contrarias cuando no complementarias.

A pesar de ello, la representación fronteriza de dicho espacio binacional, y también ciudadano (y de clase), le permite a Rodríguez Ruelas idear una obra vinculante que apunta hacia muchos lados, desestabilizando la mirada unitaria de las cosas y mostrando, desaforadamente, la lógica de un todo relacional donde los puntos confluyen, pero también se alejan; un mundo contradictorio, derivado de esa “especie de matemá-

¹³ Marlon PV, “Un viaje por la frontera entre el mapa estelar y terrenal”, *Punto de partida*, noviembre-diciembre de 2023.

tica imposible donde las rectas paralelas se dirigen a un punto común: la orilla”, esa “orilla de una frontera burlada por un cuerpo de agua, la orilla de una estrella, la de un canal”.¹⁴

Ejemplo de lo anterior lo encontramos, por hablar de un caso, cuando el personaje protagónico de su novela, Ulises, se topa en el “espacio precario” de El Bordo con un puñado de delincuentes y violadores, quienes lo maltratan y someten hasta el punto de hacerle perder la razón. Y al mismo tiempo, en ese lugar infernal, se encuentra con otros seres humanos que, confrontando la barbarie imperante, le extienden la mano, lo apoyan, lo socorren, tal como sucede con el Viejo: un personaje marginal en extremo, que vive al día, en la más absoluta de las miserias, y no obstante se transforma en el único apoyo que Ulises tiene para salir adelante en ese submundo donde “las metáforas de la furia” se multiplican: “Recién llegado no podía comer, tomaba poca agua. De su cuerpo grande solo quedaba el cascarón, la espalda ancha, los hombros saltados, las piernas largas, las manos, la cabeza rapada, el frío sonando a través de su cuerpo. Si no hubiera sido por el Viejo. Él siempre le echó la mano, fue como una cuerda que a veces los sacaba del pozo y que a veces se le enrollaba del cuello” (p. 16).

Igualmente, algo parecido sucede con otro personaje importante, aunque de tipo no humano, que se saca a colación en varios momentos de la historia: nos referimos a la “perrita” adoptada por Ulises después de arribar a El Bordo y que, en ese contexto frenético, de descomposición absoluta, demuestra los alcances profundos de la relación interespecífica:

Esta es la perrita que viaja con Ulises, que revienta con sus patas el caparazón tierno de los insectos. Este es su pelo que se cae por pedazos, la nariz negra y la lengua morada, esta es su cola que levanta cuando percibe peligro y el lomo que se

¹⁴ Ismene Venegas, “La voz del canal que antes fue un río: reseña del libro *Aunque es de noche* de Montserrat Rodríguez Ruelas”, *Este País*, 3 de noviembre de 2023.

abulta cuando habrá un enfrentamiento. Estos son sus ojos negros y su pelo negro, negros como los ojos de Ulises y su pelo también. Estas son sus costillas y los huesos de la cadera que sobresalen bajo su cuero. Y esta es la pequeña mancha que lleva en el pecho, que deja que Ulises rasque cuando se detienen a descansar (p. 61).

Con esta aproximación al tema del nexo humano-no humano es notorio que Rodríguez Ruelas enfatiza la complejidad de los afectos, fundamentalmente en un lugar cruel, brutal y salvaje como El Bordo, en el que la mayoría de las personas han dejado de pensar en los demás y en sí mismos debido al pesado lastre de sus adicciones, problemas mentales, pobreza, etcétera. Lo anterior, por tanto, admite asumir que en el marco del “espacio precario” de El Bordo el animal encarna lo faltante, lo necesario, lo vital, siendo observado como ese referente armónico y pacífico que brinda la quietud y serenidad requeridas, y que asimismo establece el sentido puro e instintivo de la vitalidad no malsana o que, al menos, está lejos de concebirse como tal, ya que sólo atiende a sus necesidades básicas y a nada más. La imagen de la animalidad representada por dicha “perrita” implica, en consecuencia, la presencia activa de un ente redentor que frente a los seres humanos se desenvuelve con entera libertad, sin perjudicar a nadie, únicamente ejerciendo su libertad como especie y pautando el significado de una relación profunda y duradera en la que el ser humano valora la vida, el *bios* de esta “perrita”, que es sinónimo de benevolencia, dulzura, desinterés, apacibilidad. De algún modo, es como si con esta sutil mención a la animalidad y sus efectos mentales Rodríguez Ruelas abriera un paréntesis de tranquilidad y calma en la narración, que se aleja por mucho de los sufrimientos ocasionados por el resto de los sujetos que interactúan con Ulises, y extendiera la reflexión necesaria de que en el contacto con el ser no humano priva la experiencia de una complementariedad intimista que favorece el gozo y el bienestar, o algo que se le

parece. Se trata de enfatizar, en sí, que en el *locus* negativo de El Bordo —con sus dolencias y malestares frecuentes—, muchos de los reduccionismos de la “cultura urbana” se ponen en entredicho, puesto que es justo ahí, donde se padece el mal de la humanidad toda, que los animales representan lo opuesto: el vitalismo impulsivo, la presencia del bienestar, esa sensación que confirma que nada malo sucederá.

En general, la novela de Rodríguez Ruelas es una obra estimulante de principio a fin que se inscribe en esa tradición literaria que, por un lado, recupera la estampa de los bajos fondos con su correlato reconocible de miseria e ignominia extremas, y, por otro, maximiza y extrapola sus recursos de expresión formal al concebir una historia maravillosa de elementos convergentes donde desfilan drogadictos, delincuentes y animales, pero también, y de modo frecuente, seres atípicos, producto de la imaginación (niñas oníricas, piñatas voladoras), y ríos contaminados-espirituales que hablan del caos de la humanidad con la sabiduría que ofrece y refiere la estabilidad cíclica del elemento natural. Gracias a ello, *Aunque es de noche* se deja leer como una novela atípica de lo inusual que recupera la imagen del sustrato tijuanaense, comprendiendo que cualquier representación verista que se haga de un espacio urbano debe incluir lo denegado y *oscuro*, y no sólo lo que resulta hermoso o placentero. Entendemos, de este modo, que el objetivo de la obra es claro, y profiere la estampa contrastiva de un espacio humano, o de sus espacios perdidos, conflictivos, en los que se replican, a escala menor, una metáfora de la tragedia humana, al tiempo que de su trascendencia y redención.

Referencias

Albicker Aguilera, Sandra Luz, *Identidades narrativas y estigma: deportados en El Bordo de Tijuana*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, 2014 (Tesis de maestría).

- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Castells, Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI Editores, México, 1979.
- Contreras Velasco, Óscar, “Vivir en los márgenes del Estado: un estudio en la frontera México-Estados Unidos”, *Región y sociedad*, 28 (2016), pp. 235-262.
- De la Cruz, San Juan, *Obras completas*, Porrúa, México, 1989.
- Félix Berumen, Humberto, *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, El Colegio de la Frontera Norte, México, 2011.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, México, 1990.
- Hernández Quezada, Francisco Javier, “Garitas, bordos y océanos: límites infranqueables en la literatura mexicana del noroeste”, *Impossibilia*, 2015, núm. 9, pp. 49-71.
- Mendoza, Enrique, “La novela fantástica de Monserrat Rodríguez Ruelas”, *Zeta*, 21 de agosto de 2023. En línea: <https://zetatijuana.com/2023/08/la-novela-fantastica-de-montserrat-rodriguez-ruelas/>
- Monsiváis, Carlos, *Monsiváis en la frontera. Tan cerca, tan lejos*, introd., selec. y notas Leonardo Sarabia, Secretaría de Cultura de Baja California, México, 2020.
- PV, Marlon, “Un viaje por la frontera entre el mapa estelar y terrenal”, *Punto de partida*, noviembre-diciembre 2023. En línea: <https://puntodepartida.unam.mx/?view=article&id=2849>
- Parkinson Zamora, Lois, *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*, Iberoamericana-Vervuert/Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas Editores, España, 2011.
- Rodríguez Ruelas, Monserrat, *Aunque es de noche*, Universidad Autónoma de Nayarit/Ediciones del Lirio, México, 2023.

Saavedra, Rafa, *Border pop*, Secretaría de Cultura de Baja California, México, 2012.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1998.

Venegas, Ismene, “La voz del canal que antes fue un río: reseña del libro *Aunque es de noche* de Montserrat Rodríguez Ruelas”, *Este País*, 3 de noviembre de 2023. En línea: <https://estepais.com/cultura/resena-libro-aunque-es-noche-montserrat-rodriguez-ruelas/>

II. Textualidades

Intertextualidad lovecraftiana en “Bajo el agua negra”, de Mariana Enriquez: una traducción de la tradición

Denise Elizabeth Ocaranza Ordóñez
Universidad Autónoma del Estado de México

*La mayoría de los supuestos que formula el horror
sobre el mundo se iteran y se reiteran hasta el infinito [...]
el pasado habita nuestro presente y duplica
las historias que se narran. La recursividad ralentiza
el curso de la historia, siembra el camino de ecos.*

John Clute

Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) afirma su intención de escribir género de horror *en latinoamericano* mediante un mecanismo que llama “traducción de la tradición”,¹ que implica una asimilación del género desde su origen y el análisis de la experiencia de ser latinoamericano. En el caso del cuento “Bajo el agua negra” —publicado en *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016)— dicho mecanismo tiene como resultado una transposición de, al menos, dos textos de Howard Phillips Lovecraft (Estados Unidos, 1890-1937): “La llamada de Cthulhu” (1928) y “El horror de Dunwich” (1929), ambos publicados en la revista *pulp*² *Weird Tales*.

¹ Mariana Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”, Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante, Universidad de Guanajuato, 26 de noviembre de 2020.

² El término *pulp* es una abreviatura de *pulp magazines* y hace referencia a revistas baratas y populares en Estados Unidos, que se publicaron desde 1896 hasta finales de la década de 1950. Fueron revistas posteriores a los *penny dreadfuls* y de ficción del siglo XIX que contaban las hazañas de soldados y delitos de los maleantes.

Gérard Genette define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”.³ Enriquez, mediante una imitación del modelo del relato de horror tradicional, establece una intertextualidad explícita y efectiva con estos textos preexistentes lovecraftianos y con sistemas de significación no literarios, tales como el hecho social y la nota periodística, principalmente. Genette señala que la *imitación* es la transformación de uno o varios textos previos (hipotextos) y enfatiza que, para transformar un texto, “puede ser suficiente un gesto simple y mecánico (en último caso, arrancar de él simplemente algunas páginas: esa es una transformación reductora), [pero] para imitarlo, hay que adquirir un dominio por lo menos parcial de él”,⁴ por lo que en este análisis se demuestra cómo Enriquez domina estas obras de Lovecraft, las actualiza y latinoamericaniza en “Bajo el agua negra”.

El teórico francés Laurent Jenny,⁵ tomando como punto de partida a Harold Bloom, señala que el autor de una obra se decanta por el diálogo intertextual explícito con alguna de las siguientes intenciones: *a)* prolongar la obra del precursor, escribiendo una continuación de su obra hacia donde hubiera querido que llegara; *b)* inventar el fragmento que permitirá considerar la obra del precursor como un nuevo conjunto; *c)* romper radicalmente con “el padre”, a menos que se desembarace de la herencia imaginativa que puede tener en común con él, o *d)* crear una obra que paradójicamente parecerá punto de origen y no consecuencia de la obra antecedente.

³ Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en Desiderio Navarro (selec. y pról.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ Laurent Jenny, “La estrategia de la forma”, en *Intertextualité*, ed. cit., p. 106.

Enriquez no retoma los cuentos del autor para darles un nuevo final, ni pretende añadir más elementos a la mitología lovecraftiana; tampoco busca romper con el escritor estadounidense, al contrario, tiene la intención declarada de escribir un cuento inspirado en él:

Lo que necesitaba era imaginar un universo lovecraftiano en Buenos Aires. Y tenía que pensar alguna situación que tuviese ciertos elementos que tienen que ver con Lovecraft: seres anfibios [...] la omnipresencia de las iglesias, con los curas que se vuelven locos. Y algo que no introduce Lovecraft, porque no tenía ningún interés en eso, es la cuestión política. A mí me parece que hacer un cuento de [horror] latinoamericano sin la cuestión política es un poco raro y, entonces, en ese caso, para mí había algo que era muy gótico y muy Lovecraft, que es el Riachuelo, donde tenés algo visualmente muy parecido a los mares oscuros lovecraftianos, pero que además es una desgracia política.⁶

Por lo que se postula que “Bajo el agua negra” puede leerse como una obra completamente independiente de sus hipotextos, pero que se enriquece al tratarse de una asimilación, transformación y actualización de estos.

Para plantear que existe una transgresión al modelo tradicional del género de horror, antes habría que trazar algunas coordenadas sobre éste de manera muy concreta, pues la intención del presente artículo no es profundizar en el género ni en sus máximos exponentes y obras.

Entenderemos el horror como género literario que no es sinónimo de terror ni de gótico, pero que sí encuentra su antecedente en el gótico. La semilla de la tradición se encuentra en el Romanticismo: en la novela gótica inglesa y el *schauer-roman* alemán del siglo XVIII; durante los siglos XVIII y

⁶ Ana Príncipi, Amparo Sisti, *et al.*, “Desbordes: entrevista a Mariana Enriquez”, en Miriam Chiani (comp.), *Escrituras en voz: conversaciones sobre literatura argentina*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2021, p. 311.

XIX el género se extendió a Estados Unidos y Francia con el *roman noir*.⁷

El surgimiento del género es considerado una proyección de la agonía del alma romántica debido a que sus autores, para cuestionar el cientificismo y el positivismo, escribían historias en las que combinaban leyendas, supersticiones y hechos sobrenaturales (cuyos orígenes estaban en la tradición oral de siglos pasados) con acontecimientos sociales.

La obra que inaugura el género en 1764 es *The Castle of Otranto. A Gothic Novel*, de Horace Walpole, que sirvió de modelo y precedente para los relatos góticos que se escribieron en Gran Bretaña e Irlanda de 1790 a 1820. Los elementos que caracterizaban a las historias góticas y que consideraremos tradicionales del género son: un héroe aventurero que lidiaba con maldiciones y con hechos o seres sobrenaturales, una narración con atmósfera de suspenso, contextualizada en el medievo en la que se desarrollaba una lucha entre el bien y el mal, escenarios asfixiantes como castillos, pasadizos y criptas secretas con puertas chirriantes; y, al final, un hecho sobrenatural que se explica, al tiempo que la virtud gana y el orden se reestablece.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX y durante el siglo XX, estos elementos tradicionales sufrieron algunas modificaciones: el héroe ya no era el clásico aventurero, sino un personaje común que incluso se presentaba como víctima o un protagonista artista al que se le atribuía una forma sensible de aprehender el mundo; los hechos sobrenaturales irrumpían en una realidad más cotidiana (ya no en castillos y criptas); la elaboración del horror era más psicológica, es decir, se planteaba el desvanecimiento de las fronteras entre lo real y lo irreal, la vigilia y el sueño, la razón y la locura. A diferencia del horror tradicional, al final del relato, lo sobre-

⁷ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, col. La balsa de la Medusa, 145, Madrid, 1990, p. 19.

natural ya no es explicado por la voz narrativa⁸ y ya no se reestablece un orden, tampoco triunfa la virtud y se plantea la perversidad del ser humano para confrontar el sentido común, la decencia y los códigos morales vigentes.⁹

En las obras de E. T. A. Hoffmann, Joseph Sheridan Le Fanu y Edgar Allan Poe se encuentran estos elementos modernos y el motivo del *doble*. Acerca de éste en el género de horror, el teórico John Clute menciona que aparece a finales del siglo XVIII para dar cuenta de que el mundo es más que una cosa y que los cambios vertiginosos que se presentaban en la sociedad dejaban a los hombres escindidos.¹⁰

Después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), de acuerdo con Gary William Crawford,¹¹ el relato de horror inglés se configuró de un modo más realista y psicológico, mientras que, en Estados Unidos, Lovecraft creaba el horror cósmico, que postula el temor a la inmensidad desconocida por el hombre, al vacío, es decir, el temor a todo aquello que no se puede comprobar científicamente. El horror cósmico se caracteriza por la invención de una mitología que involucra hechos y conocimientos anteriores a la raza humana.¹²

La obra de Lovecraft configura una mitología conformada por nuevos dioses, seres sobrenaturales y malévolos,

⁸ Kayser, con respecto a la obra de E. T. A. Hoffmann, explica que un ejemplo de una actitud narrativa moderna es el uso de un narrador que no brinde al lector una explicación suficiente y única de lo que sucede en el relato y que, al principio, interpela al lector desde una posición que parece segura y familiar; conforme la trama se complejiza, el narrador se aproxima a los acontecimientos y adopta la perspectiva de otros personajes hasta convertirse en un testigo visual (Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Antonio Machado Libros, Madrid, 2010, p. 134.

⁹ Clive Bloom (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*, MacMillan Press, Nueva York, 1998, p. 3.

¹⁰ John Clute, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, trad. María Alonso, Ediciones Gigamesh, Barcelona, 2015, pp. 38-39.

¹¹ Gary William Crawford, "The Modern Masters: 1920-1980", en Marshall B. Tymn (comp.), *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Rr Bowker Co., Nueva York, 2014, p. 279.

¹² Norma Lazo, *El horror en el cine y en la literatura*, Paidós, Ciudad de México, 2004, p. 32.

personajes brujos, magos, así como representantes de la razón, dimensiones paralelas o desconocidas y creación de libros y autores. En particular, los *Mitos de Cthulhu* postulan la existencia de dioses primigenios anteriores a la especie humana “y aletargados por la hegemonía del hombre, los Primitivos —enormes masas amorfas— esperan y sueñan con volver a dominar la Tierra [...] Cthulhu, el más maligno e importante de ellos, yace en el fondo del mar”.¹³

El diálogo con los mitos lovecraftianos inició con el Círculo de Lovecraft, conformado por Clark Ashton Smith, Robert Howard, Frank Belknap Long, Robert Bloch, Lin Carter, Fred Chappell, Augus Derleth, Donald Wandrei, Hoffman Price y Henry Kuttner, quienes admiraban al escritor, estaban en contacto epistolar con él y escribieron textos en los que retomaban su cosmogonía. Estos escritores fundaron la editorial Arkham House, donde se publicaron las obras de Lovecraft después de su fallecimiento.

La obra del escritor estadounidense creció de forma marginal, incluso al margen del género de horror, sin embargo, continúa vigente en el ámbito popular literario y en los *mass media*, ámbitos en los que se mantuvo vigente durante más tiempo. Últimamente ha ganado un progresivo interés académico, pues además de los integrantes del Círculo, otros escritores han aportado narraciones a sus mitos, pero sobre todo hay quienes retoman los arquetipos lovecraftianos para actualizar sus narraciones, sin necesariamente continuar tal cual su mitología, como lo hace Mariana Enriquez en “Bajo el agua negra”.

Si “los modos de lectura de cada época están inscritos también en sus modos de escritura”,¹⁴ Enriquez asimila los dioses, los espacios y otros préstamos arquetípicos de “La llamada de Cthulhu” y “El horror de Dunwich” como *invariantes*

¹³ Rafael Llopis, “Los mitos de Cthulhu”, en *H. P. Lovecraft y otros: los mitos de Cthulhu*, Alianza Editorial, Ciudad de México, 1995, p. 34.

¹⁴ Jenny, *op. cit.*, p. 105.

con las que establece una relación intertextual y architextual porque la obra, además, se vincula con el canon y su tradición literaria.¹⁵

En 1927, en su ensayo *Supernatural Horror in Literature*, Lovecraft menciona que la estructura del género del horror debía constar de tres partes: 1) una normalidad: un estado de cosas en el que nuestro esquema ontológico-valorativo permanece intacto; 2) una interrupción: donde aparece el hecho sobrenatural, y 3) un enfrentamiento en el que se derrota al ser anormal, con lo que se restaura la normalidad.¹⁶

Veamos si esta estructura que plantea Lovecraft (como ensayista) se cumple en “La llamada de Cthulhu”: hay un narrador personaje que hereda las posesiones de su tío abuelo George Gammel, entre ellas, se encuentra un bajorrelieve de arcilla y un baúl con documentos: recortes de periódicos y manuscritos que le causan curiosidad. Hasta este punto se cumple la normalidad en la historia.

Después, el protagonista ahonda en todo ello y descubre que existe un hilo conductor que entreteje los manuscritos (que describen alucinaciones y sueños de un joven artista, Henry Anthony Wilcox), con una estatuilla de piedra, con una nota periodística que versa sobre un misterioso hecho en el que está involucrado un barco y con una nota del único superviviente, quien narra el enfrentamiento con lo sobrenatural: el dios Cthulhu y su ciudad.

Al final, en este cuento no se restaura la normalidad inicial, ya que el marinero que luchó con el ser sobrenatural muere y el narrador personaje presiente que sus descubrimientos lo han condenado a la locura o a la muerte, por lo que la estructura propuesta por Lovecraft se cumple sólo en parte.

¹⁵ El género es un aspecto del architexto. La architextualidad, según Genette, “se trata de una relación completamente muda, que sólo es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual” (Genette, *op. cit.*, p. 56).

¹⁶ Véase Howard Phillips Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, Lunata, Berlín, 2021.

Se puede afirmar que esta misma estructura se repite en “El horror de Dunwich”; primero se describe un lugar que podría ser cualquier otro de la periferia hasta que se presentan hechos y seres que escapan a la normalidad, como el nacimiento y el crecimiento desmedido de Wilbur Whateley, las condiciones en las que muere su abuelo, la desaparición de su madre, del sacerdote, de ganado e incluso de familias completas, aunado a los extraños olores y ruidos en las colinas.

Quienes enfrentan lo sobrenatural son personajes de razón: el bibliotecario y dos profesores. Al final del relato, con la pronunciación de un hechizo, estos personajes logran dormir de nuevo al ente sobrenatural y restaurar una normalidad.

Como vemos, a esta estructura del relato del siglo xx, aunque funciona, se le pueden advertir ciertas fisuras, como el hecho de que la normalidad que se plantea al inicio del relato no se restaura completamente al final. El teórico John Clute, en *El jardín crepuscular*, actualiza el esquema y propone un nuevo modelo para las historias de horror que consta de cuatro estadios: a) atisbos, b) espesamiento, c) trance, y d) después.¹⁷ Se explicarán de manera muy concreta en función del cuento “Bajo el agua negra”, que tiene un narrador omnisciente, al igual que “El horror de Dunwich”.

De manera muy general, la trama es la siguiente: la fiscal Marina Pinat investiga un crimen que involucra a dos policías. Una noche, estos policías interceptaron a Emanuel López y a Yamil Corvalán, jóvenes habitantes de la Villa Moreno, y los arrojaron vivos al Riachuelo. Es imposible que salgan vivos del agua contaminada, y sólo encuentran el cuerpo de Yamil y los tenis de Emanuel. Dos meses después de este acontecimiento, una adolescente embarazada busca a la fiscal para decirle que Emanuel regresó a la villa, que emergió del agua negra; la fiscal se queda con la duda, trata de comunicarse con alguien de la villa y, como no contesta nadie, decide

¹⁷ Véase Clute, *op. cit.*

ir al día siguiente. Llega en taxi, aunque el conductor la baja antes, trata de llamar de nuevo, sin éxito, y nota que el barrio está extrañamente silencioso y vacío; camina en busca de la iglesia y la sigue un niño deforme; encuentra la iglesia, pero no como la recordaba. Habla con el padre, éste se suicida, sale aturdida de la iglesia y se encuentra con lo que creía que era la murga, pero es más parecida a una procesión en la que llevan cargando a una especie de ídolo de tamaño humano. Trata de escapar.

Retomando los estadios que plantea John Clute, atisbar es “intuir el horror que está por llegar”,¹⁸ y el espesamiento, segundo estadio, “arranca cuando el siniestro viento de los atisbos empieza a desvanecerse y el futuro que se ha vislumbrado en los aterradores atisbos comienza a hacerse realidad”.¹⁹ En el cuento de Enriquez, los atisbos configuran el espesamiento a nivel paradigma de realidad y a nivel sobrenatural. Así, en el *espacio natural*²⁰ del cuento, que es la oficina de la fiscal Marina Pinat, se presentan cinco atisbos: la imposibilidad de encontrar el cuerpo de Emanuel; la risa del policía interrogado; su aseveración: “Ojalá toda esa villa se prenda fuego. O se ahoguen todos. Ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen”;²¹ la deformidad de la jovencita embarazada y su mensaje: que Emanuel emergió del Riachuelo y que está en la villa.

La trama comienza a espesarse con la descripción física de la joven embarazada: “tenía las pupilas dilatadas de los adictos y los ojos, en la media luz de la oficina, parecían

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ “Esta modalidad espacial corresponde a lo que no quebranta el orden natural de las cosas. Nos referimos a un espacio ordinario [...] pero que no rompe ninguna ley ni espacial ni temporal, ni de ambientación o escenificación” (Cecilia Eudave, “Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2 [2018], p. 62).

²¹ Mariana Enriquez, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Ciudad de México, Anagrama, 2021, p. 158. Al tratarse siempre de la misma edición, en adelante se indicará sólo el número de página entre paréntesis.

completamente negros, como los de un insecto carroñero” (p. 161), además cruzaba los dedos como si no tuviera articulaciones. Luego de esta escena espesante viene una con más fuerza, la de la pesadilla de Marina, que también tiene un breve trance (que es el que resaltaré en cursivas):

Durmió mal, pensando en la mano del *chico muerto pero vivo* tocando la orilla, en el *nadador fantasma que volvía meses después de ser asesinado*. Soñó que de esa mano se caían los dedos cuando el chico se sacudía la mugre después de emerger y se despertó con la nariz chorreando olor a carne muerta y un miedo horrible a encontrar esos dedos hinchados e infecciosos entre las sábanas (p. 163).

Después de este sueño, la protagonista se enfrenta con las primeras coyunturas que la obligan a visitar sola la Villa Moreno. En el espesamiento, los protagonistas son obligados a tomar caminos que no quieren recorrer (o que no tenían pensado recorrer, como es el caso en este cuento) y que tarde o temprano los ayudarán a llegar a un trance definitivo; Marina va a encontrar este trance una vez que se interne en la cloaca.²²

Durante el espesamiento todo es falso, sin embargo, hay algunas referencias a la verdad que se revelará en el siguiente estadio (el trance); la primera referencia a la verdad en el cuento es la siguiente: “La villa del Puente Moreno [...] ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo” (p. 167); la siguiente es la falta de altares a santos populares y vírgenes, la aparición del niño deforme, el encuentro con la parroquia

²² Clute plantea el término *cloaca* para los textos de horror. La principal diferencia entre umbral y cloaca radica en que el umbral permite el paso a otro mundo, mientras que la cloaca pertenece al paradigma de realidad y no se puede huir de ésta. Asimismo, el protagonista cruza el umbral y emprende una búsqueda junto con la corriente pero, en la cloaca, el protagonista entra y nada a contracorriente “como un pez enganchado y arrastrado por el anzuelo” (Clute, *op cit.*, p. 26.). Marina es el pez que se engancha con el anzuelo que le tira la joven embarazada y se sumerge en la cloaca que comienza en el sur de la ciudad y que se profundiza en la villa Moreno y el Riachuelo.

intervenida y con el cura Francisco, quien, borracho, le advierte que nadie puede salir de la villa: “Lo intenté, ¡lo intenté! Pero no se puede salir. Vos no vas a salir tampoco. Ese chico despertó lo que dormía debajo del agua. ¿No los escuchás? ¿No escuchás los tambores de ese culto a los muertos?” (p. 170).

El trance es el punto de inflexión en que se comienza a narrar lo que estaba oculto, con lo que surge la expresión definitoria de la perversidad del mundo, una perversidad que podría anunciar el mundo que está por venir.

Trance es la acción del mundo real que se anuncia a sí mismo. Es la razón que despierta de su letargo [...] es el momento en que un relato de horror deja de describir el afloramiento de lo reprimido y lo subversivo encerrados en los muros de contención de la “civilización” y comienza a narrarla tal como es. [En el trance] el mundo queda despojado de sus máscaras [...] la danza del trance son los tambores del futuro.²³

Así, el sacerdote afirma: “Durante años pensé que este río podrido era parte de nuestra idiosincrasia, ¿entendés? Nunca pensar en el futuro, bah, tiremos toda la mugre acá, ¡se la va a llevar el río! Nunca pensar en las consecuencias, mejor dicho. Un país de irresponsables” (p. 170). La función del último estadio, el después, es desatar la imaginación del lector para inquietarlo a través de lo que es capaz de imaginar sin que nadie se lo prescriba. Entonces, el sacerdote le dice a la representante de la razón, Marina Pinat, que *no se haga la estúpida*, que:

los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés qué viene acá? La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y

²³ *Ibid.*, pp. 101-106.

capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron. ¿Sabés qué quiere decir “Emanuel”? Quiere decir “Dios está con nosotros”. De qué Dios estamos hablando es el problema (p. 171).

El después es la fase en que queda únicamente la sensación de que ya no hay nada más que hacer, es decir, el protagonista no logró escapar del horror; así, al final del cuento, puede verse un mundo desolado: la fiscal sale de la iglesia para encontrarse con una procesión (la fiesta de la murga, pero invertida), encabezada por chicos deformes, mujeres gordas y pocos hombres,

detrás de ellos iba el ídolo que cargaban sobre una cama [...] el único sonido eran los tambores [Marina corrió] rezando en voz baja como no hacía desde la infancia [...] tratando de ignorar que el agua negra parecía agitada [...] corrió hacia el puente y no miró atrás y se tapó los oídos con las manos ensangrentadas para bloquear el ruido de los tambores (p. 174).

Como vemos, esta modelificación del relato de horror contemporáneo que propone Clute considera más elementos para el análisis de las obras, en comparación con el propuesto por Lovecraft a mediados del siglo xx. Nótese también que es evidente la intención de Enriquez de apegarse a las convenciones del horror, por ello, afirmamos que tiene un diálogo architextual en el que hace una observación del género, lo asimila, lo imita y lo transforma, y antes de continuar con el diálogo intertextual lovecraftiano, se debe mencionar aquel que establece con un sistema cultural no literario: la nota periodística, el hecho social.

La propia Mariana Enriquez ha manifestado que “Bajo el agua negra” está basado en un hecho real. En septiembre de 2002, Ezequiel Demonty y sus amigos, Julio Ismael Paz y Claudio Maciel, salieron a bailar a un establecimiento del ba-

rrio de Constitución; cuando volvían a su casa fueron interceptados por agentes de la policía federal argentina, quienes los golpearon y los llevaron a la orilla del río Matanza-Riachuelo²⁴ para obligarlos a meterse y nadar hasta la orilla, pero Demonty murió ahogado. Una semana después encontraron su cuerpo.²⁵ María Angélica Semilla Durán menciona que el relato también podría referirse a los “desaparecidos de la dictadura de los años setenta arrojados vivos desde aviones de la Marina al Río de la Plata”.²⁶ Inti Soledad Bustos no deja de lado la crisis que vivió Argentina entre 1976 y 2001 y recuerda que en la década de los noventa un sector de la clase media se sumó a las estadísticas de la pobreza.²⁷

Como se mencionó anteriormente, desde el siglo XVIII el relato de horror tomaba en cuenta el contexto social, aunque éste no era tan evidente; incluso se puede decir que en los cuentos de Lovecraft es posible encontrar, al menos, guiños al periodo de entre guerras; sin embargo, en el caso de Enriquez, el hecho social, o los hechos, se hacen más manifiestos.

²⁴ A este río se le conoce como Matanza en la mayor parte de su recorrido y Riachuelo luego de cruzar la avenida General Paz. Es el río más contaminado de América Latina y uno de los diez lugares más contaminados del mundo. Su flujo se extiende por 40 km desde su nacimiento en la provincia de Buenos Aires hasta su desembocadura en el barrio de La Boca, uno de los barrios más pobres de Buenos Aires. Su contaminación afecta a sus habitantes desde hace ya un siglo, el río recibe desechos industriales de fábricas de curtiembres y se registran niveles altos de enfermedades diarreicas, patologías respiratorias y cáncer. Los más afectados son los niños, que presentan cinco veces más plomo en sangre de lo aceptable, lo que retrasa su crecimiento, tienen comportamientos agresivos y problemas en la piel (véase Ariadna Arias, “El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos”, *La voz de Galicia*, 27 de diciembre de 2019).

²⁵ Diego Moneta, “A 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty”, *APU. Agencia Paco Urondo. Periodismo Militante*, 20 de septiembre de 2021.

²⁶ María Angélica Semilla Durán, “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”, *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3 (2018), p. 263.

²⁷ Inti Soledad Bustos, “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilizarbarie en ‘Bajo el agua negra’ de Mariana Enriquez”, *Boletín GEC*, 2020, núm. 25, pp. 28-43.

La intertextualidad lovecraftiana opera mediante dos mecanismos en “Bajo el agua negra”: la imitación y la traducción de la tradición, que dan cuenta de una transformación que implica, más que transgresión, una celebración.

Enriquez mantiene una postura crítica desde la que afirma y transforma los arquetipos de Lovecraft, para ello emplea personajes parodiados, invertidos o actualizados; codifica lugares comunes formales y de contenido de “La llamada de Cthulhu” y “El horror de Dunwich”, y los lleva a un contexto latinoamericano del siglo XXI.

En el espacio natural de “La llamada de Cthulhu” comienza la investigación de un culto a cargo del protagonista que recibió, por la muerte de su tío abuelo, recortes de notas periodísticas, manuscritos y otros informes; mientras que en “Bajo el agua negra” la fiscal se enfrenta a la investigación de un crimen en el que hay entrevistas, un audio, declaraciones y expedientes; en ambos cuentos el paradigma de realidad se apoya en certezas científicas. Tanto el sobrino nieto como la fiscal son los representantes de la razón, aunque al final quedan desorientados y de alguna manera atrapados por la vastación.²⁸

En la narración lovecraftiana se plantea que los dioses se comunican con los seres humanos por medio de sus sueños, pero los humanos deben tener la característica de ser artistas, como Henry Anthony Wilcox, quien soñaba con:

ciudades ciclópeas de grandes bloques de piedra y gigantescos y técnicos monolitos de un horror latente, que exudaban un limo verdoso. Muros y pilares estaban cubiertos

²⁸ “Dejar baldía una tierra o una mente, devastación física o psicológica, desolación [...] momento de desintegración en que los elementos o accidentes del mal quedan separados de la bondad esencial de los que, purificados de esta manera, alcanzan la salvación [...]. Experimentar la perversidad del cosmos construido o revelado es experimentar la vastación [...]. Tiene lugar cuando el ‘sistema maligno del mundo’ [...] nos destroza: tras la vastación, los articuladores del relato, y el relato en sí, caen en un silencio sepulcral porque ya no hay manera de seguir [...]. La vivencia del capitalismo feroz se ve como una forma de vastación” (Clute, *op. cit.*, pp. 107-110).

de jeroglíficos, y de las profundidades de la tierra, de algún punto sin concretar, se podía escuchar una voz que no era una voz, sino más bien una sensación indeterminada que sólo la fantasía podía convertir en esta unión de letras casi imposibles: Cthulhu fhtagn.²⁹

También soñaba con la palabra R'lyeh y con una criatura gigantesca de varios kilómetros de altura que caminaba o se movía pesadamente: Cthulhu, dios primigenio que descansa en una tumba de la ciudad de R'lyeh, bajo el océano Pacífico; éste físicamente es “a la vez un pulpo, un dragón y una caricatura de ser humano [...]. De su cuerpo escamoso y grotesco, provisto de alas rudimentarias, se elevaba una cabeza pulposa y coronada de tentáculos”.³⁰ En el cuento de Enriquez, la fiscal es quien tiene una especie de pesadilla vívida cuando entrevista a la chica embarazada; después tiene otra en la que se encuentra con Emanuel.

Para la autora argentina basta con que Marina Pinat no forme parte, al menos no voluntariamente, de la corrupción del sistema para que sea digna o susceptible de establecer este contacto con lo sobrenatural, por lo que mantiene la invariante, que sería el sueño como canal de comunicación, pero actualiza al personaje: de artista a funcionaria honesta. Michel Houellebecq afirma que:

Los héroes de Lovecraft se despojan de cualquier signo de vida, renuncian a cualquier alegría humana, se convierten en meros intelectos, espíritus puros que aspiran a una única meta: la búsqueda de conocimiento. Al final del camino les espera una espantosa revelación [...] todo proclama la presencia universal del Mal.³¹

²⁹ Howard Phillips Lovecraft, “La llamada de Cthulhu”, en *Antología de relatos de terror: H. P. Lovecraft*, Plutón, Barcelona, 2017, p. 192.

³⁰ *Ibid.*, p. 191.

³¹ Michel Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, trad. Encarna Castejón, Siruela, Madrid, 1991, p. 107.

En “La llamada de Cthulhu”, el protagonista asume que la estatua que encuentran en pantanos boscosos del sur de Nueva Orleans es un ídolo; Enriquez toma como préstamo la idea del ídolo y crea el suyo: Emanuel, de tamaño humano y transportado en una cama; este ídolo surge de un río de Buenos Aires.³² Es necesario mencionar que Cthulhu se encuentra entre dormido y muerto en su ciudad submarina esperando su resurrección en la Tierra, misma que sólo es posible con la ayuda de *fuerzas exteriores*, es decir, con ayuda de los humanos; se dice que cuando por fin despierte también despertarán sus súbditos y emergerán del agua para reclamar sus derechos; cuando esto ocurra la humanidad se parecerá a los Grandes Antiguos: salvaje, más allá del bien y del mal, sin moral y sin ley. Así, Emanuel que emergió del agua y que, según la joven embarazada, “siempre estuvo en el agua” (p. 161), también podría ser considerado un súbdito del Primigenio que regresa a la villa para reclamar, en principio, el derecho a la vida y el derecho de no perderla violentamente, así como el derecho a vivir en un lugar digno, que no esté consumido por la industria.

Esa fuerza exterior que necesita el Primigenio para, primero despertar y después resucitar, en el cuento de Enriquez es representada por los policías que empezaron a tirar gente viva al agua. Al respecto, de manera extratextual, la autora reflexiona en torno a la violencia y la relación que tenemos los latinoamericanos con ésta:

yo creo que todos —no es que lo justifiquemos— entendemos la violencia institucional, pero hasta un punto. O sea, yo entiendo que hagan un simulacro de fusilamiento [...] que le peguen al pibe, pero la creatividad de decir: “vayan a nadar a este río contaminado donde se van a morir”, para mí implicaba un grado de maldad diferente, que era literario si querés en el sentido más frío, [pero] sobre todo un poco

³² Aunque también es una especie de ídolo aquella cabeza de vaca clavada en un palo que Marina se encuentra en la iglesia, pues simboliza la importancia de la industria cárnica para Argentina.

místico, ¿por qué este tipo hace una cosa tan profundamente perversa? ¿A quién le está entregando a este pibe? O sea, a mí me sonaba una especie de mal más grande que sólo un mal de la cana.³³

Enriquez recurre a la ficción para tratar de explicar (se) una conducta innecesariamente violenta que raya con la exageración y lo vincula con su interés por los márgenes, o como ella lo llama: “lo orillero, las orillas”, desde donde aborda un tema político —o para el caso, sociopolítico—, pero “desde un lugar inesperadamente político”;³⁴ es decir, atravesado por el género del horror y, en este caso, mediado por la poética lovecraftiana.

Otros elementos en relación intertextual con “La llamada...” son la propagación de un rumor y los gritos no humanos. En el cuento de Lovecraft son los viejos espíritus de la Tierra los que emergerán para transmitir sus mensajes; en “Bajo el agua negra” se invierte esta cualidad de viejo espíritu y se presenta a una mujer joven, demasiado flaca, aparentemente adicta, deforme y embarazada, quien cumple su función heráldica: “Le vengo a contar porque tiene que saber. El Emanuel la quiere conocer” (p. 161).

En Villa Moreno, la autora juega con la posibilidad de que los niños y adolescentes deformes que allí viven sean víctimas de la contaminación, pero también se plantea que sean descendientes de los dioses primigenios o súbditos, por ello, el niño que guía a la fiscal a la iglesia “gritaba mudo, abría la boca y gritaba sin sonido” (p. 172), acto que lo asemeja a Cthulhu, pues, según un marinero, lo vio emitiendo gritos inarticulados.

Asimismo, hay al menos tres frases matriciales, como las llama Michael Riffaterre,³⁵ que aparecen en “Bajo el agua

³³ Príncipi, *op. cit.*, p. 312.

³⁴ Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”.

³⁵ Michael Riffaterre, “Semiótica intertextual: el interpretante”, en *Intertextualité*, ed. cit., p. 151.

negra” y que sin el hipotexto parecen anomalías, se trata de: “En su casa el muerto espera soñando”, “¿No escuchás los tambores de ese culto a los muertos?” y “Sobre los barcos y el fondo oscuro del río, donde estaba la casa”. La primera frase está a cargo del niño guía y remite a lo que los integrantes del culto de Cthulhu cantaban: “Ph’nglui mglw’nafh Cthulhu R’lyeh wgah’nagl fhtagn. / En su casa de R’lyeh el cadáver del Cthulhu aguarda soñando”.³⁶ En la segunda frase, Enriquez actualiza el instrumento musical, de tamtans (instrumento musical africano) a tambores utilizados en la murga argentina; la frase lovecraftiana es: “El apagado golpear de los tamtans se escuchaba susurrante a lo lejos”.³⁷

La tercera frase es pronunciada por la madre de Emanuel en la procesión, y remite a las embarcaciones que en el cuento de Lovecraft se extraviaban o se desviaban, de las que, si quedaba algún superviviente, éste sólo murmuraba incoherencias. La palabra *barco* en plural también surge en un diálogo del cura Francisco, cuando le dice a la fiscal que se tapaba aquello que dormía debajo del agua negra con barcos.

Por su parte, “Bajo el agua negra” recupera de “El horror de Dunwich” múltiples motivos temáticos que la autora asimila, imita y actualiza. Comenzando por los espacios, la villa es a Dunwich como Sentinel Hill es al Riachuelo, se trata de lugares en la periferia de las ciudades, a los que sólo entran los habitantes, quienes se pierden o aquellos que tienen asuntos por resolver. Sentinel Hill (las colinas) y el río de agua negra funcionan como una especie de cementerios que resguardan criaturas dormidas.

Las construcciones decadentes son parte de la descripción de estos espacios, sus habitantes son silenciosos y furtivos, la atmósfera es de constante inquietud, donde existe la sensación de ser observado; en Dunwich hay puentes de ma-

³⁶ Lovecraft, “La llamada de Cthulhu”, p. 199.

³⁷ *Ibid.*, p. 200.

dera y terrenos pantanosos, mientras que la villa está cercada por un río quieto, muerto. El olor fétido (a musgo y decadencia) es indispensable para atisbar la cercanía con lo sobrenatural. En ambos relatos las iglesias están intervenidas, la de Dunwich tiene el campanario roto y en la capilla de la villa no hay crucifijo, ni cruz en lo alto de su construcción; además, adentro hay una cabeza de vaca clavada en un palo, así como sangre fresca y letras imitando grafitis en las paredes. Ninguna funciona como una iglesia tradicional, la del hipotexto es un establecimiento comercial y la de “Bajo el agua negra”, la mayor parte del tiempo funciona como comedor, a pesar de que en el cuento de Lovecraft los personajes son creyentes de Dios y de la magia, mientras que en el cuento de Enriquez, los habitantes de la villa solían ser devotos de cultos afrobrasileños o de santos personales.

Otra actualización evidente en el cuento de la escritora argentina es el hecho que de que Dunwich es un pueblo ficticio fundado en 1692 por colonos que abandonaron Salem antes del juicio de brujas, mientras que la Villa Moreno y el Matanza-Riachuelo son espacios reales, se ubican en Buenos Aires, y representan todas las periferias de las ciudades abandonadas por el Estado, donde prima la pobreza, la enfermedad y la violencia.

En ambos cuentos hay un sacerdote, aunque con funciones diferentes. Abijah Hoadley llega a Dunwich en 1747 y luego de un sermón en el que expresa que escucha ruidos extraterrenales en las colinas, desaparece; el padre Francisco tampoco es habitante de la villa, sino que llega a ella. Ninguno de los dos oficia misas y ambos saben que sucede algo sobrenatural. A Francisco, Enriquez lo dota de características que rebajan su cualidad de sacerdote: no usa su sotana, luce desesperanzado y sucio, bebe alcohol, dice palabras altisonantes, no representa ninguna autoridad para los habitantes del pueblo y comete el mayor pecado: quitarse la vida. Él es quien brinda información a Marina, se infiere que no es parte del culto, pero que sabe de su existencia.

Los principales representantes de la razón en estos cuentos son Henry Armitage, director de la biblioteca de la Universidad de Miskatonic, y la fiscal Marina Pinat; que cumplen con el papel de investigador. Armitage trata de resolver con el *Necronomicón*³⁸ la muerte de Wilbur Whateley, y Pinat es una mujer que, a pesar de ser muy recta, se enfrenta a la imposibilidad de hacer su labor conforme a la ley porque todo el sistema está corrompido. En Lovecraft, el hecho de que Armitage, de setenta años, represente la razón es congruente con su época, mientras que Enriquez también utiliza una figura que busca las explicaciones racionales representada por la mujer joven con privilegios.

Otros personajes que funcionan como *dobles* son Lavinia y la adolescente embarazada; Lavinia y la madre de Emanuel; Wilbur y el niño deforme, Wilbur y Emanuel. Lavinia, hija de un conocido brujo, es descrita como albina, deforme y solitaria; se infiere que se embaraza de un ser sobrenatural y da a luz a Wilbur; sobre la adolescente embarazada, el padre Francisco se refiere a ella como “la puta embarazada de ellos”; las descripciones sobre sus deformidades están más hiperbolizadas, aunque la fiscal las dota de explicaciones: como los efectos de la droga y la posible ingesta de agua contaminada.

La adolescente, al no tener nombre, podría representar a cualquier adolescente latinoamericana embarazada y adicta a las drogas. Así como se juega con la posibilidad de que el padre de su hijo sea un ente sobrenatural podría ser cualquier hombre en un contexto de prostitución o abuso. A diferencia de Lavinia, esta joven tiene un papel más activo: el de llevarle un mensaje a la fiscal.

Lavinia y la madre de Emanuel les temen a sus hijos, la primera lo confiesa y luego desaparece, de la segunda se sabe que no quiso recibir a su hijo cuando emergió del agua negra,

³⁸ Libro ficticio escrito por el árabe Abdul Alhazred y motivo temático ineludible de la poética lovecraftiana y del ciclo narrativo de los mitos.

aunque al final es parte de la procesión y evita que Marina se acerque a él.

Wilbur vivió hasta los quince años, tuvo un crecimiento mental y físico sobrenatural, practicaba rituales en las colinas: aullaba el nombre de Yog-Sothoth³⁹ con un libro abierto entre las manos; cuando muere al intentar robar el *Necronomicón* se describe su constitución física: tenía las manos y la cabeza parecidas a las de un humano, pero sus partes inferiores del cuerpo y su torso eran teratológicas,

por encima de la cintura era semiantropomorfo, aunque su pecho [...] exhibía el cuero grueso y reticulado de un cocrilino o de un caimán. La espalda estaba sembrada de motas amarillas y negras, [por debajo de la cintura] la piel estaba cubierta con un áspero y denso pelo negro, y del abdomen brotaba un rimero flácido de largos tentáculos color gris verdoso, con ventosas rojas [...] en cada una de las caderas [...] había lo que parecía un ojo rudimentario.⁴⁰

La descripción de sus cualidades físicas es amplia, el narrador le agrega cola, patas surcadas por venas, una especie de sistema respiratorio que cambia de color, no tenía sangre, ni cráneo, ni esqueleto. Wilbur se asemeja a los niños deformes que se describen en “Bajo el agua negra”: niños con erupciones en la piel, con hasta cuatro brazos, narices anchas, dedos de molusco, ciegos y sin dientes. Las deformidades en Enriquez son presentadas como mutaciones y de esta manera, aunque algunas están hiperbolizadas, están más cercanas a la realidad. El cuerpo de Wilbur se disuelve, desaparece, así se espejea con Emanuel,

³⁹ Sobre Yog-Sothoth, el *Necronomicón* refiere lo siguiente: “conoce la puerta. Yog-Sothoth es la puerta [...] es la llave y el guardián de la puerta. Pasado, presente y futuro, todo es uno en Yog-Sothoth. Él sabe por dónde entraron los Grandes Antiguos en el pasado, y por dónde volverán a irrumpir otra vez [...] el Gran Cthulhu es su primo [...] por su olor inmundoso los conoceréis” (Howard Phillips Lovecraft, *El horror de Dunwich*, il. Santiago Caruso, Libros del Zorro Rojo, Buenos Aires, 2012, p. 35.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

pero también con los desaparecidos durante la dictadura argentina, por lo que el diálogo se amplía con la Historia.

Se encuentran otros motivos intertextuales en la incesante compra de ganado desde que nació Wilbur y la desaparición de ganado y de familias con lo que, se infiere, alimentaban a Yog-Sothoth, aunque con la intención de que no creciera demasiado. Al Riachuelo le vertían desde hacía ya mucho tiempo desechos de la industria cárnica, industria que, de manera extratextual, es salvación y condena para Argentina.

En “El horror de Dunwich” se menciona, sin darle demasiada importancia, que desaparecían jóvenes cuando iban a casa de Wilbur, pero que éste detenía las investigaciones con dinero o amenazas; en “Bajo el agua negra”, la desaparición de jóvenes e incluso su persecución son parte medular del relato y, en diálogo con el hipotexto, podrían tener la misma finalidad: alimentar a aquello que está por resucitar. Si bien este hecho sobrenatural sirve para dinamitar el relato, lo verdaderamente inquietante es que la violencia policial en contra de jóvenes es una realidad en varios países latinoamericanos.

El olor desagradable, el lento y pesado caminar, así como el sonido de chapoteo son motivos comunes en la poética de Lovecraft y Enriquez los recupera, aunque no con la misma intensidad que aparecen en los hipotextos, pues en estos tiempos difícilmente nos remite a alguna aparición sobrenatural.

La incorporación del nombre del guardián de la puerta por la que irrumpirán los Grandes Antiguos, en el momento preciso y no antes, el Primigenio: Yog-Sothoth en las letras pintadas en las paredes de la iglesia —que para la fiscal no tienen sentido— es un préstamo que exquisitamente toma Enriquez y lo esconde como un juego en el que propone una desestructuración del lenguaje, un rompimiento del orden tal cual lo conocemos y un recordatorio de que aún hay muchas situaciones desconocidas por la humanidad y que escapan a su entendimiento: **YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG** (las negritas y las cursivas son

propias). En estas letras también se puede encontrar, la palabra FAITH (fe) y GOD, aunque al revés, lo que podrían ser expresiones literarias que aludan a la gran fuerza que hay en los desfavorecidos y vulnerados.

A manera de conclusión, en “Bajo el agua negra”, Mariana Enriquez no sólo establece un diálogo con dos cuentos de H. P. Lovecraft, sino que también retoma como hipotexto la nota periodística (el hecho social) y sistemas de significación no literarios como la violencia, y por qué no, el cine zombi, pues el cine en el horror ha tenido un papel muy importante, su relación con este género literario funciona en, al menos, dos sentidos: 1) las películas son adaptaciones de novelas, y 2) algunas películas influyen en la literatura de algunos escritores del género, esto último sobre todo en el nuevo horror latinoamericano del siglo XXI. Mariana Enriquez ha mencionado en entrevistas que algunos de sus relatos están atravesados por el cine de horror/terror de las décadas de los ochenta y noventa, pues fue el cine que vio durante su juventud.

La intención de Enriquez es imitar al creador del horror cósmico; imita la forma, asimila sus arquetipos, los postula como invariantes que siembran el camino de ecos y los transforma para develar una verdad: que el proyecto de progreso ha fallado y ahora el mundo es una prisión de la que no hay escapatoria; el mundo desde el que se narra es ambivalente: no es el nuestro, pero al mismo tiempo sí lo es.

Ahora bien, para que un género se considere como tal debe responder a ciertas convenciones, una de ellas es la historicidad, misma que permite que el género se transforme y actualice. Como ya lo señalaba Bajtín, “el género es siempre el mismo y otro, simultáneamente; siempre es viejo y nuevo. Renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario y en cada obra individual”,⁴¹ por ello no sorprende que el horror latinoamericano sostenga un diálogo con la tradición y

⁴¹ Mijaíl M. Bajtín *apud* Helena Beristáin, “Mijaíl Bajtín”, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, Ciudad de México, 2006, p. 231.

retome algunos de sus elementos para transformarlos. Vimos cómo Enriquez actualiza algunos personajes de los cuentos de Lovecraft, de forma que el lector de este tiempo los siente cercanos; asimismo, a los espacios los dota de mayor realismo, pues una de las máximas de la autora argentina es que el horror tiene que inquietar al otro y, para que esto suceda, el otro debe reconocer realidades que le sean próximas, es decir, el horror, para dar miedo, inquietar o incomodar, tiene que emanar de la realidad.⁴²

Tanto en los hipotextos como en el hipertexto (“Bajo el agua negra”) el horror se impone como una proyección de los temores más arraigados de las sociedades en las que se gestan; por ello, interpelan al lector y lo comprometen a mirar desde otras perspectivas estos mundos ficticios que son, en realidad, su propio mundo, pero sin las coordenadas lógicas sobre las que lo concibe.

Referencias

- Arias, Ariadna, “El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos”, *La voz de Galicia*, 27 de diciembre de 2019. En línea: <https://bit.ly/3wzsOVf>
- Beristáin, Helena, “Mijaíl Bajtín”, en *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, Ciudad de México, 2006.
- Bloom, Clive (ed.), *Gothic Horror. A reader's guide from Poe to King and Beyond*, MacMillan Press, Nueva York, 1998.
- Bustos, Inti Soledad, “Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilizarbarie en ‘Bajo el agua negra’ de Mariana Enriquez”, 2020, *Boletín GEC*, núm. 25, pp. 28-43.
- Carroll, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. Gerard Vilar, Antonio Machado Libros, col. *La balsa de la Medusa*, 145, Madrid, 1990.

⁴² Enriquez, “Visiones del horror en la literatura hispanoamericana”.

- Clute, John, *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror*, trad. María Alonso, Ediciones Gigamesh, Barcelona, 2015.
- Crawford, Gary William, "The Modern Masters: 1920-1980", en Marshall B. Tynm (comp.), *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide*, Rr Bowker Co., Nueva York, 2014.
- Enriquez, Mariana, *Las cosas que perdimos en el fuego*, Anagrama, Ciudad de México, 2021.
- , "Visiones del horror en la literatura hispanoamericana", Seminario de Investigación Poéticas de lo Inquietante, Universidad de Guanajuato, 26 de noviembre de 2020. Video en línea: <http://bit.ly/3XdCqlo>
- Eudave, Cecilia, "Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2 (2018), pp. 57-73.
- Genette, Gérard, "La literatura a la segunda potencia", en Desiderio Navarro (selec. y pról.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 53-62.
- Houellebecq, Michel, *H. P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*, trad. Encarna Castejón, Siruela, Madrid, 1991.
- Jenny, Laurent, "La estrategia de la forma", en Desiderio Navarro (selec. y pról.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 104-133.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Antonio Machado Libros, Madrid, 2010.
- Lazo, Norma, *El horror en el cine y en la literatura*, Paidós, Ciudad de México, 2004.
- Llopis, Rafael, "Los mitos de Cthulhu", en *H. P. Lovecraft y otros: Los mitos de Cthulhu*, Alianza Editorial, Ciudad de México, 1995.
- Lovecraft, Howard Phillips, *El horror de Dunwich*, il. Santiago Caruso, Libros del Zorro Rojo, Buenos Aires, 2012.

- , “La llamada de Cthulhu”, en *Antología de relatos de terror: H. P. Lovecraft*, Barcelona, Plutón, 2017.
- , *Supernatural Horror in Literature*, Lunata, Berlín, 2021.
- Moneta, Diego, “A los 19 años del asesinato de Ezequiel Demonty”, *APU. Agencia Paco Urondo. Periodismo militante*, 20 de septiembre de 2021. En línea: <https://bit.ly/3l-DpH9O>
- Príncipi, Ana, Amparo Sisti, *et al.*, “Desbordes: entrevista a Mariana Enriquez”, en Miriam Chiani (comp.), *Escrituras en voz: conversaciones sobre literatura argentina*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2021, pp. 309-344.
- Riffaterre, Michael, “Semiótica intertextual: el interpretante”, en Desiderio Navarro (selec. y pról.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, pp. 146-162.
- Semilla Durán, María Angélica, “Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez”, *Revell. Revista de Estudos Literários da UEMS*, 3 (2018), pp. 261-278.

Mirar lo mismo desde otro lugar. Transformación intertextual en *La compañía*, de Verónica Gerber

Carmen Álvarez Lobato

Universidad Autónoma del Estado de México

En 2019 Verónica Gerber Bicecci (1981) publica *La compañía* bajo el sello editorial Almadía. Desde su primera recepción surgió la necesidad de clasificar este libro “inclasificable”. Se le llamó pastiche, “artefacto narrativo complejo con distintos niveles de narratividad [...] ‘compostaje’”,¹ fotonovela, archivo, documento, novela “casi policiaca”² o bien, como indica la contraportada del libro: “reescritura, fotografía, narrativa, crónica, relato fantástico, ciencia ficción”.³

La ambigüedad genérica proviene de una peculiar génesis y se advierte desde la página legal: “*La compañía* ‘a’ se mostró originalmente como parte de la instalación *La máquina distópica* en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, Zacatecas, en el marco de la XIII bienal FEMSA: *Nunca fuimos contemporáneos*, curada por Daniel Garza Usabiaga y Willy Kautz, de octubre de 2018 a febrero de 2019”.⁴ Así, antes

¹ Mariana Zinni, “Ecocrítica y feminismo: *La compañía*, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, *Viceversa Magazine*, 26 de junio de 2020.

² *Idem*.

³ Todas las citas de *La compañía* corresponden a la edición de Almadía, México, 2022, por lo que en adelante sólo se consignará el número de página.

⁴ *Idem*. Una instalación que Gerber realiza no sin incomodidad, ya que FEMSA, quien la invita a este proyecto, es la empresa embotelladora de Coca-Cola, una de las mayores industrias extractivistas de agua a nivel mundial, justo en el momento en el que la autora denunciaba los temas de extracción (Véase Elvira Liceaga, “*La compañía*”, entrevista a Verónica Gerber Bicecci, *Revista de la Universidad de México/Radio UNAM*, 19 de mayo de 2022).

de la lectura de este peculiar libro, “escrito” por una “artista visual que escribe” como gusta llamarse Gerber, las notas paratextuales advierten de las huellas de la instalación visual de esta autora poco convencional; el lector se convierte, de este modo, en potencial espectador.

Verónica Gerber, después de un recorrido por minas, museos, archivos y diversos sitios de San Felipe Nuevo Mercurio, Zacatecas, entrega el resultado de ese viaje como texto escrito, objeto artístico, o “pieza-libro”, como lo llama Cristina Rivera Garza en el epílogo de *La compañía*. Este libro presenta una estructura especular dispuesta en dos partes: la primera, marcada como a., es una actualización del célebre cuento de Amparo Dávila “El huésped” (1959) en diálogo con un montaje visual compuesto por fotografías en alto contraste tomadas por Gerber, fotografías de archivo, fotografías de estudio e imágenes de *La máquina estética* (1975-1979) de Manuel Felguérez. La segunda parte, b., es un *collage* archivístico conformado por textos de factura diversa: el relato testimonial “José Largo”, tesis, periódicos, entrevistas, reportes ambientales, cartas, fotografías, planos mineros y mapas entre muchos otros documentos escritos y visuales que se detallan de manera pormenorizada en los apéndices del libro. Puede leerse así la sección a. como la reelaboración del canon artístico, tanto literario como plástico, y la sección b. como el soporte testimonial, histórico y científico. Se trata de las dos caras de la misma moneda, un diálogo entre el arte y documentos no artísticos en torno a un mismo *locus*, la mina extractivista de mercurio asentada en el pueblo de San Felipe Nuevo Mercurio: la Compañía.

Para la transformación del canon Gerber retoma a dos artistas zacatecanos: Amparo Dávila, para 2019 aún viva, premiada y considerada como una de las escritoras mexicanas más importantes, y Manuel Felguérez, también vivo entonces, estimado como uno de los pintores más innovadores del país en el campo del arte abstracto; a fines del siglo xx, como distinción a su legado artístico, se le otorga, en su

ciudad de origen, su propio espacio de exhibición, el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, donde ocurre la instalación de Gerber. Destino compartido, ambos artistas nacieron en 1928; triste coincidencia, los dos fallecieron en el año 2020, en el esplendor de su fama y reconocimiento no solo local, sino también nacional e internacional.

Amparo Dávila, estudiada sobre todo por su inteligente cuentística y desde las convenciones del género fantástico; Manuel Felguérez, artista visual alejado del arte figurativo, de los primeros en realizar un diálogo con otros lenguajes, el de las computadoras, por ejemplo, en su célebre proyecto *La máquina estética*. Ambas poéticas, la literaria y la plástica, fueron sumamente innovadoras en el siglo xx mexicano; es justo este carácter innovador y transgresor el que recupera Gerber en *La compañía*, y por eso lo hace desde su propia transgresión, la estrategia de la “desapropiación”, como bien indica Rivera Garza: “tiene sin embargo la virtud de alejar a este proyecto de las estrategias de apropiación que han sido tan cuestionadas, y con justicia, por el arte y la literatura críticas de inicios del siglo xxi, convirtiendo a *La compañía* en una obra desapropiativa por excelencia”.⁵

El carácter desapropiativo se hace evidente en la mencionada página legal de *La compañía*, donde se advierte que “Las palabras e imágenes de este libro son una reescritura, por lo que compartirlas no constituye un delito. Pueden tacharse, enmendarse o plagiarse creativamente, siempre y cuando se mantenga esta nota” (p. 4). A diferencia de los libros tradicionales, que incluyen la usual prohibición relativa a los derechos reservados: “podrán ser castigados con penas de multa o privación de la libertad quienes reproduzcan sin autorización o plagien, todo o en parte...”, etc., esta nota paratextual es una invitación al lector/espectador a transgredir el canon, a continuar con el trabajo artístico de este texto abierto, a no detenerse en la prohibición habitual. *La compa-*

⁵ Cristina Rivera Garza, “Epílogo”, en *La compañía*, pp. 201-202.

ña es así solo el inicio de un proceso creativo que invita a la reelaboración continua.

Sobra decir que la desapropiación, o la apropiación creativa de las obras previas, ha sido, desde que el arte es arte, uno de los grandes mecanismos creadores. ¿Cómo puede una obra crearse desde ceros? ¿Qué artista no dialoga con una tradición? ¿Cómo podría concebirse un discurso aislado de cualquier otro discurso? Actualización, pastiche, parodia, copia, citación, intervención, reescritura o “compostaje” en los términos de Verónica Gerber,⁶ son las variadas formas, con sus matices, de llamar al diálogo que un texto establece con otro texto o con un sistema artístico o cultural previo.

La autora, en diferentes entrevistas y eventos artísticos, se refiere a su procedimiento como intervención, copia o actualización; por ejemplo, llama a su trabajo de reescritura de los haikús de Tablada, *Otro día... poemas sintéticos*, como “copia tergiversada”.⁷ Quizás lo importante de este procedimiento no sea tanto el concepto como su función: “en el ejercicio de reescribir hay una idea de mirar lo mismo desde otro lugar”.⁸ Efectivamente, mirar lo mismo desde otro lugar, con el consiguiente cambio de sentido, es la función de toda reelaboración crítica; para los fines de este artículo analizaré esta reescritura desde algunos conceptos que ofrece la intertextualidad, una teoría de viejo cuño pero que no pierde vigor ya que permite explicar los procesos transformadores, dialógicos y críticos de una obra.

La intertextualidad, así denominada por Julia Kristeva en 1967 para referirse al dialogismo de Mijail Bajtin, reiteraba entonces lo que parecería evidente, que “todo texto es

⁶ “Este ‘compostaje’, como lo define Gerber Bicecci, no es una mera apropiación de los textos, sino algo más, ligado a la reconstrucción, la escucha, la lectura y reescritura” (Zinni, *op. cit.*).

⁷ Gerber en Manuel González Vargas, “El fin del mundo hay que entenderlo desde una perspectiva menos catastrófica: Verónica Gerber Bicecci”, en *Info-bae*, 2 de diciembre de 2019.

⁸ *Idem.*

absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”.⁹ Kristeva, al revisar la carnavalización bajtiniana, subraya que el teórico ruso fue el primero en introducir en la teoría literaria que todo texto se construye como un mosaico de citas, pero resalta también dos componentes fundamentales que alejan la teoría bajtiniana, y su incipiente teoría, de un estudio más tradicional de fuentes o influencias: la relación de horizontalidad, esto es dialógica, que existe entre los textos, y el carácter transgresor de dicho dialogismo. Tiempo después, Kristeva extendió su concepto y propuso el término de transposición: “preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema significativo a otro exige una nueva articulación de lo tético —de la posicionalidad enunciativa y denotativa—”.¹⁰ Con esta importante adición la teórica destaca que la transformación de un texto implica un desplazamiento de enunciación y de sentido, desplazamiento que Gerber interpreta como “mirar lo mismo desde otro lugar”.

A estas primeras coordenadas teóricas Gérard Genette añade el proceso de transformación de un texto como el centro de su propia teoría. El teórico francés establece los dos modos en los que se reescribe un texto: la transformación simple o la transformación compleja. Así, para Genette, un texto B, hipertexto, puede relacionarse con un texto A, hipotexto, de dos maneras: desde la imitación (fundamentalmente formal) o desde la mutación de su sentido. Esta transformación, para Genette, debe hacerse de manera masiva y “declarada, de una manera más o menos oficial”.¹¹

⁹ Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, p. 3.

¹⁰ Desiderio Navarro, “Intertextualité: treinta años después”, en *Intertextualité*, ed. cit., p. vii.

¹¹ Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, en *Intertextualité*, ed. cit., p. 61.

El diálogo entre un texto A y un texto B debe ser, pues, horizontal y evidente e implica una transgresión; debe, además, dar cuenta del proceso de modificación. No se limita a una mera mención de citas ni a un rastreo de fuentes y se encuentra lejos de un *totum revolutum* sin sentido: “la intertextualidad designa no una adición confusa y misteriosa de influencias, sino el trabajo de transformación y asimilación de varios textos operado por un texto centrador que conserva el liderazgo de sentido”,¹² y, al menos desde las herramientas teóricas que ofrece Jenny, no solo es propia de los textos literarios, sino que permite la transformación de otros sistemas de significación no literarios como el lenguaje oral, la pintura o la fotografía.¹³

En la asimilación, el desplazamiento y la transgresión se encuentra la poética de la transformación que propone Gerber para *La compañía*, y para ello se vale de variados mecanismos; el primero y más evidente, es el de la sustitución, que sí involucra una reescritura, aunque ésta no parezca tan evidente en una primera lectura: “Si bien la autora no ‘escribe’ los textos, construye un relato a partir del archivo [...]. Gerber Bicecci interviene en el texto de Dávila cambiando la voz narrativa (de 1ª. a 2ª.), el tiempo verbal a un futuro que sentimos ominoso, casi en remedo de ‘Aura’ (1965) de Carlos Fuentes”.¹⁴

Los “cambios” o “sustituciones” no son inocentes y forman parte del proceso de transformación y desplazamiento

¹² Laurent Jenny, “La estrategia de la forma”, en *Intertextualité*, ed. cit., p. 110.

¹³ Jenny justifica imágenes visuales como textos en tanto que: “La substancia significativa del texto debe ser uniformemente verbal o verbalizada, aunque tome prestado de un sistema significativo de tipo figurativo. ¿Cómo concebir esta relación entre un sistema significativo pictórico, por ejemplo, y uno verbal? [...] Lo que está evidentemente ausente de la relación intertextual es la dimensión propiamente figurativa, lo que permanece es una red relacional común./Incluso cuando subsisten imágenes en el seno de un texto —a lo largo de las líneas—, adquieren un carácter ideográfico que las acerca a lo verbal, y constituyen simples sustituciones de la palabra, inmediatamente traducibles” (*Ibid.*, pp. 121-122). Este carácter ideográfico es el que retoma Gerber de la obra de Felguérez, como analizaré más adelante.

¹⁴ Zinni, *op. cit.*

del canon; todas las elecciones de Gerber que modifican sus hipotextos son decisiones críticas. Rivera Garza afirma que la autora

insiste en que una obra es una cita a la que llegamos, si queremos, tanto los lectores como los materiales y la autora a un mismo tiempo. Aquí nos hemos quedado de ver, en la materialidad del libro o de la exposición, para dirimir y cotejar, para interpretar y definir a medida que nos articulamos y nos conocemos. Esto es una conversación o una interacción, un happening, cuyo *script* es apenas esbozado por la serie de decisiones de las que, sin embargo, la autora se vuelve absolutamente responsable: la elección y ubicación de los materiales.¹⁵

En *La compañía* la reescritura de los textos es, efectivamente, un *happening*; la “artista visual que escribe” trae al libro estrategias propias de la instalación y del *performance*: muestra a sus lectores/espectadores el proceso de transformación y desde la desapropiación los invita a continuar con este procedimiento. Así como también un estudio intertextual no estriba en dar cuenta de un producto finalizado B que ha actualizado, desde diferentes mecanismos, un hipotexto A, sino que implica la revisión abierta de cada cambio: “ofrece como espectáculo el proceso en el que se vuelve a hacer un texto de un modo completamente distinto”.¹⁶

“El huésped” transformado: la resiliencia femenina

“El huésped” es uno de los cuentos más representativos de la poética daviliana y seguramente uno de los más estudiados por la crítica especializada. Amparo Dávila publica este relato en su cuentario *Tiempo destrozado* en 1959 e inicia, enfá-

¹⁵ Rivera Garza, *op. cit.*, pp. 202-203.

¹⁶ Jenny, *op. cit.*, p. 130.

ticamente, con la voz de la narradora personaje, una mujer casada, madre de tres niños y poseedora de una vida infeliz: “Yo no era feliz” (p. 17);¹⁷ sabemos también que vive en un pueblo pequeño alejado de la ciudad: “Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer” (*idem*). A esa casa lleva el marido, sin explicación alguna, a un personaje elusivo, “lúgubre y siniestro”, a quien la mujer llama solo como “el huésped”, quien convierte la ya desdichada vida de la protagonista en un infierno. La incomodidad de la mujer es cuestionada permanentemente por el marido a quien el huésped le parece “completamente inofensivo”, de tal manera que se queda a vivir con la familia sin hacer otra cosa que permanecer en un cuarto aislado de la casa y, cada cierto tiempo, sobresaltar a los habitantes con su sola presencia, en sí misma inquietante. La turbadora creatura —humana o no, pues la extrañeza del relato se apoya en la ausencia de una descripción detallada— paulatinamente invade el espacio de lo doméstico; ante la ausencia del marido, quien debe viajar por asuntos de trabajo, el huésped acecha a las mujeres y detesta a los niños. Eventualmente golpea cruelmente al niño Martín, el hijo de Guadalupe, la empleada doméstica, dejando en su pequeño cuerpo las huellas de la violencia; la esposa salva al pequeño, lo que crea entre las dos mujeres una alianza contra el enemigo: “Aún no sabría explicar cómo le quité al pequeño y como me lancé contra él con una tranca que encontré a la mano, y lo atacué con toda la furia contenida por tanto tiempo” (p. 21).

En el cuento la creatura funciona como metáfora de la violencia y propone una lectura de género: el ser violento está relacionado con el mundo masculino mientras que las víctimas de la violencia pertenecen a la esfera de lo femenino e infantil. Del lado masculino patriarcal se encuentran el marido y el huésped: lo oscuro, lo externo, el desorden,

¹⁷ Cito por Amparo Dávila, “El huésped”, en *Tiempo destrozado*, col. Letras Mexicanas 46, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, pp. 17-24.

la violencia y el descrédito hacia el mundo femenino; el relato insiste en el desdén del marido por la protagonista y el odio del huésped hacia los niños. Del lado femenino se encuentran la esposa, Guadalupe, los hijos del matrimonio y Martín, el niño violentado; a este mundo le corresponden imágenes domésticas, la casa, lo interno, el orden, el jardín, el juego, las flores y la luz. Para estos fines Amparo Dávila utiliza la estrategia del claroscuro: el huésped se mueve entre las sombras, sale de noche y muere en la oscuridad; las mujeres y los niños se entretienen habitualmente, de día, en un hermoso jardín: “Yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que floreaban casi todo el año. Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las bugambilias” (p. 18). Si bien la mujer no es feliz a causa del marido, su entorno es hermoso y fecundo: “las lluvias y el viento que eran frecuentes” (*idem*).

Lo innovador de este relato es que las mujeres protagonistas, la esposa y Guadalupe, están lejos de una actitud sumisa estereotipada; se trata de mujeres activas y resistentes que responden con un odio similar hacia el huésped y de allí toman la resolución que dará fin al relato: aprovechando una larga ausencia del esposo ambas acechan a la creatura y la emparedan en su siniestra habitación dejándola “sin aire, sin luz, sin alimento” (p. 23) causando así su muerte. Si bien varios de los relatos de *Tiempo destrozado* son guiados por el efecto de miedo de los personajes¹⁸ es destacable cómo, al menos en este cuento, el temor no paraliza a las protagonistas, sino que las lleva a la acción. Las mujeres toman vengan-

¹⁸ “Se mantiene la experiencia del miedo, que se convierte en tema y apelación en sus textos literarios” (Elba Sánchez Rolón y Rogelio Castro Rocha, “El alba dudosa: insomnio y pérdida en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”, en Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha [coords.], *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato/Colofón, México, 2019, p. 243).

za del inquietante personaje para “recuperar el orden”¹⁹ de su mundo doméstico. Odio contra odio, el mundo femenino gana la batalla.

Este relato es visto por una parte de la crítica especializada como un texto fantástico²⁰ ya que, en efecto, no puede colegirse si la presencia del huésped responde a una presencia humana, monstruosa o sobrenatural, y justo allí radica el carácter ambiguo e inquietante del relato, en su descripción “parcial”: “Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (p. 17). En todo caso, el cuento es fiel a la poética simbólica, más que fantástica, de los relatos de *Tiempo destrozado*; representa la irrupción violenta de lo masculino en el mundo plácido, aunque infeliz, de lo doméstico y la lucha femenina por recuperar el orden.

¿Cómo y para qué transforma Gerber este cuento? En el apéndice de *La compañía* se afirma que la reescritura consiste en “sustituir a los personajes ‘el huésped’ y ‘Guadalupe’ por ‘compañía’ y ‘máquina’, cambiar el tiempo verbal del texto a futuro y la voz narrativa a segunda persona” (p. 191); éstos

¹⁹ *Ibid.*, p. 248.

²⁰ Esto si se entiende *fantástico* como “un texto literario de ficción donde coexisten dos sistemas de leyes ontológicas inconciliables y donde se manifiesta un conflicto entre ambos sistemas de leyes; conflicto que se registra como problematizado por alguna entidad textual y que origina efectos emocionales en esa entidad, generalmente asociados al temor, con mayor o menor intensidad” (José Miguel Sardiñas Fernández, “Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror”, en *Un mundo de sombras camina a mi lado*, ed. cit., pp. 75-76). Sardiñas, en este mismo trabajo, cuestiona la pertenencia del huésped al género fantástico, ya que “hay un ser de aspecto inquietante o francamente atemorizador [...] pero no es un cuento fantástico porque nada indica que el ser estrafalario pertenezca a una alteridad radical, que sea un ser imposible en el contexto cultural de los personajes, ni tenemos información suficiente como lectores colocados en la posición del lector implícito para afirmarlo [...] incluso en el caso de la protagonista, los acercamientos del monstruo a su espacio durante la noche son simbólicamente de tipo mucho más sexual que sobrenatural. Si decidimos apoyarnos en la lectura de la autora, el huésped puede ser un símbolo inconsciente de ciertos hombres invasores en su vida” (*Ibid.*, pp. 86-87).

son, en efecto, los cambios más significativos, pero no los únicos, aún hay otras sustituciones y supresiones reveladoras que, aunque pueden parecer menores, contribuyen a la modificación del texto daviliano.

La primera transformación de este hipotexto tiene que ver con los nombres, y el consecuente cambio de sentido, de dos de los personajes principales; el más importante es la sustitución del *huésped* por la *compañía*. Este reemplazo transforma abruptamente el sentido del relato original: si el cuento de Dávila es doméstico, interior, femenino/infantil, el de Gerber se “abre” hacia toda una población, el sentido no es ya doméstico, sino social, y, por supuesto, económico. Naturalmente la lectura de *La compañía* es apoyada, como desarrollaré más adelante, por una superposición de imágenes: en este caso, antes de la lectura, la autora presenta una fotografía en alto contraste que muestra la señalización del poblado de Nuevo Mercurio y, para el inicio del relato, dos fotografías más que muestran paisajes áridos y un camino apenas modernizado con las exiguas imágenes de unos cables de luz. Es así que el huésped, presencia amorfa e inquietante en el hipotexto, es en el hipertexto una compañía extractivista que adquirirá una presencia más tangible, con nombre, historia, mapas y coordenadas reales en el apartado b. La ambigüedad del antagonista daviliano se transforma en un “enemigo” mucho menos sutil: una mina de mercurio que irrumpe en la placidez de un pequeño poblado y que lo violenta de diversas formas.

La segunda sustitución es la de la empleada doméstica Guadalupe, quien es en *La compañía* una inhumana máquina; esta modificación es la más apuntalada por los montajes visuales de la obra de Felguérez a los que me referiré más adelante. La mancuerna daviliana esposa/empleada se transforma en la moderna alianza esposa/máquina; el resultado es el mismo que en Dávila: la mujer y la máquina vencen finalmente a la compañía; esta modernización, aunada al tiempo futuro de la narración: “Ese día la compañía despertará antes

de lo acostumbrado y se situará frente a tu cuarto” (p. 75) es la que ha generado probables lecturas vinculadas con la ciencia ficción. La presencia del hijo de la máquina se conserva a lo largo del relato, aunque se elimina el nombre del niño, Martín; no se trata de una máquina insensible y estéril, sino de una máquina creadora y sintiente, feminizada.

Se propone también una interesante fusión, que simbólicamente ya estaba en Amparo Dávila, al fundir en una sola persona al esposo y a la compañía; así si en “El huésped” se lee “Representaba para mi marido algo así como un mueble” (p. 17), en Gerber se observa: “Representarás para la compañía algo así como un mueble” (p. 14).

Además de la transformación de los pretéritos o copretéritos de Dávila en tiempo futuro se cambia la persona a la que es dirigida la narración; en “El huésped” la voz narrativa es la esposa, quien utiliza la primera persona del singular o del plural. En *La compañía*, la voz narrativa se dirige a una incierta segunda persona del singular: un inquietante desdoblamiento, o quizás una apelación a los lectores; así “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi marido lo trajo al regreso de un viaje” (p. 17), es, en el hipertexto: “Nunca olvidarás el día en que vino a vivir contigo. Tu marido traerá a la compañía al regreso de un viaje” (p. 12). En este ejemplo destaca, además, el cambio del sentido comunitario que prevalece en el cuento de la zacatecana por uno más solitario.

Anoté antes la importancia de la lluvia en “El huésped”, ésta es sustituida en *La compañía* por la sequía, mucho más acorde a los paisajes casi desérticos del montaje fotográfico y a la actividad extractivista minera: “habrá corredores que protegerán a las habitaciones del rigor frecuente de la sequía y del viento” (p. 27). La extracción de agua de la industria minera se apunala con otra sustitución significativa; si en el texto davilano la creatura solo come carne: “Toda su alimentación se reducía a carne” (p. 20); en *La compañía* “Toda su alimentación se reducirá a agua” (p. 45).

Por último, *La compañía* también omite el componente afectivo fundamental en “El huésped”, el odio, así, si en Dávila se lee: “Solos, es verdad, pero con un odio...” (p. 22) es en Gerber simplemente: “Solos es verdad, pero...” (p. 73). O elimina también frases completas vinculadas con lo afectivo: “Mi vida desdichada se convirtió en un infierno” (p. 17).

De este modo, la modificación que realiza Gerber sobre el texto de Dávila, mediante sustituciones y supresiones, incide en un significativo cambio de sentido: personajes, tiempo, espacio y componentes afectivos. La transformación va de lo doméstico a lo social, del testimonio personal pretérito a la advertencia futura —¿profecía?— hacia una segunda persona. Va también de la lluvia a la sequía, de una venganza personal producto del odio a la alianza empática que provoca la extinción de la compañía. Todos estos elementos provocan un desplazamiento del efecto “miedo” que en “El huésped” recae en la inquietante presencia del visitante que invade una casa familiar; el temor en *La compañía* lo provoca una voraz empresa minera que invade un espacio colectivo. En “El huésped” el espacio que ocupa la creatura es una “habitación del fondo”, lúgubre y oscura; son sus salidas de este espacio las que perturban la vida cotidiana. El nuevo monstruo (hago uso del término de manera metafórica) que propone Gerber es mucho mayor, es el espacio alienado, agujero dentro de la tierra que ha sido fructífero en representaciones míticas y artísticas, así, al decir de Duvignaud: “Fantasía del terror por excelencia, ya se trate del agujero central de la tierra al que solo el chamán tiene acceso, o del vacío terrible del sexo femenino, lugar cerrado de todas las torturas. Y la plaza pública, ¿no es también ese lugar cerrado, ese orificio espacial en el tejido urbano que cierra el círculo de los curiosos?”²¹

²¹ Françoise Duvignaud, *El cuerpo del horror*, trad. Marcos Lara, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 187.

Fosa extractivista, espacio monstruoso que devora vidas y que instaura un nuevo tipo de horror, que permite lecturas que van de la ciencia ficción a la ecocrítica. El miedo que provoca el texto de Dávila apunta hacia lo íntimo y restringido, es la intromisión patriarcal en el espacio de lo familiar femenino e infantil; en Gerber se lee la pesadilla provocada por el mundo de la economía, de la indiferencia, de la contaminación y, al eliminar algunos componentes afectivos, de la despersonalización que terminará, en la lectura de los textos de la parte b., en enfermedad y muerte.

No obstante lo anterior, el hipertexto comparte el sentido esperanzador del hipotexto: la esposa y la máquina, resilientes, restituyen el orden al pueblo al hacerse cargo de la extinción de la compañía: “Cuando tu marido regrese, lo recibirán con la noticia de la muerte repentina y desconcertante de la compañía” (p. 87). Se trata de un “final feliz” que será problematizado en la segunda parte de *La compañía* pero que, al menos aquí, propone la salvación desde la resiliencia femenina.

La actualización de Felguérez: la máquina sensible

El hipotexto visual de *La compañía* se deriva del proyecto de computación y pintura de Manuel Felguérez elaborado en 1975 en la Universidad de Harvard intitulado “La máquina estética”, proyecto que queda consignado en 1979 en el libro *La máquina estética* editado por la UNAM. Felguérez utiliza ciertas imágenes generadas por una computadora —círculos, rectángulos y triángulos— para posteriormente intervenirlas; el proyecto es un diálogo entre la pureza de las líneas geométricas y el lenguaje estético del artista: es la alianza entre la máquina y el hombre, justo lo que subraya Gerber. Un proyecto de esta naturaleza, para la década de los años setenta, no era del todo nuevo, ya que había sido fundamental en la crítica de la modernidad tecnológica de algunas vanguar-

días de principios del siglo xx, de las que se nutre el artista zacatecano.²² Si desde la vanguardia se incluye a la máquina como objeto del arte, Felguérez utiliza a la nueva máquina de los años setenta, la computadora, como eje de su proyecto artístico; su hipótesis consiste en que el diálogo entre el artista y la máquina puede generar una sensibilidad artificial:

Como se sabe, puede dotarse a una computadora de inteligencia artificial que le permita tomar decisiones inteligentes. Pues bien, si en este caso en el proceso de alimentación del aparato la mayoría de las órdenes corresponden a juicios estéticos, o sea a decisiones de orden emotivo, podemos afirmar que fue posible dotar a la computadora de una sensibilidad artificial, creando así la Máquina Estética.²³

Este proyecto artístico resalta la importancia de la máquina como productora indomable de imágenes sensibles e inteligentes y subraya el hecho de que la computadora, guiada por sus creadores, podía “aprender” a hacer arte:

había que poner la producción al día, por lo que si yo pedía cien dibujos [a la computadora] y de esos a pura intuición, a puro gusto y sensibilidad escogía los diez que más me gustaran y le ponía diez al mejor, al siguiente nueve, ocho y así sucesivamente, se generaba un programa de optimización que retroalimentaba la computadora y ésta a su vez aprendía y me daba resultados con base a lo que yo quería.

Lograr ese proceso, era para mí una demostración de que la máquina además de tener una inteligencia artificial podía tener una sensibilidad artificial y es que los datos que

²² Esta visión de la máquina y la tecnología como extensión y constricción del cuerpo está en el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo, incluso en el estridentismo mexicano, entre muchos otros movimientos de la vanguardia plástica o literaria. Sobre este tema véase Hal Foster, *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008.

²³ Manuel Felguérez y Mayer Sasson, *La máquina estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, p. 25.

yo le daba no eran lógicos, sino basados en la sensibilidad y sin embargo la máquina aprendió.²⁴

Felguérez llama a estas creaciones hombre/máquina como ideogramas, nuevo lenguaje artístico colaborativo. *La compañía* saca a estos ideogramas del museo y les otorga una función de personaje. La autora realiza un montaje visual con diecinueve ideogramas y los coloca en imágenes de alto contraste cada ocasión que se menciona a la máquina.²⁵ La compañía como personaje, aunque ya no en diálogo con *La máquina estética*, siempre es un trozo de cinabrio en fondo negro. La máquina, antes Guadalupe, adquiere así una mayor relevancia desde el texto visual. En *La compañía*, la sensibilidad de la que está dotada la máquina (“es una máquina noble y valiente que sentirá gran afecto por los niños y por ti” [p. 67]) le permite ayudar a la protagonista en la destrucción de la mina extractivista: “Esta situación no puede continuar’, le dirás un día a la máquina. ‘Tenemos que hacer algo’, te contestará” (p. 72). Por su parte, la lectura del montaje visual contrapone la desolación, el desorden y la destrucción de las fotografías del pueblo o de la mina, a la sencillez y el orden geométrico de los ideogramas del artista plástico. Tanto Felguérez como Gerber observan como positiva la relación entre el ser humano y la máquina; si en la vanguardia de inicios del siglo xx la máquina y la tecnología eran necesarias para sobrevivir a los militarismos y a la fuerza destructiva de la guerra, ahora, en el contexto extractivista, el hombre debe protegerse con artefactos tecnológicos para resistir a la avidez de la industria. Esto no elimina, sin embargo, la despersonalización que implica la ayuda maquinica:

²⁴ Manuel Zavala y Alonso, “La máquina estética de Manuel Felguérez”, Museo Claudio Jiménez Vizcarra, 4 de octubre de 2002.

²⁵ Los ideogramas se presentan en blanco y negro superpuestos a las fotografías en alto contraste tomadas por Gerber en San Felipe Nuevo Mercurio, fotografías de estudio tomadas por Elizabeth del Ángel y fotografías de archivo de René Vega Carrillo, pp. 21, 25, 38, 42, 44, 45, 47, 57, 61, 62, 65, 66, 67, 71, 72, 76, 79, 83 y 85.

Durante las primeras décadas del siglo xx, el cuerpo humano y la máquina industrial se seguían viendo como ajenos entre sí, a pesar de la gradual expansión de las técnicas taylorista y fordista de trabajo que integraban a ambos como nunca antes. Así opuestos, los dos solo podían unirse extática o tortuosamente, y la máquina no podía más que ser una extensión “magnífica” o una constricción “problemática” del cuerpo.²⁶

Gerber, en diálogo con Felguérez, opta por el enfoque de la extensión magnífica del cuerpo, aunque sin perder de vista la tensión entre progreso y disolución que conlleva:

Me interesaba mucho la máquina como un guiño futurista [...] con ella intento poner en entredicho la estructura patriarcal de la industria. Nunca oímos hablar de una máquina cuidando niños, las máquinas extraen mercurio, oro. Son modificaciones para generar desconcierto y mirar desde un lugar crítico la normalidad de la revolución industrial y el desarrollismo al que estamos acostumbrados.²⁷

Es por esto también que la artista visual decide que su reescritura de Guadalupe sea una máquina que tiene un hijo, de ahí la feminización a la que me referí en el anterior apartado, y que es empática con la mujer y los niños, aunque no odia al enemigo; es justamente la “máquina sensible” que proponía Felguérez, ahora como personaje de literatura.

En Felguérez y en Gerber la máquina ayuda y comparte un mismo sentido con la humanidad. La lectura distópica del texto —no debe olvidarse que la instalación de Gerber se intitula *La máquina distópica*— no proviene de la presencia de las máquinas, sino del hombre y del poder económico, tramposo y voraz que Gerber vincula a lo patriarcal y que derivará

²⁶ Foster, *Dioses prostéticos*, p. 124.

²⁷ Gerber en Aurora Villaseñor, “Desafiar al silencio con dibujos”, *Gatopardo*, 12 de febrero de 2020.

en la ruina de la mina y de los pobladores. La máquina, afín a lo femenino, es sensible, auxilia y vence. La visión positiva de *La compañía* se da desde una lectura feminista asociada con la ecocrítica, ya que, en la opinión de la autora, si hay alguna salvación para el planeta ésta será desde lo femenino: “No hay manera de pensar en el futuro tanto ecológicamente hablando sin un pensamiento feminista”.²⁸

La maquinización en Gerber, desde el hipotexto de Felguérez, no se aleja de la visión resiliente y femenina del cuento de Dávila. La transformación de ambos hipotextos, el literario y el pictórico, actualiza y moderniza épocas, imágenes, funciones y sentidos. La lectura femenina de Amparo Dávila de los años cincuenta, donde mujeres acosadas por una presencia violenta ganan la batalla desde la inteligencia y la unión es, en *La compañía*, trasladada a la presencia violenta del poder económico que no solo acosa a una familia sino a todo un pueblo, pero que es vencido por la unión de la mujer y la máquina. El agresivo ser de ojos amarillentos y fijos, una presencia sumamente elusiva en el texto daviliano, adquiere mayor concreción en el hipertexto de Dávila. El hipotexto 1, “El huésped”, escrito a mediados del siglo xx, subraya la violencia infligida a una casa y a una familia y la victoria femenina. El hipotexto 2, *La máquina estética*, veinte años después, exalta la unión creativa y sensible entre el artista y la máquina, una suerte de utopía acerca de las posibilidades que traerían las computadoras. Es en el siglo xxi que estas visiones de mundo se transforman en una crítica de la economía patriarcal globalizada que violenta la Tierra, que enferma a los habitantes pero que es también vencida por la resiliencia femenina, vinculada aquí con la sensibilidad maquinica. La transformación de estos hipotextos nos advierte que nuestros miedos han cambiado; poco temor provoca ahora una creatura de ojos inquietantes ante la invasión masiva de la industria extractivista. Se conserva, sin embargo, el sentido

²⁸ Gerber en González Vargas, *op. cit.*

esperanzador de ambos hipotextos, la unión y la sensibilidad pueden combatir, con éxito, a los nuevos monstruos.

El *collage* archivístico: visibilización y memoria

La parte b. de *La compañía* está compuesta por cien fragmentos numerados de índole diversa. Inicia con el testimonio, de factura casera, intitulado “José Largo”, escrito por el exminero José Luis Martínez P.;²⁹ subraya el *locus*, San Felipe Nuevo Mercurio, y cuenta la historia del empleado de hacienda José Espinosa, quien al ser un personaje alto y delgado recibe el nombre de José Largo. Este personaje es quien descubre, mientras cuida el ganado de la hacienda, las piedras rojas que acusan la presencia de cinabrio en la zona: “Unos dicen que fue el Sr. José [...] quien entre 1935 y 1936 descubrió el afloramiento que dio origen a la explotación de la mina de mercurio” (p. 104). El testimonio da cuenta, “de primera mano”, de los orígenes de la mina, su desarrollo, apogeo y posterior debacle; es de este relato que Gerber toma el nombre de “La compañía”.³⁰

Destaca, en esta narración, la importancia económica que adquirió el pueblo de Nuevo Mercurio como resultado de la Segunda Guerra Mundial:

Las noticias mundiales estaban color [...] hormiga: Alemania había invadido Polonia y la situación a corto plazo era

29 “El texto está dedicado a su hija Blanca Inés, quien realizó una edición casera en homenaje a su padre” (p. 192).

³⁰ Esta compañía históricamente pasó por diferentes dueños y razones sociales: Mercurios mexicanos, Compañía Minera Veta Rica, Mercurio mexicano y Minera Rosicler desde sus inicios en los años treinta pasando por una bonanza de 1940 a 1970 y un descenso de la actividad, y de la población minera, a partir de 1975. Cierra definitivamente en la década de los años ochenta. Este monstruo extractivista tuvo una vida de aproximadamente cincuenta años. *La compañía* incluye también documentos y testimonios que llegan hasta el siglo XXI y que dan cuenta del estado actual de la zona.

explosiva. El mercado de los metales estratégicos [estaba al alza y] el mercurio [aumentó] su precio considerablemente. (...) Pero Nuevo Mercurio era importante para las Naciones Aliadas, así que el diesel llegaba en carros tanque [desde] Estados Unidos (p. 118).

El poblado se benefició temporalmente de esta bonanza: “Las casas de madera [se] sustituyeron por viviendas de adobe; surgieron tiendas de ropa, abarrotes. La escuela primaria [estaba] terminada y operando” (p. 120). Así, escuelas, servicios de salud dentro de las instalaciones, comercios, sindicatos y equipos de beisbol mostraban el reciente progreso. Eventualmente la narración da cuenta del lado oscuro de este desarrollo, las modernas máquinas de rayos equis con que contaban los servicios de salud de la compañía comienzan a descubrir la enfermedad pulmonar, hidrargirismo: “una intoxicación con mercurio. Los síntomas [son] temblores en las manos e inflamación en las encías” (p. 129) y enfermedades mentales: “Produce falla renal y locura cuando es muy grande la intoxicación. Hay un momento en el que te llega a provocar daños mentales” (p. 131). Finalmente, a causa de los problemas de salud, aunados a fluctuaciones económicas internacionales, la mina cierra en los años ochenta: “La mina cerró definitivamente porque hubo denuncias del sector salud [...]. Un día las personas del pueblo, como en una película [...] empezaron a tener cefaleas” (p. 141). El enriquecimiento de José Largo es finalmente castigado.

Por cierto que nadie nos vamos de este mundo sin que paguemos las que debemos. Según ese hombre era un pobre de aquí de la región. Y se halló tanto dinero que hacía payasada y media. Yo no lo vi, porque todavía ni nacía, pero mucha gente sí, mis papás. Según iba al baño, agarraba un billete [se limpiaba] y así lo tiraba [...]. Pero él luego de ver con tanto dinero, pos imagínese. Yo creo que sí fue una cosa justa con Dios (p. 139).

La lectura de la parte b. fluye del relato “José Largo”, pasando por tesis, informes, libros, entrevistas a científicos, exmineros y pobladores; agrega mapas, fotografías y diagramas; todos estos textos —que van de la oralidad a la escritura, de lo tradicional a lo científico— son de fácil ubicación por el apéndice ofrecido al final del libro y que a la autora no le ha interesado mostrar de manera lineal. Todos ellos conforman la historia del cinabrio, de Nuevo Mercurio y de la mina: “The first recorded mention of mercury was by Aristotle” (p. 99). El poblado funciona como una fuerza centrípeta singular que atrae meteoritos: “Zacatecas está marcada por impactos meteóricos” (p. 96), nuevos habitantes “Pronto Nuevo Mercurio se [pobló] con mineros que acudían a trabajar de muy diversas partes” (p. 111) y modernos monstruos: “Virtually all of Mexico’s mercury output [was] exported. The United States received most of the Mexican metal” (p. 119).

Los relatos de factura oral, conversaciones o entrevistas a los mineros, destacan los mismos temas: bonanza y destrucción, utopía y distopía:

Cuando llegamos vimos una ciudad que fue majestuosa en su momento. Edificios, un hospital con equipo de rayos equis. Incluso dicen que cuando la mina estaba en apogeo llegaron a traer a los Dodgers de Los Ángeles para jugar con los mineros (p. 156).

En noviembre de 2001 la delegación estatal de la semarnat convocó a reunión de trabajo (...) se resolvió llevar a cabo [...] acciones de contención de la contaminación, mismas que quedaron concluidas en marzo de 2002 (p. 173).

Se interpusieron denuncias y lo único que pasó fue que los gringos huyeron, la mina cerró y todo mundo se quedó desempleado (p. 153).

La remediación se circunscribió a confinar, a poner letreiros. Aterraron todo. A la mexicana (p. 179).

Los relatos y documentos coinciden en que la empresa minera llevó a todos los protagonistas al fracaso: quiebras económicas, huidas, problemas fiscales, enfermedades y muerte, pero, también concuerdan en la necesidad de no olvidar y de construir una memoria: “Porque yo que me acuerde el primero que se mató fue uno allá en [el tiro] Veta Rica y el [segundo] en [el tiro] San José. Son puntos de la mina que tienen ese nombre. Todos los puntos tienen su nombre” (p. 112).

La propuesta de esta parte b. de *La compañía* se vincula con el arte de archivo el cual, según Hal Foster:

no sólo utiliza archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que subraya la condición híbrida de unos materiales encontrados y contruidos, fácticos y ficticios, públicos y privados. Y este arte dispone a menudo estos materiales conforme a una matriz de cita y yuxtaposición, y a veces los presenta en una arquitectura que se puede llamar archivista: un complejo de textos, imágenes y objetos [...]. Quizá todos los archivos se desarrollen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que también sirve para desvelar este arte.³¹

En efecto, el *collage* archivístico de Gerber incorpora todos los registros mencionados, que van de Aristóteles a la actualidad, en una estructura que permite conectarlos y mostrarlos desde una triple función: la primera, vinculada a la conservación de documentos, la autora rescata y expone una información valiosa, pero desconocida para los lectores o espectadores habituales, para no perderla. La segunda es construir una memoria, mostrar existencias no advertidas comúnmente por el arte, los exmineros, los enfermos, las víctimas de la extracción minera o los habitantes regulares de San Felipe Nuevo Mercurio. La tercera es dotar a toda esta documentación recuperada de un nuevo sentido crítico, artístico y desapropiativo.

³¹ Hal Foster, *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Akal, Madrid, 2017, pp. 46-47.

La transformación: proyección hacia el futuro

Pero ¿cómo se relaciona la reescritura de los hipotextos artísticos con los hipotextos archivísticos? ¿Cómo se enlaza lo que no se puede enlazar? *La compañía* no detiene su narración en el cierre de la mina, sino que prosigue con la revisión del estado actual de la zona; sabemos así que hay un nuevo proyecto ecoturístico vinculado con nuevos habitantes, los murciélagos, “Murciélagos de San Felipe”, fauna benéfica para la zona: “son de gran importancia ambiental por su función de control biológico de plagas” (p. 182). La inclusión de los murciélagos se vincula con la portada del libro, que parece tanto una lámina de Rorschach como un murciélago esbozado y que otorga a *La compañía* una lectura especular:

Hasta el final del recorrido, en el apéndice de fuentes, se comprueban algunas de las hipótesis, la portada se trata del plano realizado en 1980 por Rafael Reyes Macías del tiro general, que es reinterpretado en espejo. Hilo conductor y metáfora proyectiva de una aparición en la segunda parte de la obra: los murciélagos que ahora colonizan la red de túneles creados por la Compañía y sus numerosos nombres. Esa imagen de la geografía subterránea que aparece y desaparece dirige a metáforas visuales y a inesperadas hipótesis. Parte a. y parte b. también tienen estructura en espejo como la portada, y *El huésped* es el espejo donde se miran los testimonios de los científicos y pobladores del lugar.³²

La unión y sensibilidad que vence al monstruo es parte fundamental de la primera parte, de factura artística, y se completa con los documentos, de factura histórica, testimonial y científica, que van de los orígenes al cierre de la mina. El arte y la ciencia, lo subjetivo y lo objetivo, se miran horro-

³² Carmen Fernández Galán, “Arte, ciencia y enigma: *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci”, *Repositorio Institucional Caxcán*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2023, p. 2.

rizados y esperanzados. El horror proviene de la conciencia de la violencia permanente infligida a los vulnerables, sean mujeres y niños o un terreno fértil que es explotado hasta su muerte, triste constante del mismo espacio alienado zacatecano; la esperanza habita en la derrota del monstruo, a veces por acción, por sensibilidad, otras solo por el hartazgo del explotador: la compañía minera llega, se beneficia, daña, mata y se va... pero surgen nuevos habitantes y proyectos. El resultado que ofrece *La compañía* es abierto, ambiguo y agridulce, por eso el claroscuro de las imágenes ofrecidas por Gerber que resalta la devastación de la zona pero que otorga también una proyección esperanzadora hacia el futuro; este contraste parece ser definitorio de la poética literaria y visual de la artista, así a propósito de otro de sus libros, pero que sirve para explicar *La compañía*:

El énfasis en los altos contrastes y en lo que se esconde detrás de los procesos de transmisión de significado se corresponde con una metáfora que brinda Gerber para describir su práctica artística: la ambliopía. En el primer ensayo de *Mudanza*, Gerber describe el contraste visual que implicó crecer con un ojo que se desarrolló de manera normal y otro que se desvió hacia adentro, lo que la impulsó a sentirse naturalmente atraída por “personajes con destinos ambliopes, aquellos que, en una demencia consciente, deciden renunciar, abandonarse a la contingencia para poner su vida, cuerpo y trabajo en el mismo espacio de indeterminación”. Además de delinear al artista contemporáneo como alguien que ha llegado demasiado tarde y cuya mirada está volteada hacia el pasado, la ambliopía exhibe los trazos del archivo como misterios sin resolución, pero que gracias a ello admiten la posibilidad de servir como puentes entre un pasado fragmentario y la construcción de un futuro.³³

³³ Nicolás Campisi, *El retorno de lo contemporáneo: la novela latinoamericana en el fin de los tiempos*, Brown University, Rhode Island, 2020 [Tesis de doctorado], p. 181.

En efecto, la mirada ambliope de *La compañía* ofrece una lectura que transgrede el canon artístico y que al mismo tiempo tiende puentes entre la literatura, la pintura, la historia y el archivo, entre la subjetividad y la objetividad, entre el pasado, el presente y el futuro, entre lo humano y lo maquínico, lo femenino y lo masculino para generar un cruce crítico. Va del museo a la instalación, al archivo, a la mina y al libro objeto. Gerber expone su proceso escritural y visual y lo refuncionaliza: propone una nueva forma de práctica curatorial, portable, potencialmente llevada a casa. Es también un espectáculo, *performance* de bolsillo, lectura abierta, en movimiento y desapropiativa. Retomo aquí la cita de Jenny con respecto a la intertextualidad: “ofrece como espectáculo el proceso en el que se vuelve a hacer un texto de un modo completamente distinto”. Este espectáculo solo puede ser crítico, muestra las fisuras de las estructuras en las que están sustentados nuestros conceptos de orden y desarrollo: la familia, la historia, el bienestar, el progreso económico... todos marcados por la violencia de una presencia voraz — sea cual sea su nombre o su aspecto— que llega a desestabilizar ese orden. Pero hay también unión, sensibilidad, acción, memoria. Esas han sido las armas con las que se han aniquilado los monstruos del pasado, quizás aún sirvan para vencer a los futuros monstruos.

Referencias

- Campisi, Nicolás, *El retorno de lo contemporáneo: la novela latinoamericana en el fin de los tiempos*, Brown University, Rhode Island, 2020 (Tesis de doctorado).
- Dávila, Amparo, “El huésped”, en *Tiempo destrozado*, col. Letras Mexicanas, 46, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, pp. 17-24
- Duvignaud, Françoise, *El cuerpo del horror*, trad. Marcos Lara, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

- Felguérez, Manuel y Mayer Sasson, *La máquina estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.
- Fernández Galán, Carmen, “Arte, ciencia y enigma: *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci”, *Repositorio Institucional Caxcán*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2023. En línea: <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/handle/20.500.11845/3359>
- Foster, Hal, *Dioses prostéticos*, Akal, Madrid, 2008.
- , *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Akal, Madrid, 2017.
- Genette, Gérard, “La literatura a la segunda potencia”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 53-62.
- Gerber Bicecci, Verónica, *La compañía*, Almadía, México, 2022.
- González Vargas, Manuel, “El fin del mundo hay que entenderlo desde una perspectiva menos catastrófica: Verónica Gerber Bicecci”, *Infobae*, 2 de diciembre de 2019. En línea: <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/12/03/el-fin-del-mundo-hay-que-entenderlo-desde-una-perspectiva-menos-catastrofica-veronica-gerber-bicecci/>
- Jenny, Laurent, “La estrategia de la forma”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 104-133.
- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. 1-24.
- Liceaga, Elvira, “La Compañía”, entrevista a Verónica Gerber Bicecci, *Revista de la Universidad de México/Radio UNAM*, 19 de mayo de 2022. Audio en línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/93b7c521-f98c-4192-bbcc-a1bce52a28ec/la-compania>

- Navarro, Desiderio, “Intertextualité: treinta años después”, en Desiderio Navarro (selec. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 1997, pp. v-xiv.
- Rivera Garza, Cristina, “Epílogo”, en Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*, Almadía, México, 2022, pp. 197-214.
- Sánchez Rolón, Elba y Rogelio Castro Rocha, “El alba dudosa: insomnio y pérdida en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila”, en Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha (coords.) *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato/Colofón, México, 2019, pp. 238-267.
- Sardiñas Fernández, José Miguel, “Los cuentos de Amparo Dávila: entre lo fantástico y el terror”, en Claudia L. Gutiérrez Piña, Jazmín Tapia Vázquez y Rogelio Castro Rocha (coords.), *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, Universidad de Guanajuato/Colofón, México, 2019, pp. 74-98.
- Villaseñor, Aurora, “Desafiar al silencio con dibujos”, *Gatopardo*, 12 de febrero de 2020. En línea: https://gatopardo.com/arte-y-cultura/veronica-gerber-bicecci-escritora-artista-visual/?fbclid=IwY2xjawFlyi-VleHRuA2FlbQIxMAABHBvwTrLKqOPCpPH_CD-jE8C_i5VDivrSTaC1IkTVUx13sSDYoX0A7a12YjA_aem_44KKDj8zGmMcXmByuM2tQw
- Zavala y Alonso, Manuel, “La máquina estética de Manuel Felguérez”, Museo Claudio Jiménez Vizcarra, 4 de octubre de 2002. En línea: <https://www.museocjv.com/manuel%20Felguerezlamaquina.htm>
- Zinni, Mariana, “Ecocrítica y feminismo: *La compañía*, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, *Viceversa Magazine*, 6 de junio de 2020. En línea: <https://www.viceversa-mag.com/ecocritica-y-feminismo-la-compania-una-obra-de-veronica-gerber-bicecci/>

De la caída al descenso: *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire

Claudia L. Gutiérrez Piña
Universidad de Guanajuato

Nuestra piel muerta es la primera novela de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire (Cuenca, 1991). Publicada en 2019 por la editorial española La Navaja Suiza, fue rápidamente reconocida como una de las mejores novelas del año escritas en español,¹ gracias a su bien logrado ritmo poético que, a decir de Marta Sanz, coloca a su autora entre “escritores y escritoras que rehúyen los topónimos de una geografía real e inventan otros para circundar con sus metáforas lugares absolutos”.²

Nuestra piel muerta es la historia de un despojo relatada en un contrapunteo de la narración del presente del retorno de su protagonista, Lucas, a la casa familiar de la que fue expulsado, y la rememoración de la destrucción de su hogar a raíz de la llegada de dos forasteros al hogar de los Torrente de Vals, quienes “toman” la casa y las voluntades de todos sus habitantes. La configuración de la novela se articula en el apóstrofe de Lucas a su padre muerto y enterrado en el jardín de la casa, en la recriminación por haber permitido el despojo del hogar a los invasores, Felisberto y Eloy,³ quie-

¹ Véase Jorge Carrión, “Los mejores libros de 2019 han sido escritos por mujeres”, *The New York Times*, 15 de diciembre de 2019.

² Marta Sanz, “La lírica de los artrópodos”, “Babelia” suplemento de *El País*, 11 de diciembre de 2019.

³ La correspondencia con “Casa tomada” de Julio Cortázar es evidente y es una de las influencias declaradas por la autora para la composición de la novela, así como del cuento de William Gass, “El orden de los insectos”. Además, como se ha reconocido en varios de los comentarios a la novela, hay en ella la cuidadosa construcción de sus atmósferas que la acercan a los efectos del gótico. También hay que apuntar el eco de Kafka y de Juan Rulfo en el apóstrofe herido al padre.

nes son nominados como los “forasteros”, los “intrusos”, los “visitantes”, los “extranjeros”, y cuyas constituciones encarnan su fuerza invasora. Son “como esperpentos”, “gigantes peludos”, “como dos bestias”,⁴ a los ojos de un pequeño Lucas que observa y sufre el abuso al que estos seres someten su entorno y frente al cual, el niño, en completa indefensión, encuentra como único escape la observación detenida de la vida de los insectos que también habitan en su entorno, en el jardín, en el bosque. Así, la novela pauta una escisión que moldea el universo de Lucas en dos mundos: el humano y el de los insectos. El contrapunto entre estos dos es dirigido por la mirada de Lucas, quien, en su condición infantil, es capaz de traspasar los velos que los dividen. En la composición de la mirada y la voz de Lucas se anida la fuerza lírica de la novela, ya que en ella la autora hace participar un nutrido juego de connotaciones simbólicas que potencian su fuerza expresiva.

Atenta al carácter proteico del símbolo, García Freire modela *Nuestra piel muerta* desarrollando la dimensión que permite, como acota Paul Ricoeur, poner en duda “la línea divisoria del *bios* y el *logos*. Da[r] testimonio del modo primordial en que se enraíza el Discurso en la Vida”.⁵ Observar la obra desde el derrotero de lo simbólico permite reconocer el funcionamiento profundo de una de las líneas críticas aún emergentes sobre la novela que se ha detenido en las implicaciones de las estructuras míticas en el relato.⁶ Mi propuesta

⁴ Natalia García Freire, *Nuestra piel muerta*, Paraíso Perdido, Guadalajara, 2021, pp. 15, 26 y 33. Todas las citas a la novela corresponden a esta edición. En adelante, se anotará sólo el número de página en el cuerpo del texto.

⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI Editores-Universidad Iberoamericana, México, 2003 (1ª. ed. en inglés, 1976), p. 72.

⁶ En el artículo “Hibridez subversiva en *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire”, *Pucara*, 2022, núm. 33, pp. 10-20, Patricia Poblete Alday hace un breve recorrido por las convenciones de la novela de formación, la historia de horror y el relato mítico, este último desde la evidente estructura del camino del héroe (partida, iniciación y retorno) implicada en el texto de Freire. Por su parte, Allison Mackey, en “Maternando mundos: vuelta a lo telúrico a través del eco-gótico andino de Mónica Ojeda y Natalia García Freire”, *Revista*

de lectura se articula en esta misma dirección, en las redes simbólicas que tejen los dos modos de ordenamiento del mundo que vertebran la dinámica de la novela: el orden de lo humano y el orden de lo orgánico, amparado este último en el mundo de los insectos. Ambos ordenamientos son configurados literariamente con base en actualizaciones de relatos de pulsión mítica.

Desde las valiosas aportaciones de la escuela de la mitocrítica, Gilbert Durand lee las estructuras del imaginario a la luz de un dinamismo del que participan constelaciones simbólicas que encarnan arquetipos y se dirimen en la constitución de mitos. Señala Durand: “Entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, *bajo el impulso de un esquema*, tiende a constituirse en relato”.⁷ Me interesa trazar una ruta de lectura que toma como punta de lanza la noción de *esquema* propuesta por Durand quien, a partir de los planteamientos de Bachelard, reconoce que los símbolos deben ser juzgados no por su forma, sino por su “fuerza”,⁸ es decir, como realidades dinámicas. En una lectura cruzada de aportaciones que van de la antropología a la psicología, Durand toma en préstamo la noción de *gestos dominantes* proveniente de la reflexología para reconocer “los más primitivos conjuntos sensomotores”⁹ del cuerpo humano, con el fin de formular la hipótesis de que “existe una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas”.¹⁰ A partir de los dos gestos dominantes

[sic], 2023, núm. 32, pp. 74-95, implica algunas construcciones del imaginario andino para solventar la lectura de las novelas de las escritoras ecuatorianas como posicionamientos más bien ideológicos vinculantes con una perspectiva feminista.

⁷ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, México, 2004 (1ª. ed. en francés, 1992), p. 64. Las cursivas son nuestras.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

que Betcherev reconoce en el recién nacido, la “dominante de posición” (reflejos del cuerpo del niño para erguirse en vertical) y “la dominante de nutrición” (reflejos de succión y deglución), Durand postula su prolongación como “motivación de los movimiento dominantes” que terminarán por condicionar la referida noción de *esquemas* que dirigen el dinamismo de los mitos:

El esquema es una generalización dinámica [...] constituye la facticidad y la no sustantividad general del imaginario. El esquema se emparenta con lo que Piaget, tras Silberer llama “símbolo funcional” y con lo que Bachelard denomina “símbolo motor”. Él hace a la unión [...] entre los gestos inconscientes de la sensoriomotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Son precisamente estos esquemas los que forman el esqueleto dinámico, el boceto funcional de la imaginación. La diferencia que existe entre los gestos reflexológicos que hemos escrito y los esquemas es que estos últimos no son ya solamente engramas teóricos, sino *trayectos encarnados en representaciones concretas y determinadas*; así, al gesto postural corresponden dos esquemas: el de la *verticalización ascendente* y el de la división tanto visual como manual; al gesto del engullimiento corresponde el *esquema del descenso* y el del acurrucarse en la intimidad.¹¹

La importancia de recuperar estas relaciones radica en que permiten reconocer la dinámica que alienta la configuración literaria de *Nuestra piel muerta*, porque en la novela opera el impulso de estos dos grandes esquemas como movimientos dominantes: el de la verticalización ascendente y el del descenso, relacionados con una de las observaciones que también apunta Durand: “reconozcamos [...] que los personajes parentales se dejan clasificar singularmente en los grupos de símbolos definidos por los reflejos posturales y digestivos. En general, el enderezamiento, el equilibrio postural, será

¹¹ *Ibid.*, p. 62. Las cursivas son nuestras.

acompañado de un simbolismo del padre [...] mientras que la mujer y la madre se anexarán mediante el simbolismo digestivo”.¹² De este modo, el ordenamiento doble del mundo antes mencionado que pauta la mirada de Lucas entre el orden de lo humano y el orden de lo orgánico puede ser leído en función de esos “trayectos encarnados en representaciones concretas” que suponen los esquemas de Durand: por una parte *la caída*, mediada por la implicación del mito judeocristiano que convoca la verticalidad de la simbólica de poder del Dios-Padre, vector que será desmontado en la novela para gestar un nuevo relato, ahora con un movimiento de *descenso* hacia el vientre de la Tierra-Madre, orquestado por lo que muy atinadamente Marta Sanz ha denominado “la lírica de los artrópodos”,¹³ cuyo ritmo perfecto es el de la vida de lo orgánico más allá de lo humano. En este sentido, la novela desata la destrucción de un mito para dar nacimiento a otro génesis, como ha reconocido su autora: “*Nuestra piel muerta* habla de una niñez cuyo encuentro con el relato que rige su mundo es violento y necesita ser destruido. En este sentido, habla de la búsqueda de otro génesis, de la necesidad de otro relato como única salida a la oscuridad”.¹⁴

En un movimiento que desata la fuerza de la caída hacia el descenso, la novela postula la posibilidad de una metamorfosis simbólica, encarnada en la sensibilidad que nace en el cuerpo de Lucas, quien aprende aquello que es pautado por las palabras de Kobayashi Issa que sirven de epígrafe a la novela: “Escuchamos los insectos / y las voces humanas / con distintos oídos”. Lucas emprende el viaje de retorno a casa con el fin de acallar las voces humanas que dictan las dinámicas de violencia, amparadas en un poder divino castigador, para ponderar una sensibilidad que no obedece más que al orden perfecto de la vida de lo orgánico, donde todo se

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ Sanz, art. cit.

¹⁴ Humberto Franco, “Escribir es siempre un acto de imaginación”, entrevista a Natalia García Freire, Escuela de Escritores, 30 de enero de 2020.

podre, “se deshace y baja en espirales por la tierra formando una vida más perfecta y simétrica” (p. 121).

La caída

En *Nuestra piel muerta* hay un desmontaje del relato mítico del dios judeocristiano en el esquema de su verticalidad. Si atendemos la dinámica que lo sostiene, ésta se ampara en la Ley del Uno, como un ordenamiento que depende de “la imposición de una estrategia de la identidad que en rigor es la del monoteísmo”.¹⁵ De ahí la consigna de Yahvé: “Ved, ahora que yo soy yo y que no hay otro dios junto a mí, yo hago morir y hago vivir, yo hiero y yo sano” (Dt 32, 39).

García Freire alberga en la estructuración de la triada familiar de la casa Torrente de Vals (padre-madre-hijo) la transferencia simbólica de la fuerza de la verticalidad de la Ley del Uno en la imagen del padre, quien, como acota Ricoeur, “figura en la simbólica no tanto como progenitor igual a la madre cuanto como [...] dador de leyes”.¹⁶ Miguel Torrente de Vals, el padre de Lucas, encarna el símbolo de este orden. Arbitrario e impositivo, cancela la personalidad de Lucas, quien erige la analogía Dios-Padre en el marco narrativo:

Porque, ahora lo entiendo, todos los padres tienen dentro un Dios y miran a sus hijos como figuras de arcilla, siempre incompletas, y quieren crearlos una y otra vez a su imagen y semejanza, y los condenan: les lanzan plagas y diluvios que les echan maldiciones y luego los perdonan por su propia vanidad. Y todos los hombres de la Tierra no somos más que hijos de arcilla timoratos y agrietados que deambulamos por la vida ya sin brazo, ya sin pierna, ya deformes (p. 43).

¹⁵ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI Editores, México, 1988 (1ª. ed. en francés, 1980), p. 126.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, 8ª. ed., trad. Armando Suárez, Siglo XXI Editores, México, 1990 (1ª. ed. en francés, 1965), p. 474.

Las alusiones al relato bíblico son constantes en la novela, con la función de movilizar esta analogía como el *a priori* del relato, del que el presente de Lucas es su efecto. Me explico: Lucas articula su voz en perspectiva de un pasado marcado por la verticalidad de la ley del padre, un sujeto que, como ya ha señalado Allison Mackey, “es representativo del falo, del logos —de todo aquello que representa lo racional, lo autoritario, lo religioso—”.¹⁷ Miguel Torrente de Vals es configurado por medio de la mirada del hijo, ante todo, como sujeto del poder en el ámbito familiar. Es censor de las actividades “inútiles” de Lucas, como su pasión por observar la vida de los insectos en el jardín de su madre: “Usted solía repetirme hasta el cansancio que no me enfocaba en lo útil. ‘¡Por las barbas del Señor, Lucas! Eso no es importante’, me decía” (p. 14); es también quien humilla y anula a la madre: “¿Han visto ya a mi mujer? Un espécimen de lo más extraño, se los aseguro, les dijo mirando a Felisberto y Eloy. Y empezó a reírse” (p. 28). Lucas reconstruye al padre con gestos como estos en tanto portador del “ojo del rey, el ojo de Dios, en virtud del lazo profundo [...] entre el Padre, la autoridad política y el imperativo moral”.¹⁸ Lo importante, sin embargo, es que esta figura está ya tamizada por la distancia que impone el rencor y el tiempo en los ojos de Lucas. Porque a pesar —o a razón— de investir el ordenamiento de la Ley del Uno, Miguel Torrente de Vals es víctima de su propia caída a la que arrastra a su prole. De ahí que aparezca como el sujeto disminuido y anulado que terminó siendo: “Un anfitrión dócil, sumiso y crédulo” (p. 28), responsable del despojo y la violencia perpetrados en su propia casa.

He señalado que en la novela el esquema de la verticalización está articulado en relación con el mito de la caída, por ello es importante señalar sus articulaciones. La caída está arraigada al imaginario judeocristiano al menos en la forma

¹⁷ Mackey, art. cit., p. 85.

¹⁸ Durand, *op. cit.*, p. 157.

de dos grandes mitos: el ángel caído y el hombre caído, el primero albergado en la rebelión luciferina y el segundo en el relato adámico. Ambos están hermanados como dramas morales de castigo por la desobediencia a la ley divina: “La caída moral es dramática, una acción en progreso con unos personajes heroicos, que caen en gerundio —están cayendo— hasta conocer el exilio Adán y Eva— o generar el mismo Infierno —Satanás—”.¹⁹ Como puntualiza José Manuel Losada, la mayor parte de los relatos relacionados con los mitos luciferino y adámico, sea por variaciones o por actualizaciones, evoca una influencia que desata la inminente caída. Más allá de las correspondencias argumentales de estos mitos, me interesa reconocerlos como sustratos que alimentan la novela en su orden esquemático primario, que direcciona más bien hacia lo que Bachelard ha reconocido como la *psicología de la verticalidad* que se concreta en *metáforas de la caída*. Para el pensador francés, el vértigo de la caída “es un devenir fulminante. Si han de darnos imágenes de él, es preciso suscitar en nosotros la *psicología* de los ángeles fulminados. La caída debe tener *todos los sentidos* al mismo tiempo: debe ser a la vez metáfora y realidad”.²⁰

Como he anticipado, Miguel Torrente de Vals es víctima de su caída y en ella arrastra a su progenie. Pero, ¿qué promueve su caída? Felisberto y Eloy son quienes fungen como dichas influencias, cuyas configuraciones son, creo, las más problemáticas de la novela, por la riqueza simbólica que despliegan en la cadena de espacios de indeterminación que los articulan. Muchos silencios bordan a estos dos seres. No se sabe de ellos más que sus nombres y sus gestos. Sobre estos extraños personajes, se han establecido ya varias conjeturas. Por ejemplo, para Allison Mackey, como seres que se ins-

¹⁹ José Manuel Losada, *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*, Akal, Madrid, 2022, p. 326.

²⁰ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México, 1958 (1ª. ed. en francés, 1943), p. 119. Las cursivas son del autor.

talan en el territorio familiar para su despojo, aluden a “la dinámica colonial”;²¹ para Andrea Carretero Sandino, en su monstruosidad, apelan a “las dinámicas de poder católicas y heteropatriarcales”.²² Ambas lecturas son enteramente funcionales, pero creo que estos dos seres son eso y mucho más. Se articulan en el relato como agentes del mal, pero un mal que excede un sentido específico, para instalarse más en las raíces de la *simbólica del mal*, que pone en juego, de acuerdo con Ricoeur, una visión ética del mundo:

El principal enigma de esta simbólica consiste en que el mundo de los mitos ya es, él mismo, un mundo roto [...]. La exégesis de mito de caída muestra directamente esta tensión entre dos sentidos: por un lado, el mal entra en el mundo en tanto en cuanto el hombre lo *pone*, pero el hombre sólo lo pone porque *cede* al apremio del Adversario. Esta estructura ambigua del mito de caída señala ya el límite de una visión ética del mal y del mundo: al poner el mal, la libertad es cautiva de Otro [...] lo que la simbólica del mal da que pensar, concierne a la grandeza y al límite de toda visión ética del mundo, ya que el hombre, que esta simbólica pone de mani-fiesto, no parece ser menos víctima que culpable.²³

Lo que quiero resaltar es que si Felisberto y Eloy son vistos como una suerte de constelación de esta simbólica, es posible movilizar los espacios de indeterminación que los circundan hacia el sentido propuesto por Ricoeur: *al poner el mal, la libertad es cautiva de Otro*. De ahí que sea posible reconocer la agencia de estos dos personajes en tanto actualizaciones del

²¹ Mackey, art. cit., p. 85.

²² Andrea Carretero Sandino, “‘Un cuerpo que se deshace y baja en espirales por la tierra’: regreso y salvación en *Nuestra piel muerta*”, en Jesús Cano (ed.), *Poéticas del regreso en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Berlín, 2023, p. 26.

²³ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, 2ª. ed., trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Trotta, Madrid, 2011 (1ª. ed. en francés, 1960), p. 13. Las cursivas provienen del original.

sustrato mítico del que abreva la novela, sobre el que García Freire opera una traducción que implica y supera a su vez la articulación estricta del mito para potenciar el esquema de la verticalidad y condensarlo en estos personajes como agentes de la anulación de la voluntad del otro, la cual se puede traducir, en efecto, en la ley que sostiene el orden patriarcal, el colonial, el de clases, el familiar, el de las especies: el dominio del poder en el sentido lato de la palabra. En voz de la propia García Freire, Eloy y Felisberto “representan todo aquello que pueda invadir una familia, destruirla, todo aquello que puede también llevarse la tierra, quizá el mal, la racionalidad que nos enloquece, quizá algo que está muy dentro de cada uno de nosotros”.²⁴ Felisberto y Eloy funcionan en la novela como los engranes que movilizan los efectos de la anulación de la voluntad de todos los personajes a modo de “resortes narrativos” que condensan campos semánticos recurrentes, como bien advierte Marta Sanz. En su interior, abunda, “se gesta el conflicto universal”,²⁵ un conflicto que cabría muy bien en las palabras de Lucas: “un miedo original: el miedo al miedo” (p. 16).

Para dar continuidad a la dinámica de lectura que hasta aquí he planteado, me interesa detenerme en una imagen determinante en el orden del relato, ya que funciona como uno de esos resortes narrativos: el pie enfermo de Eloy. Lucas asegura que sólo tres cosas le han impresionado: las nalgas de Esther, al verlas accidentalmente al descubierto en una irrupción a la habitación de sus nanas; la pata de palo del señor Lazlo tallada en madera con hormigas de ojos ambarinos; y la tercera, el pie enfermo de Eloy, que pudo observar en la primera mañana después de la llegada de los extranjeros:

²⁴ Alicia Louzao, “Creo que vivimos en un mundo en el que no podemos mirar lo que se descompone, nos causa horror”, entrevista a Natalia García Freire, *Liberoamérica*, 28 de marzo de 2020.

²⁵ Sanz, art. cit.

Antes de cruzar la puerta se sacaron las botas y las medias y fue entonces cuando vi el pie de Eloy. Estaba lleno de costras, algunas se pegaban a las medias. El pie se descascaraba como los troncos de los árboles de papel del páramo. Él parecía no darle importancia y de tanto en tanto se limpiaba como si se quitara una pelusa y los pedazos de piel caían al piso. No se avergonzaba ni un poco de ese pie (p. 27).

La piel muerta del pie de Eloy funciona como metáfora del dinamismo de la caída: es signo de la enfermedad, que es, al final del camino, una isotopía del mal y anunciación de la muerte que trasunta del cuerpo de Eloy a la casa de los Torrente de Vals:

Dejé atrás todos los caminos cargados de viento y brisa, y mientras más me acercaba más sentía este aire obscuro que ahora lo envuelve todo en este lugar y que sale por las grietas de las paredes de adobe viejo, por los huecos que deja el papel tapiz, que se cae *como piel muerta*; ese aire que parece enturbiar el espacio hasta lograr un tono sepia como de abandono y aglutinar en el piso todas las formas indefinibles de la inmundicia (p. 13).

Las imágenes de la piel muerta del pie de Eloy y el tapiz de la casa caído como piel muerta agudizan la fuerza simbólica del mito de la caída en la novela que, como especifica Bachelard es, ante todo, conciencia de la muerte: “dramatizar la caída, hacer de ella un destino, un tipo de muerte”.²⁶ Felisberto y Eloy son una dupla que en su hermandad tienen rasgos diferenciales. Mientras Felisberto es vigoroso en su actitud violenta, Eloy es más bien “el idiota”, que perpetra la violencia desde la impasibilidad. Porque Eloy es el portador de la muerte inmutable. Decía que el pie enfermo del padre

²⁶ Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, trad. Beatriz Murillo Rosas, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (1ª. ed. en francés, 1947), p. 392.

de Lucas es el signo de su caída, porque es cuando esta marca es reconocida en su cuerpo que se anuncia la inminencia de su declive:

Fueron *sus ojos caídos* llenos de oscuridad los que me hicieron salir corriendo de ahí. Cuando salía del despacho, caminando hacia atrás como quien no quiere despertar a un muerto, lo dejé a usted *con la cabeza entre las manos*, apoyada en el escritorio, sin poder mirarme, con una pierna cruzada sobre la otra y el pie derecho moviéndose bajo el escritorio y la basta un poco levantada por la posición. Entonces vi su tobillo enfermo. Eso fue lo que vi. Su tobillo con piel muerta. Apenas, sí. Pero muerta. Como el pie de Eloy (p. 111).

Es justo después de que la madre de Lucas es expulsada de su casa para recluirarla en un manicomio, signo mayúsculo de la violencia ejercida por el padre e incitada por los extraños, que Miguel Torrente de Vals comienza a renguear y a usar un bastón, invadido, ya se ve, por la enfermedad. El bastón, símbolo de poder, es enfundado por el personaje en una inversión que opera la novela para hacerlo signo de su declive, enfatizado por la imagen de sus “ojos caídos”, su “cabeza entre las manos”.

Como apunté antes, la caída del padre es el *a priori* en el relato de Lucas, por ello su regreso a la casa familiar prolonga ese movimiento desde las primeras líneas de la novela: “Nuestra casa me espera como una sucesión de sueños en los que no dejo de caer” (p. 13). De ahí la importancia del juego de inversiones que la novela pone en juego en la imagen del padre como símbolo disminuido, porque “desajustan” el mito que lo sostiene, por ejemplo, en la suerte de reconvención que Lucas desata en relación con el mito adámico, su imagen como hijo-creador, invirtiendo la dinámica del poder:

Soy el creador de un padre. Y no será a mi imagen y semejanza como nazca en mis recuerdos, sino con voces inventadas, articulaciones laxas, un padre que se arrastre por mi

mente: arrepentido, preso de mi memoria.
Padre mío. Horror mío (p. 31).

Esta operación, donde Lucas implica un ajuste de cuentas con el padre, se extiende también al poder creador de un “reino” para este orden invertido, que se alimenta nuevamente del mito judeocristiano en la analogía Lucas-Lucifer:

Cuando el ángel del infierno se dio cuenta de que estaba desterrado creó un reino más poderoso que el de arriba. Voy a crear un reino también, padre. Lo estoy escuchando. Erigiré mi iglesia sobre este reino, tendré un altar coronado de mariposas y larvas; besaré por siempre a los escarabajos, oraré ante todas las arañas y marcharé con los alacranes: porque es de ellos esta casa (p. 88).

Como ha señalado Andrea Carretero, en Lucas “encontramos a un narrador que pierde a su padre y, con él, la máxima de la creación de los hijos a imagen y semejanza; sobre esa ausencia se reconstruye su identidad y propone un nuevo relato [...]. En consecuencia, el lector halla en el narrador la voz de un dios que no castiga, sino que se sirve del desecho para recrear otra forma de existencia”.²⁷

El descenso

Julia Kristeva reconoce que todo sema que opere en *separación* de la Ley del Uno es “el reverso inseparable de su representación lógica que apunta a garantizar el lugar y la ley del Dios Uno. En otros términos, el lugar y la Ley del Uno no existen sin una *serie de separaciones*”.²⁸ Estas separaciones soportan la Ley del Uno (Dios / hombre, puro / impuro), pero

²⁷ Carretero Sandino, art. cit., p. 25.

²⁸ Kristeva, *op. cit.*, p. 126. Las cursivas son de la autora.

también en este principio diferencial subyace la presencia de una fuerza que lo amenaza:

esta fuerza se arraiga, históricamente [...] en la investidura de la función materna: de la madre, de las mujeres, de la reproducción. En la medida en que el Templo *es* la Ley, se es bíblicamente puro o impuro sólo en relación con la Ley [...]. Por el contrario, si se trata de ir más a fondo en la arqueología de esta impureza, se encuentra en efecto el miedo ante una potencia (¿materna? ¿natural? —en todo caso insubordinada e insubordinable a la Ley).²⁹

Es justamente desde el supuesto de esta lógica de *separación* sobre la que trabaja la composición de *Nuestra piel muerta*, porque implica dicha arqueología en el doble de la potencia materna-natural, instancias arquetípicamente inseparables. El arquetipo de la madre (operando fuera de las estructuras que sostienen los mitos de la Ley del Uno) cuyo centro gira en torno a su poder creador (histórico, de naturaleza o de reproducción, como acota Kristeva), es condensador del principio de la vida y de sus transformaciones.³⁰ Para Erich Neumann dos caracteres articulan este arquetipo: el *elemental*, por ser proyección de la naturaleza y la vida; y el *transformativo*, ya que sintetiza las cualidades estructurales de la vida, en tanto sujeto y objeto de transformaciones. El carácter transformativo al que remite Neumann es sobre el que García Freire borda la composición simbólica de la potencia materna-natural, tomando como símbolo a los insectos, cuyos estados de existencia “representan las fases de la vida universal”.³¹ La vida de los insectos marcará la pauta

²⁹ *Ibid.*, pp. 122-123.

³⁰ Erich Neumann, *La gran madre. Fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, trad. Rafael Fernández de Maruri, Trotta, Madrid, 2009.

³¹ Vladimir Rozanov *apud* Gaston Bachelard, *La tierra y las ensañaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, trad. Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 2006 (1ª. ed. en francés, 1948), p. 202.

del envés en el nuevo reino creado por Lucas, que trastocará la violencia de la caída heredada, por la promesa del reposo en el descenso hacia la tierra.

Todo retorno a casa es un retorno a la madre y, en el caso de Lucas, también será el camino a la reivindicación del universo materno. Josefina es un personaje que involucra un tejido intertextual complejo en el cruce de varios referentes: es la loca del desván, en la línea de la tradición literaria cuyo emblema es Bertha Mason, es el lazo con una de las influencias declaradas de García Freire, el cuento “El orden de los insectos” de William H. Gass y también es quien abre el vínculo de la novela con la entomología. Josefina, siempre entregada al cuidado de su jardín y a sus libros de botánica, entomología, grimorios, fue tachada por el pueblo de loca, además por no haber sido bautizada y no asistir a misa. Sólo Lucas había descifrado su mundo en la conexión que había entre ella y la tierra: “A veces pensaba —dice Lucas— que cuando mi madre se desnudaba y se metía en la tina que preparaba Esther era para mojar pequeñas raíces que le salían de los sobacos y las ingles” (p. 105). En una de las escenas más entrañables del texto, sumida en el aislamiento y reclusión a la que es sometida, entre el desvarío y la degradación corporal, “con el pecho romo y las costillas de cordero flaco”, parecida ahora a “las raíces podridas de una planta fuera de la tierra” (p. 67), escucha a un Lucas implorante por que su madre lo reconozca cantándole como lo hacen las cigarras. En esta escena, tan triste como ella, Josefina se autodefine entre risas demenciales como “la reina de los artrópodos”, quien únicamente reconoce como hijo a un niño visto entre sueños, “un hijo que era parte niño, parte escarabajo”, con “un cuerno [que] le sobresalía imponente para luchar contra los hombres” (p. 67).

Lucas retorna a casa para poder convertirse en ese hijo soñado por su madre, para luchar contra los hombres en la implantación de un orden renovador que acalle la voz del padre y el orden que representa, armado con un conocimiento construido por la mirada de la madre, donde lo que importa

es el orden de lo minúsculo, el de la vida que se posa al ras de la tierra: “Agachado, como una sabandija [...] espío” (p. 13), dice Lucas. Esta perspectiva creada logra una profusa ocula-rización en el relato de los detalles del mundo de los insectos, de las plantas, que se debe a una conciencia profunda que madre e hijo comparten sobre la perfección de aquellos reinos, que resultan luminiscentes, en contraposición a la oscuridad que delinea el mundo y los actos de los hombres.

Esta escena deja ver la perspectiva de Lucas, quien, como ya ha señalado Allison Mackey, abandona “casi imperceptiblemente la posición vertical”,³² eligiendo una alineación con la tierra. De ahí que no sea extraño que la suerte de iniciación que experimenta Lucas en el relato se realice en una gruta, porque “habitar en la gruta es iniciar una mediación terrestre, es participar de la vida de la tierra, en el mismo seno de la Tierra materna”.³³

La cueva en el bosque es el espacio de refugio para Lucas, que se convierte en su templo, espacio uterino donde reina la imagen de una mujer “bellísima y anciana”, “rodeada de mariposas, flores y gusanos” (p. 90), recogida de las páginas del libro que su profesor Erlano le obsequia, alusión declarada por García Freire a *Metamorfosis de los insectos del Surinam* de María Sibylla Merian, entomóloga y pintora alemana que vivió entre los siglos XVII y XVIII, quien legó a los naturalistas de su época y posteriores una colección de ilustraciones donde el mundo de los insectos y las plantas emergen en una bella sincronía.

Desde este habitar simbólico, el efecto del mundo de los insectos vistos a través de la mirada de Lucas, heredada por la madre, moviliza en el texto un juego de trasposición de imágenes que contraponen las proporciones. Como acota Bachelard, cuando hay un trabajo de escala de las imágenes, “según el sentido de la trayectoria, [éstas proveen] imágenes

³² Mackey, art. cit., p. 88.

³³ Bachelard, *La tierra y las enseñanzas del reposo...*, p. 234.

de caída e imágenes de levantamiento, imágenes de la pequeñez humana e imágenes de la majestad de la contemplación. En cuanto se les adjunta su dinamismo inicial, esas imágenes se pluralizan aún más, se diversifican por su propia intensidad”.³⁴ En el caso de *Nuestra piel muerta*, esta dinámica, dirigida por la observación profunda de Lucas de la vida de los insectos, no engrandece al hombre, antes bien, hace que la vista se vuelva aguda y penetrante, *descendente*, para hacer de la visión una violencia que “halla la fractura, el intersticio mediante el cual se puede violar el secreto de las cosas ocultas”.³⁵ ¿Y cuál es ese secreto? Aquel con el que Lucas sentenció a su padre: “Pero no supo Dios lo que yo sé, no supo Dios enseñarle al hombre a pudrirse, a perder su voz y sus palabras, licuar sus vísceras, elevarse y escapar de su cuerpo de hombre, que es sólo una pupa” (p. 32).

En el descenso, como esquema que pugna contra la verticalidad, “no podemos dejar de percibir sus rasgos orgánicos”,³⁶ de ahí que este movimiento se articule en el relato en la corporeidad de Lucas, en la que se encarna el proceso de una metamorfosis que sigue los estadios de desarrollo de los insectos: huevo, larva, pupa e imago. Estas fases dirigen la estructura de la novela guiando la transformación de Lucas en un proceso que requiere una reorganización total, que se gesta lentamente en su interior y culmina en el acto suicida del niño.

Nuestra piel muerta relata la gran búsqueda de Lucas de abandonar el cuerpo y volver a la verdad de lo orgánico. Los actos y la voz de Lucas reposicionan el sentido de la muerte como un nuevo origen que sólo viene después de la disolución del cuerpo: “No hay un espíritu que asciende sino un cuerpo que se deshace y baja en espirales por la tierra”, dice el personaje. Las palabras de Lucas reposicionan el sentido de

³⁴ Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*, p. 430.

³⁵ Bachelard, *La tierra y las ensañaciones del reposo...*, p. 20.

³⁶ *Ibid.*, p. 143.

la muerte en la instalación de un nuevo origen que sólo viene después de la disolución del cuerpo:

y sólo escucho los insectos y un pitido que viene de dentro, un pitido agudo que me hace caer en el sueño y hace que todo se vuelva húmedo, que pierda las palabras y licúe mis vísceras, que salga de este cuerpo que muere y descienda hacia eso que canta, que es la tierra, que son las cigarras, que son las alas, que es la voz de mi madre, un río de agua, como un susurro (p. 122).

Nuestra piel muerta es así el canto de una apocatástasis, retorno a la humedad del vientre, que es la humedad de la tierra, descenso al origen de todo, donde el antropocentrismo se disuelve bajo la lírica de una “Bendita melodía que susurra y se transforma”.

Referencias

- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, trad. Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México, 1958 (1ª. ed. en francés, 1943).
- , *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, trad. Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 2006 (1ª. ed. en francés, 1948).
- , *La tierra y los ensueños de la voluntad*, trad. Beatriz Murillo Rosas, Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (1ª. ed. en francés, 1947).
- Carretero Sandino, Andrea, “‘Un cuerpo que se deshace y baja en espirales por la tierra’: regreso y salvación en *Nuestra piel muerta*”, en Jesús Cano (ed.), *Poéticas del regreso en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Berlín, 2023, pp. 21-33.

- Carrión, Jorge, “Los mejores libros de 2019 han sido escritos por mujeres”, *The New York Times*, 15 de diciembre de 2019. En línea: <https://www.nytimes.com/es/2019/12/15/espanol/opinion/mejores-libros-2019.html>
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, México, 2004 (1ª. ed. en francés, 1992).
- Franco, Humberto, “Escribir es siempre un acto de imaginación”, entrevista a Natalia García Freire, Escuela de Escritores, 30 de enero de 2020. En línea: <https://masterescueladeescritores.com/noticias/natalia-garcia-freire-entrevista/>
- García Freire, Natalia, *Nuestra piel muerta*, Paraíso Perdido, Guadalajara, 2021.
- Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI Editores, México, 1988 (1ª. ed. en francés, 1980).
- Louzao, Alicia, “Creo que vivimos en un mundo en el que no podemos mirar lo que se descompone, nos causa horror”, entrevista a Natalia García Freire, *Liberoamérica*, 28 de marzo de 2020. En línea: <https://liberoamerica.wordpress.com/2020/03/28/creo-que-vivimos-en-un-mundo-en-el-que-no-podemos-mirar-lo-que-se-descompone-nos-causa-horror-nuestra-piel-muerta-entrevista-a-natalia-garcia-freire/>
- Losada, José Manuel, *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*, Akal, Madrid, 2022.
- Mackey, Allison, “Maternando mundos: vuelta a lo telúrico a través del eco-gótico andino de Mónica Ojeda y Natalia García Freire”, *Revista [sic]*, 2023, núm. 32, pp. 74-95.
- Neumann, Erich, *La gran madre. Fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, trad. Rafael Fernández de Maruri, Trotta, Madrid, 2009.

- Poblete Alday, Patricia, "Hibridez subversiva en *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire", *Pucara*, 2022, núm. 33, pp. 10-20.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, 2ª. ed., trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Trotta, Madrid, 2011 (1ª. ed. en francés, 1960).
- , *Freud: una interpretación de la cultura*, 8ª. ed., trad. Armando Suárez, Siglo XXI Editores, México, 1990 (1ª. ed. en francés, 1965).
- , *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI Editores-Universidad Iberoamericana, México, 2003 (1ª. ed. en inglés, 1976).
- Sanz, Marta, "La lírica de los artrópodos", "Babelia" suplemento de *El País*, 11 de diciembre de 2019. En línea: https://elpais.com/cultura/2019/12/05/babelia/1575559374_094702.html

Sobre el duelo en *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza

Elba Sánchez Rolón

Daniel Ayala Bertoglio

Universidad de Guanajuato

“La pena es un tipo de enseñanza cruel”, señala Chimamanda Ngozi Adichie, porque “aprendes lo poco amable que puede ser el duelo, lo lleno de rabia que puede estar; lo insustancial que puede resultarte el pésame”;¹ por ello, el duelo es, al mismo tiempo, un aprendizaje sobre el lenguaje, sobre su incapacidad y su carácter necesario ante la pena.

El invencible verano de Liliana, de Cristina Rivera Garza, publicado en 2021, da cuenta de esta necesidad y potencia del lenguaje para el desplazamiento del duelo íntimo hacia un dolerse público. Entre novela, autobiografía, memoria y archivo, este libro recupera el pesar y la rabia por el feminicidio de la hermana menor de la autora, ocurrido el 16 de julio de 1990, a la edad de 20 años. El tema es terrible en sí y lleno de rabia por la impunidad del asesinato. No obstante, más allá de la simple apelación a la sensibilidad del lector o a su empatía, la autora configura en esta novela una idea de comunidad doliente por todas las muertes que resuenan ante la recuperación de la escritura múltiple sobre su hermana. Las siguientes páginas se concentran sobre esta posibilidad del duelo desplazado de lo privado a lo común, a partir su configuración en el libro y de su efecto de resonancia en el otro. Como apunta Judith Butler, “el duelo permite elaborar

¹ Chimamanda Ngozi Adichie, *Sobre el duelo*, trad. Cruz Rodríguez Juiz, Penguin Random House, Colombia, 2021, p. 14.

en forma compleja el sentido de una comunidad política, comenzando por poner en primer plano los lazos que cualquier teoría sobre nuestra dependencia fundamental y nuestra responsabilidad ética necesita pensar”.²

Hablar desde el dolor: la mirada crítica

*La pena me obliga a mudar de piel,
me arranca escamas de los ojos.*

Chimamanda Ngozi Adichie, *Sobre el duelo*

Desde el duelo y sobre el duelo se entrelazan las historias de recuperación de Liliana, sobre la nostalgia del futuro imposible y sobre las sensaciones de un pasado que se va armando en vuelcos temporales, donde la memoria coincide con el rescate e inserción de documentos, al tiempo que la mirada de la autora organiza y da voz a amigos y familiares. Rivera Garza denomina *necroescrituras* a aquellas que “exploran el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros”.³ Esta escritura que sale del dominio y de lo propio del lenguaje constituye una práctica de desappropriación, donde se busca un efecto de lectura crítica para repensar tanto la escritura como la política.⁴ Algunos años después, la autora las denominará *escrituras geológicas*, para insistir en esa residencia material de los cuerpos dolientes o en duelo, en tanto corresponden a estrategias de escritura contestatarias que yuxtaponen “capas sobre capas de relación

² Judith Butler, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 48-49.

³ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*, Tusquets, México, 2013, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

con los lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro”.⁵

Desde sus propios ensayos, la autora va desarrollando un entorno reflexivo de múltiples referencias para hablar del dolor en términos de comunidad, coincidente con lo que Sara Ahmed llama una “política del dolor”.⁶ Su postura y elaboración remarcan este carácter político de la literatura referido también por autores como Jacques Rancière. Para este autor, hablar de política de la literatura implica la intervención de la escritura literaria en lo que llama “el reparto de lo sensible”, donde se redistribuyen las relaciones entre tiempos, espacios y sujetos, a favor de mostrar lo común y hacer visible lo que antes no lo era.⁷ Así, más allá de los temas o los compromisos del escritor, Rancière considera que puede revisarse cómo la literatura, en tanto interpretación o configuración de una mirada, es también una transformación al ser capaz de “alterar las formas de visibilidad de un mundo común”.⁸

En un sentido semejante, Rivera Garza afirma que su obra está atravesada por la búsqueda de una mirada crítica sobre nosotros mismos.⁹ En sus textos resalta en principio un carácter autorreflexivo, ya que sobre todo en novelas como *Nadie me verá llorar* (1999), *Autobiografía del algodón* (2020) y *El invencible verano de Liliana* (2021) las figuras de la escritora y la académica se cruzan en diversos puntos. Particularmente sobre esta última novela, Elena Ritondale afirma que “representa tal vez la síntesis de las propuestas teóricas y estéticas

⁵ Cristina Rivera Garza, “Desapropiación para principiantes”, *Literal Magazine*, 31 de mayo de 2017.

⁶ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, pp. 64-65.

⁷ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, trads. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, pp. 16-17.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ Esta afirmación aparece de forma central en diversos libros y entrevistas de la autora. Pueden revisarse, entre las elaboraciones más completas, los libros *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013) y *Escrituras geológicas* (2022).

de la autora”, al mostrar justamente la conjunción entre investigación y escritura literaria.¹⁰ Al respecto, Angélica Tornero ha destacado a su vez que este libro muestra una doble vía de escritura: como autora de ficciones y como historiadora.¹¹ A decir de Tornero, en *El invencible verano de Liliana* se elabora una escritura integradora de múltiples discursos en un trabajo polifónico que se aleja de la individualidad de la experiencia hacia su colectivización, sin desconocer que el orden de esta integración implica un trabajo interpretativo.¹² La mirada que agrupa los diversos fragmentos textuales aporta este carácter crítico fundado en la autorreflexión estética y política. Este aspecto está en constante diálogo con el resto de sus libros, al grado de constituir, en palabras de Nely Maldonado, un rompecabezas, donde la autora hace explícita “su metodología de trabajo, así como los efectos afectivos que dicho trabajo suscita”.¹³ El resultado es una red de efectos y reflexiones que conforman la dimensión política de la obra de Rivera Garza.

Así, es precisamente en estos “efectos afectivos” donde se genera la implicación al otro en la escritura para proponerle otra forma de mirar y habitar el dolor, como planteamiento estético y político. En concordancia, en su libro *Dolerse. Textos desde un país herido* (2011), Rivera Garza señala que un texto es “un ejercicio concreto de política”¹⁴ porque, de forma semejante a Rancière, apunta que más allá de sus temas, trabajar el

¹⁰ Elena Ritondale, “El invencible verano de Liliana de Cristina Rivera Garza, entre léxico familiar y archivo feminista”, *Cartaphilus*, 2022, núm. 20, p. 69.

¹¹ Angélica Tornero Salinas, “Experiencia y lenguaje en *El invencible verano de Liliana*”, en Angélica Tornero Salinas, Horacio Molano Nucamendi y Claudia L. Gutiérrez Piña (coords.), *Escrituras autobiográficas latinoamericanas: procesos y actualidad*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2023, pp. 155-156.

¹² *Ibid.*, p. 160.

¹³ Nely Maldonado Escoto, “Restos, rastros y memorias: *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 2023, núm. 22, p. 613.

¹⁴ Cristina Rivera Garza, *Dolerse. Textos desde un país herido*, 2ª. ed., Surplus, México, 2015, p. 175.

lenguaje implica la construcción de una mirada con capacidad de trastocar nuestras percepciones;¹⁵ y añade: “porque la escritura, por ser escritura, invita a considerar la posibilidad de que el mundo puede ser, de hecho, distinto” y “porque la imaginación es otro nombre de la crítica y, éste, el otro nombre de la subversión”.¹⁶

La tesis central de *Dolerse* radica en la denuncia de la ceguera que llega a producir el espectáculo del horror contemporáneo desde la “glamourización de la violencia”. Se enfoca en el estado de vulnerabilidad y la banalización del dolor, en lo que llama un “Estado sin entrañas”, porque rescinde su relación con el cuidado de los ciudadanos; hasta proponer la necesidad de la implicación, del “condolerse” y situar su escritura en la búsqueda de un lenguaje para este dolor.¹⁷ Dos años después, al inicio de *Los muertos indóciles* (2013), Rivera Garza insiste sobre esta búsqueda de una escritura del dolor, a partir de referir el incremento de la violencia en México desde la llamada guerra contra el narcotráfico, decretada por el gobierno en 2006. Cabe anotar que esta búsqueda de un lenguaje de los dolientes estaba ya presente en su novela *Nadie me verá llorar* y en la publicación de la reescritura de su tesis doctoral en 2010, con el título *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930*.

En este entramado reflexivo se construye su apuesta por una política de la literatura, donde resalta el dolor por la ola de violencia y las experiencias de pérdida y rabia en un entorno común. *El invencible verano de Liliana* constituye, en esta red, la configuración del planteamiento de esa escritura nutrida de lo colectivo con el objetivo de la recuperación de la vida de Liliana, contra el mutismo del duelo privado y a favor de una repartición sensible común del dolor. La

¹⁵ Marcela Salas Cassani, “*Dolerse*, más que un libro, una necesidad para un país herido”, entrevista a Cristina Rivera Garza, *Desinformémonos*, 3 de septiembre de 2012.

¹⁶ Rivera Garza, *Dolerse...*, p. 175.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

pregunta que resuena en la intersección de estos libros es la misma, en síntesis: ¿cómo hacer hablar al dolor en medio de esta violencia?

De la herida abierta a un lenguaje del dolor

Los hechos, como siempre, acorralan las palabras.

Piedad Bonnet, *Lo que no tiene nombre*

Ahora conviene por un momento ir un poco más atrás, a un texto clásico como es “Duelo y melancolía” de Sigmund Freud, fechado en 1917. En él, Freud define el duelo como “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.”.¹⁸ Destaca en el duelo la pérdida de interés por el mundo exterior, salvo en aquello que recuerda a la persona perdida, lo que para él produce un “angostamiento del yo”.¹⁹ Así, en su comparación con la melancolía, es posible decir que el duelo se comporta también como una “herida abierta”;²⁰ figura que le permite remitir al estado doliente por la pérdida, al tiempo que señala su apertura como poder de atracción de la energía. Esta “herida abierta” la describe Freud como un estado de interiorización, donde la imagen-recuerdo de la persona perdida se repite de forma obsesiva, en un acto, por ende, solitario. Podemos compararla con esas heridas físicas o sensaciones corporales de dolor que nos hacen concentrar la atención en ellas y abandonar de forma momentánea o duradera nuestra relación con el resto de las cosas.

¹⁸ Sigmund Freud, “Duelo y melancolía (1917 [1915])”, *Obras completas*, vol. XIV, 2ª. ed., trad. José Luis Etcheverry, Amorrortu, Argentina, 1984, p. 241.

¹⁹ *Ibid.*, p. 242.

²⁰ *Ibid.*, p. 250.

En contraste con la experiencia del duelo en *El invencible verano de Liliana*, es posible adelantar la presencia de un movimiento inverso, aunque complementario de esta atracción de la energía hacia la herida abierta: su irradiación. La irradiación del dolor —término usado por la autora en su poema del mismo nombre— implica la nervadura de una repercusión sensible expansiva, comparable con la redistribución de lo sensible que permite otras miradas desde y con el texto. Ya no se trata de un “angostamiento del yo”, como el mencionado por Freud, es más bien una borradura, en sentido derridiano, a favor del “nosotros” de la implicación. Si bien el poema “Irradiación” refiere únicamente a la corporalidad de un sujeto cuyo dolor se extiende desde la mano a la muñeca y al brazo; esta imagen es poderosa por analogía y énfasis respecto al movimiento del duelo hacia la exterioridad textual.

Vamos ahora un poco más adelante, para tomar distancia de la sintomatología freudiana del duelo, entendida en términos generales como alteración del sujeto y vaciamiento del mundo; para introducir una lectura desde la dimensión política del dolor. Desde este enfoque interesa mostrar su sentido de sociabilidad, más cercano a lo que propone la autora y a la inversión que realiza del duelo descrito por Freud. Sara Ahmed, a quien hemos referido antes, señala que el dolor implica una “escucha imposible”, imposible porque no puedo reivindicar el dolor del otro como propio²¹ y, no obstante, puedo habitarlo de forma distinta, más allá de la llamada solidaridad o la empatía; puedo habitarlo en el plano de la acción, en la demanda de una política que nos recuerda el aprender a “estar juntos”, sin que ello implique la disolución del dolor en el otro o la merma del yo en el nosotros.²²

El duelo es una forma de dolor, tanto etimológicamente, como por aquella afectación sensible por una pérdida no

²¹ Ahmed, *op. cit.*, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 76.

solo de la persona amada, sino de la relación con esa persona. En palabras de Ahmed: “La pérdida es, en cierto sentido, la pérdida de un ‘nosotros’, la pérdida de una comunidad basada en las conversaciones cotidianas, en el ir y venir de los cuerpos, en el tiempo y el espacio”.²³ Este “nosotros” refiere inicialmente una relación personal. En *El invencible verano de Liliana*, la relación existente entre la autora y su hermana se replantea a partir de su muerte, debido a que debe rastrear en el pasado para resignificarse en una presencia distinta, al grado de subvertir la aparente soledad de la pérdida a través de esta recuperación de la voz-presencia de Liliana: “Éste es el trabajo del duelo: reconocer su presencia, decirle que sí a su presencia [...]. El duelo es el fin de la soledad”.²⁴ El acto de escritura será esta materialidad que permita la exteriorización de las afecciones sensibles del sujeto, permitiendo a su vez la expansión a un nosotros comunitario, donde los cuerpos se redistribuyen en torno a un lenguaje común, una vez que han sido tocados por el duelo. La autora relata al interior de la novela y en otros textos su deuda con el lenguaje de los movimientos de mujeres de las últimas décadas para contar con un lenguaje común que le permitiera escribir sobre el feminicidio de su hermana. La posibilidad del “nosotros” más allá del texto se asienta en este lenguaje presente en marchas y movilizaciones diversas, donde justamente la figura de Liliana se ha incorporado también. En su discurso de ingreso al Colegio Nacional, Rivera Garza apunta:

Años después, cada vez que su nombre se alza en las pancartas de marchas feministas, cuando su rostro aparece en murales o pintas ciudadanas, cuando brota en conversaciones disímbolas, entiendo que Liliana se ha convertido, a fuerza de abrazo y bienvenida, en la ancestra de otras más jóvenes

²³ *Ibid.*, p. 75.

²⁴ Cristina Rivera Garza, *El invencible verano de Liliana*, Penguin Random House, México, 2021, p. 118. Todas las citas de esta novela corresponden a esta edición y se anotarán, a partir de este momento, entre paréntesis.

que ella y que, en un trastocamiento adicional, es también nuestra descendiente en un pasado que todavía se extiende bajo nuestros pies.²⁵

En la novela, aparece constantemente la afirmación de la falta de palabras para nombrar lo ocurrido: “La falta de un lenguaje es apabullante. La falta de lenguaje nos maniatada, nos sofoca, nos estrangula, nos dispara, nos desuella, nos cercena, nos condena” (p. 34). Es a partir de que logra nombrarse la violencia, a partir de ese lenguaje común que puede identificarse también el peligro y hacer visible el estado de vulnerabilidad de Liliana, como de otras antes y después que ella: “Ni Liliana, ni los que la quisimos, tuvimos a nuestra disposición un lenguaje que nos permitiera identificar las señales de peligro. Esa ceguera, que nunca fue voluntaria sino social, ha contribuido al asesinato de cientos de miles de mujeres en México y en el mundo” (p. 196).

Como puede observarse, existe una insistencia por el carácter social de la pérdida, por una violencia que no es ejercida solamente hacia Liliana. Su muerte adquiere así ese carácter de pérdida colectiva. Asumir la desapropiación de la experiencia personal a favor de la implicación en una colectividad es un planteamiento que surge de la obra ensayística de Rivera Garza. Tiene relación con su concepto de *desapropiación* propuesto en *Los muertos indóciles*, entendido como una poética relacional, donde el texto se fragua en comunidad, a favor de “una conversación donde la escritura y la política son relevantes por igual”.²⁶ Como ella misma afirma, es más un efecto de lectura crítica, ya que no se niega la organización textual que vinculamos a una autoría, pero se promueve una lectura que reconozca su entramado colectivo, desde un lenguaje que recupera diversos registros, documentos y vo-

²⁵ Cristina Rivera Garza, *Escribir con el presente: archivos, fronteras y cuerpos*, El Colegio Nacional, México, 2023, p. 45. (Discurso de ingreso al Colegio Nacional, 21 de julio de 2023).

²⁶ Rivera Garza, *Los muertos indóciles...*, p. 22.

ces para dar cuenta de lo común de la experiencia del dolor y la violencia. Al respecto, señala Ritondale que los diversos materiales textuales en la base de la construcción de *El invencible verano de Liliana* llegan a ser un gesto político en sí por la creación de un lenguaje como herramienta de defensa colectiva.²⁷

El invencible verano de Liliana, según relata la autora, se escribe justo cuando este duelo aparentemente solitario logra encontrar un lenguaje común a este dolor, a partir del hallazgo del archivo personal de su hermana. En palabras de Rivera Garza: “*El invencible verano de Liliana* creció de los muchos años de silencio forzado y duelo solitario que siguieron a los hechos. Se trata de un libro que escribí menos sobre ella y más con ella, con base en el archivo que ella construyó de sí misma. Es un libro sobre su muerte, pero ante todo sobre su vida”.²⁸ Al respecto, apunta Nely Maldonado que “en esta obra se asiste a un profundo trabajo de elaboración del duelo que parte de la apuesta de la autora por dotar a su hermana Liliana de nombre e historia; de recuperar su vitalidad y fuerza desde la reconfiguración de su expediente-archivo y la reelaboración de su voz”.²⁹

No solamente la falta de una forma de nombrar conduce a esa ceguera y mutismo en un duelo que no puede des apropiarse todavía; en el duelo mismo radica una dificultad para hacerse oír, producto de la misma afección sensible, así como de la culpa o vergüenza generada en el entorno social. En otras palabras, de la invisibilización y la culpabilización de las víctimas.

²⁷ Ritondale, art. cit., p. 75.

²⁸ Rivera Garza, *Escribir con el presente...*, p. 45.

²⁹ Maldonado Escoto, art. cit., p. 600.

La afectación y la política del duelo

Cuando lo indecible sale a la luz, es político.

Annie Ernaux, discurso Premio Nobel 2022

El duelo, señala Rivera Garza en *Dolerse*, es el proceso “a través del cual se reconoce pública y privadamente la pérdida del otro, es acaso la instancia más obvia de nuestra vulnerabilidad y, por ende, de nuestra condición humana”.³⁰ El estado de vulnerabilidad es descrito por Adriana Cavarero como la sensación de inminencia de la muerte, la cual puede llegar al grado de dejar al sujeto en estado inerme, sin poder hacer o decir nada.³¹ Es lo que también denomina “argucias del necropoder”. En la novela, desde los textos del archivo de Liliana, observamos estas afirmaciones constantes sobre su estado de vulnerabilidad y su resistencia. Es significativa su presencia en cartas como la dirigida a su amiga Ana Ocádiz al inicio de 1990, reproducida en la novela en su apretada escritura sin espacios, donde en medio de la “opacidad” de sus líneas admite la vulnerabilidad que relaciona con el sentimiento amoroso hacia alguien (p. 215). El año anterior, en sus cartas, se repiten temas como la invasión de su privacidad y de sí misma, la depresión y la necesidad de compañía, la fragilidad y disculpas constantes.

La culpa y la vergüenza aparecen en el texto de forma frecuente, tanto en las cartas de Liliana, como en sus amigos y familiares. “Nunca voy a arrepentirme lo suficiente por haberme ido ese tiempo, esos meses” (p. 287), afirma el padre de Liliana. La afectación del estado de vulnerabilidad y la culpa por no haberse dado cuenta o haber hecho algo para impedir la violencia, por no “estar ahí”, pueden llegar a paralizar a los

³⁰ Rivera Garza, *Dolerse...*, p. 157.

³¹ Adriana Cavarero, *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, trad. Saleta de Salvador Agra, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, p. 35.

dolientes en un estado de mutismo e inacción, es decir, más que vivir el duelo, quedan congelados por él. Coinciden Selma Rodal y Nely Maldonado en que el miedo y la vergüenza en este texto impide a los dolientes expresar su dolor en voz alta.³² Es precisamente la exterioridad, el movimiento hacia el afuera del dolor, lo que permitirá en el texto desandar la culpabilización de la familia y los amigos, evitando el aislamiento. En el texto se lee: “Uno no aprende a callar; uno es forzado a callar” (p. 277). Al tiempo que esta culpa hacia los que han perdido a alguien por feminicidio se enfatiza en la víctima: “El sistema a cargo de culpar a la víctima, además, empieza a funcionar cuando las cosas todavía están frescas y, luego, no se detiene de ninguna manera a lo largo de los años. Es una maquinaria metódica y aplastante” (p. 277).

En la primera parte de la novela se refiere también que un gran número de los feminicidios de esa época, antes de su tipificación, fueron llamados “crímenes de pasión” o “andar en malos pasos” o “se lo merecía” (p. 34). A la par se menciona la figura de Araceli Osorio, madre de Lesvy, y su insistencia por defender a su hija frente a la culpabilización (p. 22). Rivera Garza relata sobre ese momento que la posibilidad de las muchachas de hablar abiertamente de su vida sexual o cualquier deseo íntimo no era bien vista: “En general, se esperaba de ellas un recato a toda prueba o una discreción que no alterara las apariencias en caso de que lo primero fallara. Se les quería hadas, ciertamente, hadas en una tierra siempre hostil” (p. 203).

La figura de Liliana es configurada desde la resistencia: “Hasta el último momento, mi hermana pensó que podía ganar. Hasta el último momento, Liliana pensó que podía enfrentar sola al patriarcado y que podía ganarle” (p. 217). Es en esta resistencia que se vuelve “ancestra” de otras jóvenes que, como ella, han sufrido en carne propia la violencia femi-

³² Selma Rodal Linares, “La trayectoria emocional del duelo en *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza y *Punto de cruz* de Jazmina Barrera”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 2023, núm. 57, p. 187; y Maldonado, art. cit., p. 604.

nicida. De esta forma, la resistencia atraviesa su corporalidad para sumarse a la de otras jóvenes, al grado de leer en la obra: “Yo amo profundamente a esa y a todas las Lilianas” (p. 199). La resistencia, en este caso, es muy distinta a la posibilidad de evitar la violencia, justo en ello radica desde el ámbito personal y social la no culpabilización de la víctima.

El invencible verano de Liliana asume el duelo como una forma de escritura, detrás de la crítica y provocación de la heterogeneidad de su construcción. Lo íntimo y lo público van de la mano de una experiencia solitaria que se vuelve común, al tiempo que en su cuestionamiento es posible leer una política del duelo, ¿cómo funciona en la sociedad para ésta y otras Lilianas? Al respecto, anota Judith Butler en *La fuerza de la no violencia*, libro publicado el mismo año que la novela, que las mujeres sujetas a este estado de vulnerabilidad, en la suma de la violencia y la impunidad, suelen subordinarse para evitar un destino irreversible. Esto implica una experiencia de desigualdad, ligada a la experiencia de un estatus de “asesinable”.³³ Y, ante las preguntas ¿qué vidas importan?, ¿qué duelos son posibles?, Butler señala: “pese a que cada una de esas pérdidas son terribles, como individuos pertenecen a una estructura social que considera que las mujeres no son dignas de duelo”.³⁴

En el caso de Liliana, el duelo de su hermana logra exteriorizarse y girar hacia duelo colectivo solo treinta años después. Reconocerla en este duelo es una forma de reconciliación, de hacer presente en la escritura y su materialidad la vida de Liliana, con toda la recuperación de las imágenes-recuerdo y los archivos que permiten dar cuenta de la afectividad de la autora hacia ella. Así lo señala en *Escribir con el presente*, discurso de ingreso al Colegio Nacional en 2023: “En este libro desappropriativo, Liliana no sería una víctima inerme porque ella no se había concebido como tal”; y añade que buscaba

³³ Judith Butler, *La fuerza de la no violencia*, trad. Marcos Pablo Mayer, Paidós, México, 2022, pp. 184-185.

³⁴ *Ibid.*, p. 186.

compartir la experiencia material de su presencia, a través de su archivo.³⁵ El libro funciona, así, como forma contradis-cursiva para desarmar la invisibilización, siendo este carácter contestatario el que reafirma su dimensión política.

Es posible decir, entonces, que *El invencible verano de Liliana* es una escritura heterogénea fundada en una experiencia de duelo que se vuelca sobre su dimensión política, para ser pensada; para producir la afectación crítica de quien se siente dolido también; para cuestionar las políticas que atraviesan nuestra corporalidad y asumir, como poética, que en esa complejidad el dolor debe seguir buscando un lenguaje que nos permita implicarnos en él o, como señaló Annie Ernaux en su discurso ante la Academia Sueca y que retoma Rivera Garza: “seguiré escribiendo para vengar a los míos”.

Referencias

- Ahmed, Sara, *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015.
- Butler, Judith, *La fuerza de la no violencia*, trad. Marcos Pablo Mayer, Paidós, México, 2022.
- , *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Paidós, Buenos Aires, 2006.
- Cavarero, Adriana, *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*, trad. Saleta de Salvador Agra, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.
- Freud, Sigmund, “Duelo y melancolía (1917 [1915])”, *Obras completas, vol. XIV*, 2ª. ed., trad. José Luis Etcheverry, Amorrortu, Argentina, 1984, pp. 235-255.
- Maldonado Escoto, Nely, “Restos, rastros y memorias: *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 2023, núm. 22, pp. 599-621.

³⁵ Rivera Garza, *Escribir con el presente...*, p. 53.

- Ngozi Adichie, Chimamanda, *Sobre el duelo*, trad. Cruz Rodríguez Juíz, Penguin Random House, Colombia, 2021.
- Rancière, Jacques, *Política de la literatura*, trads. Marcelo Burrello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011.
- Ritondale, Elena, “*El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza, entre léxico familiar y archivo feminista”, *Cartaphilus*, 2022, núm. 20, pp. 68-81.
- Rivera Garza, Cristina, “Desapropiación para principiantes”, *Literal Magazine*, 31 de mayo de 2017. En línea: <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes>
- , *Dolerse. Textos desde un país herido*, 2ª. ed., Surplus, México, 2015.
- , *El invencible verano de Liliana*, Penguin Random House, México, 2021.
- , *Escribir con el presente: archivos, fronteras y cuerpos*, El Colegio Nacional, México, 2023 (Discurso de ingreso al Colegio Nacional, 21 de julio de 2023).
- , *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, México, 2013.
- Rodal Linares, Selma, “La trayectoria emocional del duelo en *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza y *Punto de cruz* de Jazmina Barrera”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 2023, núm. 57, pp. 181-202.
- Salas Cassani, Marcela, “*Dolerse*, más que un libro, una necesidad para un país herido”, entrevista con Cristina Rivera Garza, *Desinformémonos*, 3 de septiembre de 2012. En línea: <https://desinformemonos.org/dolerse-mas-que-un-libro-una-necesidad-para-un-pais-herido/>
- Tornero Salinas, Angélica, “Experiencia y lenguaje en *El invencible verano de Liliana*”, en Angélica Tornero Salinas, Horacio Molano Nucamendi y Claudia L. Gutiérrez Piña (coords.), *Escrituras autobiográficas latinoamericanas: procesos y actualidad*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2023, pp. 143-176.

Universidad de Guanajuato

Dra. Claudia Susana Gómez López
Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario General

Dra. Diana del Consuelo Caldera González
Secretaria Académica

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar
Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

*Cuerpo y textualidad en narradoras
hispanoamericanas del siglo XXI*

terminó su tratamiento editorial
en el mes de agosto de 2025.

En su composición se utilizó la
fuente tipográfica Crimson Text
de 8, 9, 11.5, 12, 14, 18 y 21 puntos.

El cuidado de la edición estuvo
a cargo de Jaime Romero Baltazar
y Jonathan Ebed Mirus Ruiz.