



Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Escuela de Educación, Humanidades y Ciencias Sociales

Campus Ciudad de México

“Fantasticidad, encuentros con lo monstruoso e identidades inestables en dos novelas mexicanas: Patricia Laurent Kullick y Guadalupe Nettel”

Tesis que presenta:

Carlos Gerardo Zermeño Vargas

Para obtener el grado de:

Doctor en Estudios Humanísticos

Asesora de tesis:

Dra. Maricruz Castro Ricalde

México, D.F., abril 2017

A mi asesora
por todas las enseñanzas
por el camino

A mi esposa
por todas las alegrías
por el entendimiento

A mis padres
por todos los cuentos
por la fantasía

Quod nos miramur et omnes
(*Entonces, nos asombramos todos*)

Patricio de Dublín

Índice

Introducción	7
Definición del problema	8
Antecedentes del problema	9
La identidad ante lo fantástico	10
Justificación	12
Lo fantástico en México	12
Lo fantástico escrito por mujeres	14
Lo fantástico escrito por mujeres en México	18
Autoras del corpus	21
Hipótesis y objetivos de análisis	25
Objetivo general	25
Hipótesis	25
Objetivos particulares	26
Marco teórico y planteamiento metodológico	27
Lo fantástico	28
Lo monstruoso	29
La identidad	30
El corpus de la investigación y sus tramas	31
Capítulo 1: Lo fantástico	43
Fantasmas inquietos: lo fantástico y sus teorías	44
Las corrientes tematicistas	44
Lo fantástico amenazado	43
Paradigmas de realidad	61
Ficciones fantásticas y mundos posibles	72
Lo fantástico en acciones	86
Impresiones fantásticas	94
El cuerpo epistémico de <i>El camino de Santiago</i>	95
Soledad y compañía en la ciudad espejismo: <i>El huésped</i>	111
Lo fantástico (siempre) desbordado por sí mismo	124

Pruebas incómodas	124
Palabras terribles	128
Territorios invadidos	131
Capítulo 2: Lo monstruoso	134
El asombro infinito: estudios de lo monstruoso	135
Imágenes del monstruo	135
Para aprehender lo anómalo	145
Monstruosidad funcional: teratotécnica	161
Monstruos propios: identificación con lo monstruoso	167
Para cazar al monstruo	173
Espantos marginales	176
Los riesgos de la fascinación	179
Monstruosidad y simulacro	179
Socialización y diferencia	193
Violencia y fracaso	201
Capítulo 3: La identidad	213
Cartografía interna: el problema de la identidad	214
La identidad ante la crítica de lo fantástico	215
Ser uno mismo: dimensiones de la identidad	222
Para encontrarse ante los otros	239
Caminos hacia el yo	245
Separación	245
Crisis	259
Restauración	273
Narración y liberación	295
Conclusiones	300
Bibliografía	318

Anexos	335
Anexo I: Historia y discurso en <i>El camino de Santiago</i>	336
Anexo II.1: Tabla de acciones, <i>El camino de Santiago</i>	338
Anexo II.2: Tabla de acciones, <i>El huésped</i>	343

Introducción

Introducción

Definición del problema

Pareciera que lo fantástico es tan evanescente como aquello que ostenta. Tal es la impresión que se tiene luego de ver cómo sus múltiples teóricos blanden una terminología que incluye palabras como “vacilación” (Todorov 24), “incertidumbre” (v. Bessière), “lo no-visto” (Jackson 171, *Fantasy*), “insólito” (Prada Oropeza 56). Es por esto que resulta tan sugerente que fantástico y fantasma compartan la misma raíz etimológica, algo que a Rosalba Campra no se le escapa cuando abre su imprescindible exploración de lo fantástico relatando un diálogo entre dos hombres que caminan por un lúgubre castillo cuyo ambiente invita a la contemplación de lo sobrenatural:

–En un lugar así, uno estaría dispuesto a jurar que ha visto a un fantasma.

–¿Usted no cree en los fantasmas? –pregunta el segundo visitante.

–No, por cierto. ¿Usted sí?

–¿Y cómo no? –contesta el otro, desapareciendo a través de la pared (Campra, *Territorios* 13).¹

Sucede que el fantasma encierra en sí una profunda paradoja: su desaparición es prueba de que es lo que dice ser. De igual modo, pareciera que, justo cuando estamos a punto de aprehender lo fantástico, se desvanece y entonces nos volcamos a sugerir que su evanescencia es la clave para describirle. De allí viene la fascinación que suscita: la complejidad de sus mecanismos es una invitación a describirlos y explicarlos –tan difícil ha parecido dar cuenta de lo fantástico que se le ha llamado “la forma literaria más revolucionaria”, que crea “un nuevo tipo de lector” (Belevan 121). Ocurre entonces que pocos compiladores de antologías de cuento fantástico –fundamentales para la diseminación de este modo narrativo– resisten el llamado a convertirse en teóricos, en ocasiones “rebajando a guía de turistas lo que de otra forma es un codificado mapa del tesoro” (Boone 9). Una posible “solución” se encuentra en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, donde Oscar Hahn ofrece, a la vez, “Estudio y textos”, en un libro que es mitad teoría y mitad antología (v. Hahn).

¹ Campra señala que esta historia, “a la manera de los chistes, conoce muchas versiones orales” (*Territorios*, 13). Una de éstas pertenece a George Loring Frost y puede leerse en la célebre *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (v. Loring Frost).

Por fortuna, es posible encontrar obras de grandísimo valor teórico, tanto en estudios completos publicados en forma de libro como en numerosos artículos académicos. Hay, incluso, revistas especializadas –como *Brumal*, editada por la Universidad Autónoma de Barcelona desde 2013 y dirigida por David Roas, autor y teórico de renombre– y congresos – el Coloquio Internacional de Literatura Fantástica y el Congreso Internacional Visiones de lo Fantástico, por citar dos– cuyo objetivo es concentrar a los académicos interesados en lo fantástico en espacios de discusión libres de circunloquios innecesarios. Gracias a estos esfuerzos tenemos descripciones breves de un objeto que suele suscitar explicaciones alargadas y complejas. Y si bien yo mismo no he podido resistir a la tentación de ofrecer una definición propia en este trabajo,² considero preciso citar una de las formulaciones más elocuentes de lo fantástico: la superposición *problemática* de modos de realidad mutuamente excluyentes (Campra, *Territorios* 28-29; Morales, *México fantástico* xvi; Reisz, “Ficciones fantásticas” 195-196; Roas, *Límites* 46).

Lo que esta definición –y otras– enfatiza es la existencia de paradigmas de realidad antinómicos que coinciden, sin que dicha coincidencia deje de resultar del todo imposible. Así, el problema de la realidad representada en lo fantástico –y su verosimilitud– ha sido una preocupación central, explorada desde diversas perspectivas.³ Tenemos, así, que lo fantástico ha sido abordado por su literariedad (v. Todorov, v. Bessière, v. Belevan), por su carácter ficcional (v. Reisz, “Ficcionalidad, referencia” y “Ficciones fantásticas”; v. Campra, *Territorios*), por sus implicaciones metafísicas (v. Roas, *Límites*), por su relación con la cultura (v. Jackson, *Fantasy*) y hasta con pretensiones metateóricas (v. Alazraki; v. Nieto, *Teoría*). Ponderar la cuestión de las transformaciones que lo fantástico opera sobre la realidad –sobre el concepto de realidad– es, entonces, una inquietud fundamentalmente moderna que trae consigo una consideración, si cabe, más moderna todavía: las repercusiones que estos cambios en la idea de realidad operan sobre el individuo.

Antecedentes del problema

Desde Tzvetan Todorov –uno de los referentes clave para comprender lo fantástico– encontramos preguntas sobre cómo –si acaso ocurre– aparecen representadas en la obra

² Que puede encontrarse en el capítulo 1, dedicado enteramente a lo fantástico.

³ Algunas exploraciones teóricas, como explicaré luego, producen una suerte de teleología que llega a asignar a lo fantástico una autoconciencia que ni tiene ni necesita.

fantástica dichas repercusiones (28-29). La crítica ha resuelto en acuñar informalmente una fórmula que resume la que probablemente sea la consecuencia más importante de esto: la pérdida –vaivén, transposición, confusión, disolución, suplantación, destrucción, trastocamiento, desaparición– de la identidad. Esta sugerencia la encontramos, tan solo en años recientes, en los trabajos de Fortino Corral Rodríguez, David Roas, Roger Bozzetto, Alfredo Pavón, Sergio Armando Hernández Roura, Natalia Álvarez Méndez, Vega Sánchez Aparicio, Ana Abello Verano, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Omar Nieto y Magali Velasco.⁴ Lo que esta intuición sugiere es que lo fantástico, de alguna manera, ayuda a revelar que la identidad no es en absoluto sólida ni inmutable. Así, pasamos de una inquietud general –la naturaleza de la realidad– a una inquietud individual –la fragilidad de la identidad. Lo fantástico, entonces, muestra su “utilidad” más allá de las preocupaciones excesivamente teóricas que se interesan primordialmente en explorar la descripción exacta de sus mecanismos formales. Esto puede verse con gran fuerza en el enfoque culturalista de la crítica de lo fantástico (v. Jackson, *Fantasy*; v. Jiménez Corretjer; v. Marcovic; v. Roas, “Contexto”; v. Morales, “Identidad”), preocupado por consecuencias, más que por causas. Este trabajo suscribe, de manera general, esta perspectiva que busca en lo fantástico no lo fantástico *per se*, sino las posibilidades que de él emanan para explorar aspectos complejos de las culturas que producen lo fantástico y de la vida íntima de los sujetos allí representados. Conviene recordar que lo fantástico depende de una verosimilitud que “no es otra cosa que una ilusión de la realidad que trae consigo una lectura tan congruente y válida de la sociedad como cualquier texto ‘realista’” (Eudave, *Fantástico* 12).

La identidad ante lo fantástico

Por otra parte, explorar las consecuencias que tiene lo fantástico sobre la identidad de los personajes supone establecer qué ha de entenderse por identidad, cuáles son sus características y a qué tipo de transformaciones está expuesta. La definición que mejor se ajusta a las descripciones que suele ofrecer la crítica de lo fantástico es aquella que postula que identidad es un tipo de relación de continuidad temporal que permite el reconocimiento. En términos generales, se posee identidad cuando se es idéntico a sí mismo, lo que se ha llamado “identidad numérica” y que supone unicidad: se es uno y no dos o más (Ricoeur, *Sí*

⁴ Una exploración detallada de los textos referidos, además de una refutación general, se encuentra en el capítulo 3 de este trabajo.

mismo 110). Derek Parfit le describe como una cualidad metafísica –un “hecho ulterior”, con lo que intenta enfatizar el consuelo casi espiritual que suele ofrecer (*Reasons* 279)⁵ que cada ente posee y que le distingue en tanto ser individual. En el caso de la vida humana, esto supone preguntarse por el soporte de la identidad, distinguible según dos criterios posibles: el corporal y el psíquico. La “pérdida de la identidad” que un personaje experimenta ante la presencia de lo fantástico no parece sugerir nada más que lo que lo fantástico expresa por sí mismo: la coincidencia problemática de lo posible y lo imposible, es decir, el hecho incontrovertible de una mismidad duplicada o degradada. Esta idea es consistente con la idea de “miedo metafísico” que propone David Roas (*Límites* 96), una especie de “impresión inquietante” que se cierne sobre el lector y que no necesariamente aparece intratextualmente.

Ocurre, sin embargo, que incluso ante los casos más ostensibles de pérdida de la identidad, aquellos estructurados en torno al problema del doble, los personajes suelen mantener una existencia continuada: el “hecho ulterior” se ha visto degradado, pero hay supervivencia –para emplear la terminología de Parfit. Esto indica que la amenaza metafísica producida por lo fantástico puede detonar una crisis del yo, pero no borrarlo absolutamente. Considero preciso trabajar desde una dimensión de la identidad que permita explicar qué ocurre con esta y describir con precisión las transformaciones que se operan tras la irrupción de lo fantástico. Se llega con esto a la idea de una identidad-proceso –y no la identidad-objeto que surge como consecuencia de buscarle un soporte objetivo y unívoco–; es decir, una identidad que no está nunca del todo acabada. No una identidad que se posee –la mismidad–, sino una identidad que se produce, que se proyecta e introyecta. Llamo “identidad relacional” al entramado de observaciones sociológicas en torno a lo que la persona es para sí y para los demás. Aprovechando algunas características formales del corpus con el que trabajaré, planteo un estudio siguiendo la terminología propuesta por Erving Goffman a propósito del estigma: una marca visible o invisible que produce un “descrédito” social amplio (14). Esta idea se funda sobre otra: la existencia de “expectativas normativas” sobre lo que las personas pueden o deben ser. Así, lo fantástico encuentra un complemento idóneo, pues su mecanismo principal es precisamente la actualización ficcional de aquello que no puede ni debe ocurrir; por lo tanto, entiendo la presencia de lo fantástico

⁵ Todas las citas textuales de obras cuya edición en un idioma distinto al español aparece en la bibliografía de este trabajo, son traducciones mías.

precisamente como un estigma superlativo en tanto que además del descrédito del individuo, está en juego la revelación de que las leyes de la realidad han sido subvertidas.

Finalmente, pondré el énfasis interpretativo en dos autores citados, Paul Ricoeur y Derek Parfit, cuyas posiciones aparentemente irreconciliables en torno al problema de la identidad ofrecerán dos modelos para entender las transformaciones relacionales de las protagonistas. El primero postula la existencia de una identidad narrativa que considera “el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida” (Ricoeur, *Tiempo* 998). El segundo, al rechazar el “hecho ulterior” de la identidad, ofrece una “liberación del sí” –*liberation from the self*– (Parfit, *Reasons* 280) que ha sido comparada con la doctrina budista del *anatta* o “no-yo” (v. Kapstein).

Justificación

Lo fantástico en México

Aunque el estudio profundo, sistemático y más o menos generalizado de lo fantástico comienza a partir de la década de los 70s, sus inicios como práctica se remontan hasta la inauguración de la novela gótica inglesa –a mediados del siglo XVIII–, con *El castillo de Otranto* como punto de partida habitualmente referido (Siruela, *Antología* 22; Roas, *Cuentos* 13). Es entonces que, “en paralelo al Siglo de las Luces”, surge una categoría estética “que se refiere a todo lo que sobrepasa el ámbito de la razón y no puede ser comprendido por el entendimiento sino percibido por la sensibilidad” (Siruela, *Antología* 18). Lo fantástico es un modo ficcional que no siempre permite definiciones fáciles, ante lo cual la crítica ha debido emplear fórmulas simbólicamente profundas, pero teóricamente opacas; como cuando Jean Bellemin-Noël sugiere, empleando un juego de palabras, que “lo fantástico está estructurado como el fantasma” (108). Es por esto que Irène Bessière le considera una “forma doble de caso y adivinanza” (9). En lo fantástico conviven lo real y lo irreal de una forma novedosa, con proposiciones contradictorias imbricadas de tal modo que “la imposibilidad de la solución resulta de la presencia demostrable de todas las soluciones posibles” (22).

Estas dificultades, sin embargo, no han detenido a autores y lectores. La proliferación de antologías de relatos fantásticos –tanto contemporáneos como “clásicos”– en los últimos años es comparable tan solo con la continuada producción de obras de corte fantástico que intentan renovar un modo ficcional siempre novedoso. Al respecto, conviene mencionar el

contexto global en que lo fantástico es producido, pues a últimas fechas ha ganado popularidad en la cultura de masas occidental aquello que, de forma genérica, podemos llamar “narrativas no-miméticas”. Es preciso reconocer que el estudio de estas formas ficcionales tiene ahora plena vigencia, y es que las semánticas clásicas de lo maravilloso, el terror y la ciencia ficción⁶ tienen cabida fácil en la cultura de masas contemporánea.⁷ La popularidad de estos productos comerciales –y el trabajo serio de reflexión teórica sobre sus formas y mecanismos– contrasta con los prejuicios que desde algunas esferas de la cultura se lanzan a todas las narraciones no-miméticas en México, donde “la tendencia crítica nacional es considerar a la literatura mexicana como de corte realista y expresión de una realidad fuertemente ligada al devenir histórico y social del país y sus problemas” (Morales, *México fantástico* xviii). Esto ocurre en parte porque “oficialmente se ha ponderado una cierta literatura que habla de ‘lo nuestro’: lo que en término narrativos es denominado realismo, género que posee una gran eficacia didáctica y demagógica pues crea la ilusión de que hay una coincidencia entre lo escrito y la realidad” (González Suárez, *Cuentos* 10). De este modo, “muy pocos pensarían en México como la cuna de una literatura tan distanciada de la realidad objetiva circundante” (Morales, *México fantástico* xix), precisamente porque hemos heredado e insistido en ciertos prejuicios ahora caducos: “hace un siglo era una verdad latinoamericana que el escritor, así como el abogado y el cura, fungía como preceptor social y su más importante misión consistía en ‘hacer patria’, edificar cívica y nacionalistamente a los lectores” (González Suárez, *Paisajes* 10). Este ideal parece subsistir hasta nuestro días, y “Nuestra tradición, por supuesto, sigue más proclive a la resignación con una idea tradicional de lo real”; noción que además esconde un prejuicio, pues

la búsqueda de estas obras [fantásticas] parece adormecida ahora, hecha impopular por las ansiedades del presente: cómo hablar de literatura fantástica (dirán muchas personas) en un momento en que

⁶ En suma, aquello que la crítica anglosajona llama *the fantastic* (Clute y Grant 335).

⁷ Basta reconocer la ubicuidad de *best-sellers* literarios como *Harry Potter* (J. K. Rowling, 1997-2007), *Twilight* (Stephanie Meyer, 2005-2008) y *The Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008-2010) –todas sagas de varias novelas que luego fueron adaptadas al cine–; el furor por las adaptaciones cinematográficas de cómics que van desde el “realismo” –la saga de *Batman* (2005, 2008 y 2012), dirigida por Christopher Nolan–; lo “histórico” –*300* (Zack Snyder, 2006), basada en el cómic del mismo nombre de Frank Miller; y su precuela *300: Rise of an Empire* (Noam Murro, 2014), inspirada en *Xerxes*, un cómic inédito de Miller– y hasta lo “político” –por ejemplo, cintas que se desprenden del trabajo del británico Alan Moore: *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005) y *Watchmen* (Zack Snyder, 2009)–; o el gran éxito de series televisivas como *The Walking Dead* –de temática zombi e inspirada en el comic del mismo nombre–, *Game of Thrones* –inspirada en los mundos de fantasía épica de George R. R. Martin–, *American Horror Story* –que presenta elementos de terror físico y psicológico–, *Doctor Who* –ciencia ficción– y *Once Upon a Time* –cuentos de hadas. El modelo *transmedia* ha contribuido a la proliferación global de estos productos.

resulta tan difícil, no sólo hallar soluciones para los problemas, sino lograr que nuestra conciencia consiga al menos abarcarlos (Chimal 90).

En contraste, hay quienes afirman que lo fantástico en México –y en toda América Latina– es “natural” para la sensibilidad sociocultural, que aquí lo fantástico aparece como consecuencia de una cosmogonía bien arraigada. En la literatura, esto que David Roas llama “visión maravillada” es resultado de la búsqueda de raíces más allá de la colonia, “en la naturaleza mítica o legendaria de las crónicas y relatos autóctonos” (*Cuentos* 27). Famosamente, y por esas mismas razones, Augusto Monterroso negó la existencia de la literatura fantástica mexicana:

la he buscado y perseguido: en la mía y en bibliotecas públicas y privadas, y esa literatura casi no aparece, porque lo más fantástico a que puede llegar aquí la imaginación se desvanece en el trasfondo de una vida real y de todos los días que es, no obstante, como un sueño dentro de otro sueño. Lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso está siempre a punto de suceder en México, y sucede, y uno sólo dice: pues sí (citado en Tola de Habich y Muñoz Fernández ix-x).

Años antes, Rubén Darío se expresaba en términos similares, sugiriendo que en Nicaragua, “como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible”; e incluso afirmaba que “Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar las fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo” (citado en Hahn 12).

Lo fantástico escrito por mujeres

Así, lo fantástico mexicano, colocado entre opiniones tan dispares, pareciera que se desarrolla como una corriente marginal a la cultura literaria dominante –mimética y comprometida con la sociedad–; aunque en la realidad, “desde los inicios de este género de narraciones y el origen del cuento moderno en el siglo XIX, la modalidad fantástica hace su aparición con fortuna y se asienta en las letras mexicanas con una fuerza y recurrencia que pocos estudiosos han aceptado” (Morales, *México fantástico* xviii). A esta discusión es necesario sumar el grave problema del silencio que pesa sobre la escritura de las mujeres, en especial aquella que invierte en tópicos fantásticos.⁸ La circulación continuada de sus textos

⁸ En México, el Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán-Coyoacán” ha hecho un esfuerzo por –siguiendo el título de la colección dedicada a ello– “desbordar el canon” y ofrecer antologías críticas sobre varias autoras mexicanas del siglo XX. De los libros publicados hasta ahora –más de una decena–, tres abordan

se ha dificultado hasta su casi desaparición. Las antologías, acaso nuestra mejor puerta de acceso a material de este periodo, han tratado de modo muy desigual la producción fantástica de ambos sexos, reproduciendo muy pocos cuentos escritos por mujeres. A modo de ejemplo, podemos ver que las antologías que se ocupan de la literatura fantástica latinoamericana del siglo XIX no han consignado el nombre de un gran número de mujeres: *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo* (v. Morales, *México fantástico*) no tiene ni un cuento escrito por alguna mujer; *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (v. Hahn) contiene un solo cuento escrito por una mujer –“Quien escucha su mal oye”, de la argentina Juana Manuela Gorriti–; *Cuentos fantásticos del siglo XIX, España e Hispanoamérica* (v. Roas, *Cuentos*) repite a la misma autora rescatada por Hahn; *Cuento fantástico mexicano, Siglo XIX* (v. Tola de Habich y Muñoz Fernández) contiene dos autoras, Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta Camarillo de Pereyra.⁹ *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* (v. Martínez) sólo encuentra sitio para tres mujeres –Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti y Clorinda Matto de Turner– de un total de veintidós plumas antologadas.¹⁰

La literatura fantástica del siglo XX no ha tenido mejor suerte, al menos en México: *Cuentos fantásticos mexicanos* (v. Bermúdez) recoge cuatro escritos por hombres y tres escritos por mujeres –“Final de una lucha”, de Guadalupe Dueñas; “¿Qué hora es?”, de Elena Garro;

a autoras plenamente identificadas como productoras de una obra de corte fantástico: Elena Garro (v. Gutiérrez de Velasco y Prado G.), Guadalupe Dueñas (v. Castro Ricalde y López Morales) y Amparo Dávila (v. Cardozo Nelky y Cázares). En el mundo anglosajón destacan la antología de narrativa *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction* (v. Salmonson) y la antología crítica *Where no Man has Gone Before. Women and Science Fiction* (v. Armitt), que buscan visibilizar la escritura de mujeres en torno a lo fantástico y la ciencia ficción, respectivamente. Si bien únicamente la antología de Salmonson se autodenomina “feminista”, lo cierto es que el esfuerzo de mostrar y estudiar las acciones de las mujeres –en este caso, en torno a la labor literaria– es en sí misma una proposición de corte feminista.

⁹ En el nombre de ambas aparece el apellido de sus maridos, quienes también figuran prominentemente en los datos biográficos que asienta la antología.

¹⁰ A modo de contexto, conviene señalar que en Latinoamérica, lo fantástico se instaló definitivamente a mediados del siglo XIX cuando llegaron las primeras traducciones de E. T. A. Hoffman y Edgar Allan Poe (Roas, *Cuentos* 29), justo a tiempo para que la formación de las literaturas nacionales estuviera acompañada por la influencia de lo fantástico. La búsqueda del “primer cuento fantástico latinoamericano” arroja algunas posibilidades que exhiben lo pronto que fue acogido: “La calle de Don Juan Manuel” –1835–, del mexicano José Gómez de la Cortina (v. Tola de Habich y Muñoz Fernández; v. Morales, *México fantástico*); “Un estudiante” –1842–, de otro mexicano, Guillermo Prieto (v. Morales, *México fantástico*); “Gaspar Blondín” –1858–, del ecuatoriano Juan Montalvo (v. Hahn; v. Roas, *Cuentos*). En cualquier caso, pronto empezaron a surgir manifestaciones literarias que hacían eco de los autores alemanes o norteamericanos a la vez que introducían elementos de una “visión maravillada” latinoamericana (Roas, *Cuentos* 27).

y “Así es morir”, de María Elvira Bermúdez, la antologadora—;¹¹ *Paisajes del limbo* (v. González Suárez, *Paisajes*) apenas ha dado cabida a la pluma de Guadalupe Dueñas; *Tierras insólitas* (v. Boone) tiene sitio únicamente para dos mujeres —Paola Tinoco y Magaly Velasco—, de un total de diecisiete autores reunidos; en sus dos tomos, *Ciudad fantasma* (v. Esquinca y Quirarte) no ha encontrado un solo ejemplo de escritora fantástica en el siglo XIX, y las del siglo XX y XXI no logran ser la cuarta parte de los autores antologados —aparecen Bibiana Camacho, Amparo Dávila, Norma Lazo, Norma Macías Dávalos y Luisa Iglesias Arvide. Una notable excepción es *Three Messages and a Warning* (v. Jiménez Mayo y Brown, 2001), una antología norteamericana que contiene exactamente el mismo número de autores varones y mujeres —las diecisiete autoras antologadas son Amparo Dávila, Karen Chacek, Iliana Estañol, Edmée Pardo, Queta Navagómez, Beatriz Escalante, Donají Olmedo, Mónica Lavín, Amélie Olaiz, Carmen Rioja, Lucía Abdó, Esther M. García, Ana Gloria Álvarez Pedrajo, Gabriela Damián Miravete, Liliana V. Blum, Ana Clavel y Claudia Guillén.¹² Y aunque no se trata de una compilación de cuentos, mención aparte merece la antología crítica *Inquietantes inquietudes. Tres décadas de literatura fantástica en el Estado de México*, que consigna el nombre de cuatro escritoras mexiquenses —Delfina Careaga, Macarena Huicochea, Virginia del Río y Amelia Suárez—, de seis plumas estudiadas (v. Castro Ricalde, Sánchez Velázquez y Zermeño Vargas).

Como se ve, “El problema no ha sido tanto ser publicadas, como mantenerse en circulación. La escritura de las mujeres, mucho más que la de los hombres, simplemente se desvanece” (Salmonson xiii).¹³ De este modo, se genera la impresión de que las mujeres no tienen cabida en el ámbito de lo fantástico, cuando, al contrario, muy tempranamente se

¹¹ Es notable que, en este caso de menor disparidad, quien estuvo a cargo de la antología fue una mujer, además de autora ella misma de relatos fantásticos.

¹² Si bien su panorama es mundial, vale la pena mencionar *What did miss Darrington See?* (v. Salmonson) como un notable ejemplo de una antología de relatos fantásticos feministas. Allí aparecen, entre otras, la argentina Luisa Valenzuela y la inglesa Leonora Carrington, quien produjo mucha de su obra literaria y pictórica en México, en español.

¹³ Allí mismo, Jessica Amanda Salmonson propone que “la literatura sobrenatural escrita en inglés durante los dos últimos siglos ha sido predominantemente de autoría femenina” y “Entre los realistas mágicos de Latinoamérica también hay una abundancia de practicantes mujeres” (ix-x). Parece, en efecto, que dada la gran producción de las autoras, “asociamos más la literatura gótica con una creación femenina” (Jiménez Corretjer 58). Esto se debe, entre otros factores, a que “desde 1830 y hasta 1920 las mujeres fueron la presencia dominante en las revistas norteamericanas y británicas como poetisas, ensayistas, narradoras y lectoras, además de editoras” (Salmonson x-xi).

apropiaron de él en todas sus manifestaciones.¹⁴ La escritura de las mujeres ha sabido encontrar en los terrenos de lo fantástico la posibilidad de expresar lo que de otro modo estaría prohibido. Esto fue especialmente relevante durante el siglo XIX, cuando fantasmas y monstruos eran metáforas necesarias para alzar la voz sobre los problemas que las afectaban. De hecho, “este movimiento hacia lo no-real podría considerarse como un paralelismo con las luchas feministas en los frentes sociales y políticos” (Jackson, *Darrington* xvi); esto porque lo fantástico ha servido a la escritura femenina para “extender nuestro sentido de lo humano, y lo real, más allá de los límites de la ciencia, el lenguaje y el racionalismo masculinos” (*Darrington* xviii).

La poeta e investigadora cubana Zoé Jiménez Corretjer ha aportado al estudio de lo fantástico escrito por mujeres un trabajo en el que intenta discernir la naturaleza de lo que llama “lo fantástico femenino”, idea que articula en torno a la propuesta de que estas formas de lo fantástico son distintas a las de los hombres, además de que contienen “rasgos que unificaban su escritura”. Con esto pretende “llenar un vacío: un libro sobre literatura femenina que enfocara la creación del género fantástico”, pues “La literatura de este género había sido abordada hasta el momento desde la perspectiva masculina” (xiii). Su trabajo crítico se concentra en cuatro autoras: las españolas Carmen Martín Gaité y Mercé Rodoreda, la mexicana Elena Garro y la uruguaya Cristina Peri Rossi. A partir de la lectura de teóricas feministas como Simone de Beauvoir, Hélène Cixous y Luce Irigaray; además del psicoanalista Carl Jung; Jiménez Corretjer elabora una propuesta sobre el “discurso feminista arquetipal” (xvii), en el que se enfatiza “el carácter mágico de la mujer” (78). En conjunto, estas ideas cristalizan en Jiménez Corretjer bajo la forma del “protofemenino”, un núcleo de sentido que evoca la búsqueda de “la mujer primera” (88), que a su vez nos acerca a “las ideas ancestrales de la mujer, a las ideas más puras de la feminidad” (91). Todo esto, en la argumentación de Jiménez Corretjer, desemboca en la producción de lo fantástico (92), de modo que de forma casi natural la obra de las autoras del protofemenino “enmascara la realidad para crear otra” (95):

¹⁴ Además de las célebres Anne Radcliff, Clara Reeve y Ann Ward, quienes perfeccionaron la novela gótica inaugurada por Walpole con *El Castillo de Otranto* (Jackson, *Fantasy* 95; Siruela, *Antología* 24-25), existe el peculiar antecedente de una precursora de lo fantástico: María de Zayas, autora española del siglo XVII cuyos intereses en las narrativas orientales, especialmente las recogidas en *Las mil y una noches*, dieron a sus novelas una cualidad enigmática y mágica (Jiménez Corretjer 60).

las escritoras evaden el realismo, crean una nueva realidad a partir de sus circunstancias femeninas. Van a reconstruir otros mundos y otras perspectivas que también parten de sus preocupaciones como mujeres. Si el realismo no es evadido del todo, es reutilizado para crear ambigüedad. En la narrativa fantástico-femenina, las escritoras trasgreden los ámbitos de una realidad tradicional para imponer otra (101).

Lo fantástico escrito por mujeres en México

En la literatura fantástica mexicana escrita por mujeres es posible reconocer que, si bien no se cumplen cabalmente los planteamientos de un “protofemenino”, sí pueden apreciarse algunas manifestaciones de “lo femenino”. A principios del siglo XX aparece un grupo de autoras que se apropia de lo fantástico para imprimirle inflexiones “políticas”: María Elena Bermúdez (n. 1916), Elena Garro (n. 1916),¹⁵ Guadalupe Dueñas (n. 1920),¹⁶ Inés Arredondo (n. 1928), Amparo Dávila (n. 1928), Delfina Careaga (n. 1937), Esther Seligson (n. 1941) y Adela Fernández (n. 1942). En estas autoras es posible encontrar una multitud de intereses que, pese a su heterogeneidad, suponen en su conjunto una ruptura tanto con lo fantástico gótico y naturalista del siglo XIX –en sus temas y ambientes, no así en la necesidad de “revelar” aquello que permanece oculto en la cultura– como con las narrativas del realismo social de principios de siglo. Además, estas autoras inscribieron el horror en ambientes contemporáneos y muchas veces domésticos, algo que distingue su obra de dos de las principales novelas fantásticas mexicanas del siglo XX: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, con sus ambientes rurales; y *Aura*, de Carlos Fuentes, situada en una casona antigua del centro de la Ciudad de México. En general, se puede decir de las autoras mexicanas de lo fantástico lo que ya se ha dicho a propósito de lo fantástico anglosajón:

Una forma de leer las políticas sexuales inscritas en estas narraciones es ver en su interés por los fantasmas, encantamientos, alucinaciones, inseguridad y locura, expresiones de la posición marginal de las mujeres, del sentido de no-pertenencia, de la alienación social y cultural (Jackson, *Darrington* xx).

¹⁵ Salvo el caso de Garro (v. León Vega), no puede afirmarse categóricamente la influencia que tuvo el surrealismo en estas autoras. El manifiesto surrealista llegó a México tan pronto se publicó en 1924; y en la década de los 40, nuestro país recibió un nutrido grupo de artistas surrealistas entre los que se encontraban dos célebres mujeres: Remedios Varo, española; y Leonora Carrington, inglesa. Los cuentos de esta mezcla hábilmente el surrealismo y lo fantástico, y muchos de ellos tienen elementos abiertamente feministas (Salmonson 201-202).

¹⁶ La fecha de nacimiento de Guadalupe Dueñas es motivo de discusión. 1920 es el año que aparece en casi todas las referencias, pero Beatriz Espejo sugiere que Dueñas pudo haber nacido en 1912 o 1908; mientras que César Güemes y Ericka Montaña ubican su natalicio en 1907; por su parte, Manolo, hermano de la escritora, señaló que ella tenía 94 años al morir, por lo que su año de nacimiento sería 1908 (Castro Ricalde y López Morales 14).

Un tema común en algunas de estas autoras es la presencia de lo ominoso instalado en la vida aparentemente anodina de los personajes. Muestran situaciones sociales y familiares habituales, retratadas con ánimo casi naturalista, para luego hacer que el horror se instale en las vidas de los personajes. Así, parece que su cosmogonía está formada por una comprensión dual del mundo: por encima, la realidad luminosa y racional de lo cotidiano; por debajo, latente, una realidad oscura donde la violencia, lo prohibido, lo olvidado, lo indecible esperan una grieta en la materia que compone el universo, un umbral fantástico para manifestarse con toda su fuerza (Dávila, citada en Cázares 169). Sus personajes están bajo constante amenaza y a sus soledades y sufrimientos, las autoras han añadido lo fantástico como una herida inescapable. La mirada está puesta sobre la vida cotidiana y el modo en que las circunstancias sociales oprimen a los personajes (Castro Ricalde, “Solterías” 121). Son relatos de una exterioridad limitada, de espacios comprimidos, de hogares que no ofrecen ningún consuelo (Cázares 172; Coulon 99; Seydel 177). Encontramos, también, que los personajes femeninos no son neutrales, sino que se inscriben sobre ellos marcas de violencia y exclusión que son amplificadas por lo fantástico (Eudave, *Sobre lo fantástico* 113; Seydel 169). Podemos ubicar textos donde, por ejemplo, las mujeres aparecen atrapadas en sus casas por presencias misteriosas. Uno de los relatos más conocidos de Amparo Dávila, “El huésped”,¹⁷ describe el horror de una mujer ante la llegada a su casa de un ser deforme e indescriptible, llevado allí por su esposo luego de un viaje de negocios. Tras varios episodios violentos y aprovechando la ausencia del marido, la narradora y su sirvienta Guadalupe sellan la habitación donde el huésped duerme, matándolo (v. Dávila). En “El zapaterito de Guanajuato”, Elena Garro narra a través de los ojos de un indígena de Guanajuato el encierro de una mujer y sus criadas en su casa de la ciudad de México. Loreto Rosales, el zapatero del título, llega acompañado de su nieto Faustino para pedir ayuda —le robaron los zapatos que llevaba a vender y ahora necesita dinero para su regreso— y acaba atrapado por un misterioso hombre que, a decir de las mujeres de la casa, es mortalmente peligroso. Es de nuevo el ingenio femenino el que resuelve la situación y la señora Blanquita termina por golpear con un martillo a su agresor, esperando conseguir dinero para Loreto (v. Garro). Menos esperanzador es “La jaula de la tía Enedina”, de Adela Fernández, donde la mujer del título es “plantada” por su prometido el día de su boda; la familia, ante el estigma que recae

¹⁷ Es posible ver el título de la novela de Nettel como una referencia al cuento de Dávila.

sobre la mujer, decide aislarla en una bodega oscura. El narrador, sobrino de la tía Enedina, le lleva la comida todos los días, hasta que descubre, encerrados en una jaula, a dos criaturas encorvadas en las que reconoce un par de gemelos escuálidos y desnutridos (v. Fernández). En estos tres ejemplos, las mujeres actúan de un modo u otro devolviendo la violencia; lo fantástico aporta un ambiente enrarecido y el marco en que las expectativas normativas se subvierten –o, al menos, son denunciadas a través de juegos con lo monstruoso. En muchas de estas autoras, la mujer “es la puerta por la cual se transita hacia lo insólito e irreal, el motivo por el que se quiere escapar del mundo de lo cotidiano. Las mujeres son las agresoras que obligan a huir e imaginar alternativas que perviertan la rutina, la vida diaria” (Eudave, *Sobre lo fantástico* 113-114).

Una generación posterior de autoras se ha asegurado de mantener viva esta genealogía de narraciones fantásticas que subvierten el orden dominante a través de la imaginación: Queta Navagómez (n. 1954), Carmen Boullosa (n. 1954), Mónica Lavín (n. 1955), Beatriz Escalante (n. 1957), Ana García Bergua (n. 1960), Ana Clavel (n. 1961), Patricia Laurent Kullick (n. 1962), Claudia Guillén (n. 1963), Donají Olmedo (n. 1964), Cristina Rivera Garza (n. 1964),¹⁸ Edmée Pardo (n. 1965), Norma Lazo (n. 1966), Amelia Suárez Arriaga (n. 1967), Eve Gil (n. 1968), Cecilia Eudave (n. 1968).¹⁹ Al interés por lo fantástico instalado en la vida diaria –propio de la generación anterior– agregaron una tendencia experimental que las distingue de sus predecesoras –aunque no podemos dejar de reconocer guiños intertextuales hacia estas– y las coloca a la vanguardia del género. En estas narradoras, las líneas divisorias entre la locura y la cordura, la normalidad y la anomalía son cada vez más débiles; e incluso en textos que no son propiamente fantásticos podemos reconocer una tendencia a apropiarse de maneras novedosas de los discursos de lo sobrenatural.

¹⁸ Acaso sea Rivera Garza la más laureada de todas, y la que más ha llamado la atención de la crítica especializada. Su éxito es, por tanto, una excepción y no la norma en un grupo de autoras de notable calidad. Sin embargo, no es su trabajo dentro de la veta fantástica la que le ha ganado tales distinciones: su obra más reconocida, *Nadie me verá llorar* –1999–, se inscribe en un registro mimético y de corte histórico –la narración transcurre en 1920. Por otra parte, autores masculinos de la misma época –entre los que destacan José Luis Zárate (n. 1966), Pepe Rojo (n. 1968), Alberto Chimal (n. 1970) y Bernardo Fernández “Bef” (n. 1972)– sí han encontrado con sus textos fantásticos y de ciencia ficción tanto el favor de los lectores, como gran reconocimiento nacional e internacional, además de múltiples premios.

¹⁹ Es necesario reconocer que el abordaje de lo fantástico en estas autoras es desigual. Si bien todas han cultivado el género con buenos resultados, para algunas es apenas un guiño ocasional mientras que para otras es una constante. Acaso la que mayor interés muestra por el género es Cecilia Eudave, quien le ha dedicado novelas, cuentos, microrrelatos e incluso novelas infantiles y juveniles; además de que es una académica especialista que ha publicado libros y artículos sobre lo fantástico.

En los últimos años se han sumado todavía más nombres, autoras contemporáneas y novísimas que por curiosidad o convicción han encontrado en lo fantástico el sitio idóneo para expresar sus inquietudes: Norma Macías Dávalos (n. 1970), Karen Chaceck (n. 1972), Guadalupe Nettel (n. 1973), Bibiana Camacho (n. 1974), Liliana Blum (n. 1974), Magali Velasco (n. 1975), Daniela Tarazona (n. 1975), Iliana Estañol (n. 1974), Carmen Rioja (n. 1975), Raquel Castro (n. 1976), Gabriela Damián Miravete (n. 1979), Valeria Luiselli (n. 1983), Luisa Iglesias Arvide (n. 1986), Esther M. García (n. 1987). El espacio, para muchas de estas autoras, se ha comprimido hasta sus límites; el lector se enfrenta constantemente a personajes atrapados en sus propios cuerpos.²⁰ La realidad exterior, cada vez más confusa, las obliga a mirar hacia adentro; allí descubren que el origen del horror está en el interior de cada individuo.

Autoras del corpus

El corpus que estudiaré coincide precisamente con el interés por la manera en que las escritoras producen universos fantásticos en los que el cuerpo se convierte en el locus de las transformaciones del universo ficcional representado. Pese a la gran variedad de obras y autoras, de altísima calidad y con reflexiones profundas sobre la identidad y la representación de la realidad, he decidido concentrarme en dos novelas mexicanas, de corte fantástico, escritas por mujeres y publicadas en los primeros años del siglo XXI, que presentan de forma excepcional el problema de la transformación de la identidad ante la irrupción de lo imposible: *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick; y *El huésped*, de Guadalupe Nettel.

La primera obtuvo el Premio Nuevo León de Literatura, en 1999. Fue publicada originalmente por el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, en 2000, y tres años más tarde apareció en la editorial Era. En 2015 fue reeditada por Tusquets, coincidiendo con la publicación de otra novela de la autora en la misma editorial: *La gigante*. Su título remite al “Camino de Santiago de Compostela” o *Peregrinatio Compostellana*, una ruta en Galicia, al norte de España, que desde tiempos medievales ha servido como un camino o retiro espiritual; la referencia indica una suerte de purificación que la protagonista emprende por medio de la narración de su vida al lado de Santiago, una criatura que habita su cuerpo. Puesto que se

²⁰ Produciendo, en algunos casos, una especie de vuelta a lo gótico donde el cuerpo hace las veces de castillo embrujado.

compone de diversos saltos temporales y memorias, he considerado conveniente presentar gráficamente su composición, que aparece en el Anexo I y donde se puede encontrar, además de una relación entre la historia y el discurso²¹ presentados en la novela, indicaciones sobre las etapas de la vida de la protagonista en que se dan los hechos ficcionales. La obra se estructura a partir de veinticuatro capítulos ordenados con numerales romanos, además de un primer capítulo no numerado; todos son, por lo general, muy breves, de cuatro páginas en promedio. No tiene introducción, prólogo o epígrafes.

La segunda novela fue finalista del XXIII Premio Herralde de Novela, en 2005 –que la autora ganó en su edición XXXII, en 2014, con su novela *Después del invierno. El huésped* se publicó simultáneamente en español –Anagrama– y en francés –Actes Sud. La primera edición es de 2006 y la tercera, de 2013. Igual que ocurre en *El camino de Santiago*, el título de esta novela remite al invasor con el que la protagonista debe lidiar y señala de inmediato el carácter fantástico de la obra. Está dedicada “A mis padres, a quienes parasité tanto tiempo” y lleva dos epígrafes: el primero, de Jean Paulhan, tomado de *Les incertitudes du langage*, aparece al principio de la novela, “Comprendo que se trata de salvarse entero con sus carencias, con sus callos, con todo lo que un hombre puede tener de inconsciente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos”; el segundo, de Antonio José Ponte, *Vidas paralelas*, precede al tercer apartado del tercer capítulo, “Se apaga un municipio para que exista otro./ Ya mi vida está hecha de materia prestada./ Cumplo con luz la vida de algún desconocido./ Digo a oscuras: otro vive la que me falta”.

La elección de este corpus se da primordialmente por una coincidencia con las opiniones vertidas por Rosemary Jackson en torno a literatura fantástica escrita por mujeres; pero además resulta innegable que tras “una mirada retrospectiva podemos constatar que la literatura mexicana cuenta con una tradición de peso considerable en lo que se refiere a la presencia de mujeres en sus filas” (Gutiérrez de Velasco 252), incrementada tal punto que “Durante los últimos 30 años la narrativa escrita por mujeres en México rebasa los 500 títulos” (253). Sin embargo, y pese a la considerable cantidad de autoras y libros, lo cierto es que han merecido poca atención crítica y académica:

²¹ Se trata de una distinción narratológica básica. La historia corresponde al “plano de los contenidos narrados”, mientras que el discurso es “el plano de la expresión de esos mismos contenidos” (Reis y M. Lopes 66).

¿A qué se debe que la gran mayoría de las autoras mencionadas hayan sido desatendidas –cuando no deliberadamente ignoradas– por una crítica que se presume omnipotente, pero raras veces mira más allá de Ciudad de México... de su colonia, de su calle... de sus vecinos? No es que la crítica oficial mexicana sea exigente: es visceral, elitista, autoritaria, rencorosa, nepotista, racista...en una palabra: discriminadora. Se saca los ojos y se revienta los tímpanos, de ser necesario. Hace futurismos para no responsabilizarse del presente. Por supuesto, también es misógina... y es la misma que decide quiénes ingresan al SNCA. En el mejor de los casos, considera sólo a las mujeres que se han plegado a parámetros preestablecidos por ese criterio arbitrario que, si pudiera, reprimiría todo conato de imaginación y excentricidad que no tenga origen en sus filas (Gil).

Sucede, así, que incluso cuando las autoras de las que principalmente se ocupa este trabajo –Patricia Laurent Kullick y Guadalupe Nettel– han recibido cierta atención y son mencionadas en numerosos trabajos de carácter “colectivista” –se les agrupa ora con las escritoras mujeres (v. Gil, v. Gutiérrez de Velasco), ora con los autores del norte (v. Parra), ora con las novísimas (v. Castro Ricalde, “Cuerpo”)–, pocas veces se les ha dedicado atención individual. De este modo parece confirmarse que “En nuestro medio las escritoras son, casi siempre, hallazgos tardíos que llevan toda una vida puliendo su escritura” (Gil). Escasos son los trabajos académicos que se han concentrado en sus obras, a pesar de las múltiples menciones en textos generales, como los arriba citados; algunas de estas, incluso, presagiando su éxito y relevancia, como ocurre con Laurent Kullick y las elogiosas palabras que Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana le dedican en el segundo volumen de *La generación de los enterradores*: “En adelante, la trayectoria de Patricia Laurent Kullick se prevé sin contratiempos” (*Generación II*, 197). El tiempo ha terminado por confirmar su calidad, pero ni eso ha bastado para sacarla de cierto estatus “de culto”: si bien *El camino de Santiago* ha visto tres ediciones –y una traducción, publicada en la prestigiosa editorial inglesa Peter Owen–, tuvieron que pasar más de diez años –y una novela, *El circo de la soledad*, publicada por una editorial independiente de Nuevo León– para que una editorial internacional le abriera las puertas –en 2015, Tusquets publicó *La gigante*, su tercera novela, y una reedición de *El camino de Santiago*.²² Por su parte, Nettel ha recibido cierta atención tanto en México como en el extranjero²³ –algunas de sus novelas han sido traducidas al inglés, amén de aquellas que se

²² A propósito de la aparición de las novelas de Laurent Kullick en Tusquets, Chávez Castañeda y Santajuliana asentaron hacia 2003 que la editorial visitó a la autora en Monterrey para editar *El camino de Santiago*, aunque no llegó a concretarse la publicación en ese momento (*Generación II*, 194).

²³ Nettel es mencionada brevemente por Chávez Castañeda y Santajuliana, donde hablan de su “prometedora carrera” (*Generación I*, 145).

han publicado paralelamente en español y francés, acaso producto de los años que la autora pasó estudiando en Europa–, con un creciente número de artículos académicos dedicados a su obra. Es doctora en Ciencias del Lenguaje por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París; y ha publicado, además de su obra narrativa, algunos textos de crítica, entre los que se destaca un monográfico sobre Julio Cortázar, en la serie “Para Entender”, de Nostra Ediciones. Acaso su continua producción, la proyección internacional que ha tenido, los reconocimientos –además del mencionado Premio Herralde, ha obtenido el Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen y su libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos*, publicado en 2013 por la editorial española Páginas de Espuma, obtuvo el premio Ribera del Duero– y su presencia en la capital del país –Laurent Kullick, en contraste, ha permanecido en Monterrey– le hayan otorgado mayor visibilidad y, en consecuencia, mayor interés por parte de la crítica.²⁴

A estas dos novelas les sumaré, en el segundo capítulo, tres más, que componen una suerte de “corpus ampliado”, con el fin de explorar un número mayor de posibilidades del concepto, amplísimo, de lo monstruoso. Son *Bestiaria vida* (2008), de Cecilia Eudave; *El animal sobre la piedra* (2008), de Daniela Tarazona; y *Tras las huellas de mi olvido* (2010), de Bibiana Camacho. Eudave, como ya mencioné, es una prolífica autora que ha llevado su profundo conocimiento de lo fantástico al campo de la literatura juvenil –con una trilogía de novelas muy cercanas al terror, *La criatura del espejo* (2007), *El enigma de la esfera* (2008) y *Pesadillas al mediodía* (2010), que tienen por vínculo a Julia Dench, una experta en fenómenos paranormales– e infantil –*Papá oso*, donde explora el tema del “abominable hombre del trabajo” de *Bestiaria vida*. Ha publicado varios volúmenes de cuentos y microficción; es doctora en letras romances por la Universidad de Montpellier, Francia, y es autora de varios libros de ensayos, entre los que destaca *Sobre lo fantástico mexicano*, obra donde explora a cuatro escritores: Juan Rulfo, Francisco Tario, Amparo Dávila y Carlos Fuentes. *Bestiaria vida* es su primera novela, con la cual ganó el premio “Juan García Ponce”. Además de *El animal sobre la piedra*, Tarazona es autora de la novela *El beso de la liebre*, finalista del premio “Las Américas”, en Puerto Rico. Ha participado en diversas revistas y suplementos culturales y publicó un ensayo sobre la escritora brasileña Clarice Lispector en la citada serie “Para

²⁴ Por otra parte, esta disparidad en la recepción puede leerse en torno a la inscripción de parte de sus obras en lo fantástico; de esta manera, no es únicamente la adscripción a un modo narrativo particular lo que determina la aceptación o rechazo de la crítica.

entender”, de Nostra Ediciones.²⁵ *Tras las huellas de mi olvido*, su primera novela, le valió a Camacho una mención honorífica en el premio “Juan Rulfo”. También es autora de dos libros de cuentos, *Tu ropa en mi armario* y *La sonámbula*, y ha publicado en varias revistas como *La Tempestad* y *Replicante*.

Además de que las obras del corpus comparten como característica extraliteraria el haber sido escritas por mujeres, todas las novelas postulan identidades femeninas que se distancian considerablemente de los estereotipos tradicionales de la mujer. A esto hay que sumar que buena parte de las reflexiones en torno al modo en que las protagonistas interactúan socialmente pasa por consideraciones sobre las relaciones de poder, particularmente en lo que refiere a las relaciones entre hombres y mujeres. Así, en la tesis late una perspectiva de género que, sin embargo, no se hace explícita. No referiré explícitamente a la teoría feminista ni a sus exponentes principales, si bien algunas autoras asociadas a esta corriente –como Judith Butler, Diana Fuss y Rosemary Jackson– son indispensables para el análisis de mis objetos de estudio, en diversos momentos de la tesis.

Hipótesis y objetivos de análisis

Objetivo general

Mi objetivo es explorar la intersección fantástico/identidad, atendiendo a los procesos de producción de identidad que se dan en las protagonistas de las novelas estudiadas, a partir de la producción, por efecto de los cambios que lo fantástico opera sobre los sistemas modales del mundo ficcional, de un mecanismo al que llamo “identificación de lo monstruoso”. En suma, me interesa describir los cambios que sufre el yo de los personajes narradores –es decir, su autopercepción y opinión de sí– a partir de la introducción de un hecho imposible en la trama de la realidad, además de rastrear las dificultades que sus relaciones sociales experimentan, atendiendo particularmente al problema del manejo de la información relativa al acontecimiento fantástico.

Hipótesis

²⁵ Considero importante señalar que Nettel, Eudave, Camacho y Tarazona pertenecen a una generación de escritoras que coinciden en “su cercanía a la literatura desde una formación universitaria que recorre desde la licenciatura hasta estudios de posgrado” (Castro, “Cuerpo” 68). Laurent Kullick no participa de esta tendencia, dado que su formación académica es la ingeniería.

La hipótesis que defiendo es que junto con la introducción de un elemento imposible –sistema alético– entre las proposiciones ficcionales del mundo representado en la obra –es decir, la aparición de lo fantástico– surgen una serie de cambios sobre el deber –sistema deóntico–, los valores –sistema axiológico– y los conocimientos –sistema epistémico– de los personajes; esto afecta las relaciones intra e interpersonales, que en conjunto producen la identidad relacional o social. En otras palabras, lo fantástico puede leerse no sólo como un problema de “realidad”, sino como un problema de autopercepción y socialización. Esto suscita la pregunta: ¿de qué manera la presencia de lo fantástico trastoca la identidad de los personajes? El trabajo intentará responder esta interrogante a través de una serie de operaciones analíticas específicas a partir de tres núcleos: lo fantástico, lo monstruoso y la identidad. Estos están repartidos en sendos capítulos en los que se desarrollan algunos objetivos particulares.

Objetivos particulares

El primer capítulo plantea un recorrido por las teorías de lo fantástico, culminando en una propuesta personal basada en las ideas de Lubomír Doležel en torno a la ficción y los mundos posibles. Con esto planteo el acercamiento de dos tradiciones teóricas: la crítica anglosajona y las teorías de lo fantástico producidas en la Europa continental y Latinoamérica. La propuesta se funda en la reformulación de las ideas de Susana Reisz siguiendo la terminología de Doležel de la ficción como mundos posibles. Al describir el modo ficcional que me ocupa en estos términos, sugiero la imbricación de sistemas modales ante la presencia de lo fantástico, de manera que el problema de la realidad representada – acaso el más habitual a la hora de hablar de lo fantástico– pierde centralidad a favor de una serie de inquietudes relacionadas con el resto de sistemas modales de la ficción, provocando una pregunta que respondo en el capítulo: ¿cuál es la relación causal, si la hay, entre las transformaciones aléticas –posible/imposible– y las transformaciones deónticas, axiológicas y epistémicas?. Una consecuencia de esto es que el estudio de lo fantástico se abre a diversas posibilidades analíticas, entre las que se cuenta la que abordo en este trabajo: la identidad.

En el segundo capítulo propongo el empleo de una categoría analítica particular, lo monstruoso; para ello, parto de los *monster studies* y las descripciones que han hecho del monstruo. Como una manera de ubicar el presente trabajo en este amplísimo campo de estudios, he propuesto además una clasificación que distingue entre cuatro teratologías:

mitológica, biológica, retórica y poética. Para hacer operativa la teoría de lo monstruoso en el trabajo ha sido necesario recurrir a una categoría freudiana, la identificación, desde la que es posible comprender cómo se asimila lo monstruoso en el mundo psíquico de los personajes. En este capítulo interviene el “corpus ampliado”, con el objetivo de aplicar las categorías propuestas en varios casos y así ejemplificar el modo en que lo monstruoso –y lo fantástico, pues ambos están estrechamente relacionados– produce transformaciones en la interpretación del mundo y en los juicios que el individuo hace sobre sí mismo

El tercer capítulo toma el producto de los anteriores y lo condensa sobre el otro objeto de estudio de este trabajo: la identidad o, mejor dicho, los procesos de transformación de la identidad, tal como ocurren en las protagonistas de las novelas. Para esto, primero es necesario comprender lo que la crítica contemporánea entiende por “la pérdida de la identidad” y, gracias a la inclusión de varias perspectivas teóricas, ofrecer una alternativa que rechaza finalmente tal expresión y se decanta, en cambio, hacia la sociología para estudiar la identidad como un proceso relacional. Queda, entonces, cumplido el objetivo primordial que me he propuesto: estudiar las consecuencias de lo fantástico sobre la identidad de las protagonistas de las novelas estudiadas.

Con todo esto deseo demostrar que el estudio contemporáneo de lo fantástico es inerte si no va acompañado de exploraciones ulteriores. Los trabajos clásicos de descripción de lo fantástico –Todorov, Bessièrre, Jackson, Campora, Roas– han producido un corpus teórico sólido que no requiere refundaciones –como sería el caso de los esfuerzos metateóricos de Alazraki y Nieto– tanto como ajustes y discusiones críticas puntuales –que se han hecho, sí, y con excepcionales resultados. Esto apunta a que el modelo analítico que considero más apropiado es el que puede ejemplificarse con el trabajo de Jiménez Corretjer arriba citado: estudios temáticos que aprovechan lo fantástico para iluminar zonas oscurecidas de la crítica cultural, escapando así de la crítica teleológica –la sugerencia de que lo fantástico se produce como un fin en sí mismo y no, como pienso que ocurre en realidad, a partir de una idea de Rosemary Jackson, para explorar aquello que permanece no-visto en la cultura dominante. Esto abre el estudio de lo fantástico a posibilidades que abandonan el terreno teórico para concentrarse en diversos objetos hasta ahora ignorados. Sirva este trabajo como inspiración para que obras posteriores sigan buscando los resquicios ocultos de un modo ficcional enigmático y fascinante.

Marco teórico y planteamiento metodológico

Si bien este trabajo posee un objetivo general que se desarrolla paulatinamente a lo largo de tres capítulos, es cierto también que cada uno de estos posee objetivos particulares que se desarrollan con autonomía, según he explicado en el apartado anterior. Es por esto que he optado por una estructura en la que cada capítulo funciona con autonomía y progresivamente; son legibles por separado, pero portan un mensaje coherente en su sucesión lineal. Procedimentalmente, el instrumento principal de análisis se encuentra en el Anexo II, descrito con precisión en el primer capítulo, por ser allí donde figura la teoría que le sustenta; sin embargo, referencias a él pueden encontrarse en los dos capítulos restantes, que se sostienen parcialmente sobre los hallazgos allí asentados. El Anexo II contiene una lista de acciones de las protagonistas de *El camino de Santiago* y *El huésped*, que servirán como ejemplo primordial de los mecanismos fantásticos en las novelas, y por lo tanto resultarán fundamentales a la hora de comprender cómo se manifiesta lo monstruoso y cómo se produce la identidad relacional a la hora de administrar la información relativa a la existencia de Santiago y La Cosa. Esto, sin embargo, no excluye que cada capítulo posea operaciones procedimentales autónomas y un marco teórico específico, ofreciendo así mecanismos analíticos independientes del Anexo II.

Lo fantástico

El primer capítulo ofrece un recorrido por algunos planteamientos teóricos sobre lo fantástico, partiendo de las perspectivas “tematicistas” que buscaban la esencia de lo fantástico en catálogos de postulados narrativos tales como las historias de vampiros, pactos con el diablo o “la muerte agradecida”. El punto de arranque para estudiar lo fantástico por sus mecanismos formales y no por sus manifestaciones semánticas codificadas es, como lo constata su ubicuidad en la crítica de lo fantástico, la *Introduction à la littérature fantastique*, publicada en Francia, en 1970 por el teórico búlgaro Tzvetan Todorov. Luego de señalar las novedades de esta obra, de corte estructuralista, procedo a explorar algunas ideas en torno a lo fantástico, con el objetivo de ofrecer mayor claridad teórica; en particular, refiero a confusiones terminológicas, delimito ciertos territorios vecinos –la *mirabilia* medieval y el universo maravilloso tradicional japonés– y describo algunas propuestas para “superar” lo fantástico o clasificarlo según ciertos paradigmas. Finalmente, el problema de la realidad

representada en lo fantástico ocupa algunas páginas, antes de condensar todas las ideas expuestas en una propuesta teórica personal que tiene por objetivo acercar dos tradiciones teóricas, como ya he explicado. Aparece, entonces, la idea de “heterogeneidad alética”, que llega a funcionar como un sinónimo y definición de lo fantástico. Es aquí donde el Anexo II es descrito con detalle, pues su diseño responde a la aplicación de las teorías de la acción narrativa de Lubomír Doležel. El análisis en este capítulo sigue una estructura en paralelo, con cada novela estudiada independientemente, para así obtener intuiciones precisas que ayuden a responder el problema de la causalidad –si la hay– dentro de los sistemas modales de la ficción ante la presencia de lo fantástico. El capítulo, entonces, opera sobre la terminología de Doležel, revelando las transformaciones que lo fantástico inscribe en el mundo –más allá de la evidente irrupción de lo imposible– según dos mecanismos detectados en las novelas: la producción de un “cuerpo epistémico” en *El camino de Santiago*, y las relaciones de compañía y soledad ante la ciudad desdoblada de *El huésped*. El capítulo cierra con tres nociones teóricas en torno a la enunciación de hechos ficcionales, las metáforas y la necesidad de estudiar lo fantástico “más allá de lo fantástico”.

Lo monstruoso

El segundo capítulo presenta un panorama amplio de los *monster studies*, un término que designa el trabajo de crítica cultural que explora ciertas relaciones simbólicas dentro de las sociedades que producen monstruos. La amplitud de este campo de estudios exige una delimitación, que hago señalando cuatro teratologías: mitológica, ocupada de los monstruos representados en la religión y las culturas antiguas; biológica, según los postulados de la ciencia y los monstruos “reales”; retórica, interesada en los usos lingüísticos de las palabras asociadas al monstruo; y poética, que se concentra en objetos ficcionales. Establecida el área de interés de este trabajo, el capítulo ofrece una distinción crucial al postular que lo monstruoso es una categoría no necesariamente asociada a los monstruos. Esto vincula ambos capítulos en torno a los conceptos de “monstruos no monstruosos” –generalmente producidos alrededor de la cultura de masas– y de “monstruos monstruosos” –cuyos mecanismos de funcionamiento son similares a los de lo fantástico. Para hacer funcional el concepto de lo monstruoso, empleo una categoría propia, teratotécnica, que indica ciertos “usos” o “funciones” de lo monstruoso; en el capítulo se operativiza esta teratotécnica gracias a un concepto de origen freudiano, produciendo una “identificación con lo

monstruoso”. Es entonces cuando puede esbozarse el plan analítico: siguiendo parcialmente las ideas arrojadas por el Anexo II, en particular la akrasia monstruosa –episodios donde intención y acción no coinciden por efecto de lo fantástico–, aplico a las novelas tres de las siete “tesis sobre el monstruo” propuestas por el crítico cultural Jeffrey Jerome Cohen en 1996 y que han dado forma a buena parte de los *monster studies* posteriores: el monstruo atrae una crisis categorial, el monstruo habita las puertas de la diferencia, el monstruo permanece en el umbral del devenir. Es aquí donde se introduce el “corpus ampliado”, de manera que el capítulo ofrece un catálogo relativamente amplio de situaciones en torno a la identificación con lo monstruoso y la aplicación de las tesis de Cohen.

La identidad

El producto de los capítulos anteriores es un panorama en el que lo fantástico produce un cierto efecto, lo monstruoso, que luego es recuperado por los personajes protagónicos para elaborar. Se llega con esto al problema central de este trabajo: los mecanismos a través de los cuales lo fantástico produce identidad. El capítulo abre con una clasificación de diversos “tipos” de identidad o, mejor dicho, de posibilidades del estudio de la identidad. Se concluye que la crítica contemporánea de lo fantástico opera siguiendo la lógica de la “identidad haecética” –o identidad personal, según la estudia la filosofía– y, en consecuencia, ofrezco una alternativa analítica que puede dar cuenta de los procesos de transformación de la identidad: la “identidad relacional”, que estudia los modos en que se proyecta un yo que los otros reconocen. Para esto, sigo la terminología del sociólogo Erving Goffman, quien estudió los procesos de manejo de información de los “estigmatizados”; la justificación de esto radica en que la presencia de entes que afectan al yo como consecuencia de lo fantástico –Santiago y La Cosa– puede leerse como un estigma superlativo cuyo ocultamiento es fundamental para el mantenimiento de la creencia socialmente distribuida de una idea de realidad. Al imitar los mecanismos que Goffman emplea para desentrañar los mecanismos de ocultación y manejo del estigma, el capítulo emprende un trabajo de búsqueda sistemática de acciones que producen identidad. Así, lo fantástico se imbrica finalmente con el problema central de este trabajo, explorando una posibilidad que escapa a las elaboraciones habituales de “pérdida de la identidad”. A modo de conclusión de este capítulo ofreceré además dos alternativas interpretativas a partir de dos propuestas antagónicas, que vincularé por separado a las novelas del corpus principal: la “no

importancia de la identidad” de Derek Parfit para *El huésped* y la “identidad narrativa” de Paul Ricoeur para *El camino de Santiago*. Al postular sucesivamente estas teorías en apariencia irreconciliables mostraré la complejidad del fenómeno de la identidad tal como aparece en la literatura, que disemina sentidos aprehensibles desde distintas perspectivas.

El corpus de la investigación y sus tramas

Como ya he señalado, este trabajo concentra sus intereses analíticos en un corpus principal –*El camino de Santiago* y *El huésped*– y un “corpus ampliado” –*Bestiaria vida*, *El animal sobre la piedra* y *Tras las huellas de mi olvido*; serán mencionadas únicamente durante el segundo capítulo, para ampliar la mirada sobre los usos y funciones de lo monstruoso–; todas son novelas mexicanas escritas por mujeres y publicadas en los primeros años del siglo XXI. Si bien las dos primeras parecen ubicarse con comodidad en el ámbito de lo fantástico –como intentaré mostrar en el primer capítulo–, las otras tres gravitan hacia lo anómalo, produciendo marcas de un extrañamiento general de la realidad, sin llegar a subvertirla o cuestionarla del todo. Conviene describir detenidamente la trama de las novelas desde ahora, para evitar digresiones durante el análisis.

El camino de Santiago se enuncia desde la memoria; la narradora y Santiago, el ser que la habita, repasan fotografías mentales que se corresponden con episodios que narran desde la infancia más temprana hasta la caída de la protagonista en una enfermedad que la confina a su mundo interior.

Su niñez transcurre entre el despedimento de una madre casi ausente y un padre que llevó los límites de la educación hasta los terrenos de la tortura. Cuando tiene dos años, su hermana Lilia se baja del camión inesperadamente, con su madre y hermanos detrás. La protagonista se queda allí, hasta que llega, no sabe cómo, a Protección Civil donde espera, comiendo un helado que le regaló alguno de los policías, a que su madre llegue. Sus hermanos, siempre más despiertos, planean toda clase de travesuras, como robarle a don Simón, dueño de una tienda cercana a su casa. Piden la leche que les encargan y aprovechando la distracción, sustraen yoyos para todos menos para la protagonista, quien con todo descuido y frente al tendero, toma uno y sale corriendo. El castigo del padre consiste en obligarlos a jugar hasta que se vuelven expertos, para luego quitarles los juguetes.

Sabiéndose deficiente de la lógica, se dedica a imitar a sus hermanos mayores, en especial a Lilia, quien parece entenderlo todo. Le imita los gestos y las sonrisas y hasta

intenta bailar como ella, pero la maestra Cuquita la retira del bailable cuando descubre que es incapaz de moverse coordinadamente. Uno de sus fracasos más grandes sucede cuando pretende integrarse al ritual de pelear contra los González, otros niños del barrio donde habitan. Al encontrarlos con sus hermanos en la calle, descubre que es "el miembro de más", pero pronto repara en el perro de sus rivales. Se apresura a patearlo y, tomándolo de la cola, lo estrella contra una malla ciclónica. Ambos bandos la reprenden y descubre que hasta en el odio hay reglas. Su incompreensión de las cosas más elementales la lleva a intentar un truco que consiste en calentar un tenedor y, mojándolo previamente, colocarlo en el brazo de alguien. Lo intenta con su amiga Martha, pero olvida mojarlo y le causa una quemadura. El padre la castiga con otro truco, fingiendo serrucharle la cabeza mientras suplica en voz alta que a él no le falle. En una ocasión, descubre por el olor un gato moribundo detrás de un sillón. Tiene heridas putrefactas, cubiertas de gusanos, además de que le falta un ojo. Sin saber porqué, intenta salvar al gato, que muere dos días en un rincón del patio, envuelto en una toalla de cocina.

Una vez que las habilidades de Lilia se disparan hasta límites inalcanzables, la protagonista emprende el aprendizaje por su cuenta. Notando la ausencia de su compañera Felicitas, inventa en la escuela que la ha golpeado y presume a todos su proeza. Cuando la enferma vuelve, un par de días después, se desquita arrastrando a la protagonista de los cabellos alrededor de un árbol y humillándola en público. Ya en la preparatoria, enfrentada a su incompreensión de las materias, decide que intentará por todos los medios evitar que los otros aprendan y durante una clase se pone a bailar como africana mientras sus compañeros hacen sonar los pupitres como tambores. Esto desata un reto al que no se puede resistir; la incitan a bailar así en el baño de los hombres, cosa que hace sin pensarlo dos veces. Antes de dejar de hablarle durante seis meses, el padre le dice que se puede ir de vedette y que para él ha muerto.

En todo esto, Mina juega un papel importante. Ella posee las emociones y controla el placer sexual. Cuando todavía es muy pequeña, mandan a la protagonista por tortillas; un mendigo –luego se sabe que es un vendedor de paletas– le pide una y cuando la tiene cerca, le acaricia el clítoris –en el recuerdo corregido, el paletero además la obliga a tocarle el pene. Sucede, entonces, una "explosión de soles" que se repetirá, pocos años más tarde, cuando la narradora se vea a escondidas con el Tortas, un vendedor de pan con queso que deambula afuera de la escuela.

El intento de suicidio –que en la narración se intercala con un evento de la edad adulta, casi al final de la novela– sucede en el baño. La protagonista, rendida ante su cuerpo y su falta de lógica, acepta la pérdida de Mina y abre sus venas. En ese momento, Santiago se sienta en su trono "detrás de la frente" y vuelve todo "terriblemente lúcido". Los padres tiran la puerta y ante las preguntas desesperadas de la madre, intentando entender las razones, el padre la culpa, afirmando que además de lo mal que le va en la escuela la obligan a barrer y trapear. Cuando pasa el susto, su padre la aborda en privado, reclamando que lo que hizo "es una marranada" y ofreciendo consejos útiles para suicidarse, "pero aquí en la casa no, ¿entiendes?".

Su adolescencia está marcada por la formulación del Plan, un proyecto de reconstrucción interna en el que Santiago pretende hacerle fingir amor a base de astucia. Para él, las relaciones humanas son un reto intelectual. También es en esta etapa cuando su padre muere, luego de un coma provocado por una apendicitis mal operada. Santiago, ser racional y controlador, construye el Plan desde la masculinidad: el amor se convierte en un despliegue de fuerzas, una batalla. En este contexto se da el encuentro con Vicente, en el Café Ajenjo, donde se juegan por la tarde partidas de ajedrez. Los esfuerzos de Santiago son insuficientes para derrotar a Vicente, quien sin embargo queda suficientemente impresionado como para intentar un acercamiento sentimental. La narradora accede, convencida por Santiago de que podrán salir dominantes de la situación, y luego de varias noches de cena elegante se dirigen a un motel; la exhibición de masculinidad a través de la sexualidad de Vicente aparece de inmediato. Pese a ello, la protagonista empaqueta sus maletas y se muda al departamento de Vicente, donde pronto surge la violencia. Violaciones, golpes y tortura psicológica suman a la protagonista en el vacío, dejando a Santiago el trabajo de salir del encierro aplicando su inteligencia.

Cuando Vicente accede a liberarla –luego de que la narradora “rasga el velo de la ira”–, se integra al Plan la esperanza de un viaje por el mundo. Vendiendo alhajas, un auto y juntando los ahorros que tiene, la protagonista sale rumbo a España, donde se instala en la pensión San Lorenzo. De inmediato encuentra apoyo y protección –la casera, María de las Angustias, le permite largos retrasos en el pago de la renta–, pero Santiago la empuja hacia la nostalgia. Tras un incidente en que sin aparentes motivos golpea a otra inquilina, es trasladada a un cuarto pequeñísimo debajo de la escalera, donde se siente más sola y atrapada que nunca. En un intento por salvarla de la depresión, Santiago le inyecta ánimos que ella

emplea para asistir a un bar, Dos Rombos, donde conoce a Refugio Vidal, también conocido como Cuco. Éste la invita a cenar y allí se revelan algunos de los síntomas que lo aquejan: tose constantemente, escupiendo sangre, y vomita con toda naturalidad sobre la comida. Santiago, escandalizado por este comportamiento y por la falta de pudor que exhibe –los meseros parecen conocerle bien y retiran su comida sin rechistar–, pide que se vayan, pero la narradora accede a visitar el departamento de Cuco. Allí se desnudan y ella descubre las llagas en la espalda de Refugio Vidal. Intentan hacer el amor, pero un acceso de tos con flemas interrumpe las caricias. Ella pide que la lleven de vuelta a la pensión. Recibe una carta de su madre desde México –con claras señales de haber sido abierta– donde se cuenta algo no muy claro porque la tinta está corrida por las lágrimas; las palabras ETA, justicia y terroristas sobresalen, lo que lleva a Santiago a entrar en estado de alerta. Para ordenar sus ideas, la narradora accede a visitar a un psicólogo recomendado por María de las Angustias: José Luis, director de un manicomio en las afueras de Madrid, la recibe por las noches. La protagonista se limita a sentarse frente a él y llorar. El doctor sugiere que vuelva a México para liberarse de su bloqueo mental, pero Santiago pide que sigan adelante con el viaje por el mundo, aprovechándose de Refugio Vidal. La narradora se ve con Cuco en un restaurante donde ella pide dinero para volver a Colombia, donde supuestamente está hospitalizado un hermano suyo, con cáncer. Cuando Refugio Vidal se ofrece a comprar el boleto a Bogotá, ella insiste en recibir efectivo para tomar primero un autobús a Londres. Al día siguiente se ven otra vez y él entrega los setecientos dólares que le pidieron; además le da una tarjeta con un corazón enorme y un sobre con otros quinientos dólares.

Viaja en *ferry* hasta Londres, donde nada más llegar se acerca a un grupo de hombres que se calientan alrededor del fuego. Un hombre le ofrece un perfume, que ella rocía sobre los demás. Pese a que la expulsan a gritos y empujones del círculo, ella se queda cerca. Cuando todos se retiran, Reginald se le acerca y la lleva a su departamento. Allí le muestra la casa y le ofrece té. Ella no habla para nada y Reginald acepta su silencio. Cuando Reginald sale a trabajar, ella da paseos por la ciudad. Se obsesiona primero con los números y cuenta pasos, techos, autos. Luego, decide preguntar a la gente que sale del metro su opinión sobre el vacío. Allí encuentra una mujer que le llama la atención y decide seguirla, pero sufre un desmayo. Santiago, insatisfecho de la vida que llevan en Londres, la invita a seguir adelante, pero ella decide volver a México.

Le hacen una fiesta de bienvenida en casa de su hermana Lilia, donde se reencuentra con la risa que termina por adormecer a Santiago. Poco tiempo después, se casa con Lucio, un hombre paciente con quien vive diez años antes de que el invasor aparezca de nuevo, susurrando que Lucio es un íncubo que le roba todas las noches la energía. Es tal su insistencia que pese a los esfuerzos de la protagonista por llevar una vida normal, acaba convenciéndose de que algo no anda bien. Tras una pesadilla en la que ella termina –quizás empujada por Santiago– arañándose con fuerza la garganta, revive el intento de suicidio y cae en un vacío del que ya no saldrá jamás. Atrapada en su interior, se encuentra cara a cara con Santiago. Huye y al final de un túnel presiente a Mina, atrapada allí desde el momento de su separación, a los catorce años. Afuera, está postrada en una cama de hospital; adentro, y mirándolo como desde un túnel, se despide en silencio de Lucio.

En *El huésped*, Ana es una niña a la que siempre le gustaron “las historias de desdoblamiento, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas”.²⁶ Desde pequeña sufrió cambios inexplicables de ánimo que luego aprendió a adjudicarle a un ser que habita dentro de ella: La Cosa. Ana desarrolla una personalidad impulsiva y caprichosa que refleja los actos a los que la obliga La Cosa con tal de quitársela encima por un tiempo. Así, a La Cosa le gustan los chicharos, y aunque a Ana no –los considera “cotidianos y obvios”, “como cuentas de plástico”–, en ocasiones su huésped la obliga a abrir una lata, que luego termina vomitando.

Ana tiene buena memoria, pero muy pronto deja de soñar y tiene algunas dificultades para reconocer objetos cotidianos. En su infancia olvidó el nombre de La Cosa –que era uno de esos “tradicionales, con personalidad fuerte, como Consuelo, Soledad, Victoria, Constanza”; no como el suyo, “tan simple, tan común”.²⁷

Un “privilegio” que tiene su vida con La Cosa es que siempre va acompañada. De ese modo, su infancia “fue casi placentera”, sin la necesidad de amigos, reales o imaginarios. Su otra compañía fue Diego, su hermano, un niño silencioso a quien Ana mira jugar durante

²⁶ La novela hace referencia a la célebre escena en la cinta *Alien*, de Ridley Scott, donde una criatura hostil emerge sorpresivamente del estómago de Kane, personaje interpretado por John Hurt. Más adelante, cuando vuelva a esta cita, se verá además una mención a Wilde E. Coyote, personaje del animador Chuck Jones que en los cortos de *Looney Tunes* y *Merric Melodies* persigue sin éxito al Correcaminos.

²⁷ Todos los nombres son significativos: Consuelo, el que le falta cuando su hermano muere; Soledad, la que nunca tiene porque siempre la acompaña La Cosa; Victoria, la que jamás alcanza; Constanza, la constancia que su personalidad caprichosa no le permite; Ana, capicúa, palabra que carga con su doble, como la protagonista.

horas. Los movimientos de Diego, “pausados y armoniosos”, contrastan con las torpezas que La Cosa provoca en Ana: tropiezos en las escaleras, leche derramada durante el desayuno. Los primeros años de calma de la narradora contrastan con la pubertad, que se le “vino encima”, con cambios súbitos. La falta de amigas se hizo notoria y La Cosa cambió los “accidentes” por actos de marcada violencia. Una niña, queriendo acercarse a Diego por medio de Ana, le ofrece una rebanada de pastel. Cuando llaman a la madre de la narradora a la dirección de la escuela, al día siguiente, le informan que Ana “agradeció” el pastel a mordidas. No recordar el evento provoca en Ana un profundo miedo de sí misma y de La Cosa. Una mañana, la protagonista se recarga en el vano de la puerta del baño para observar a su hermano –como hizo a diario durante muchos años– y él le devuelve una mirada de horror. Experimenta algo parecido a una ruptura y se desata formalmente la guerra con La Cosa. Por primera vez desea alejarse de ella y tener una amiga de verdad a quien pueda confiarle su estado.

Pronto descubre que a veces podía negociar con su huésped, de gustos “arbitrarios y estridentes”, cediendo a sus caprichos a cambio de ratos de tranquilidad. Ante la inconsistencia de La Cosa, busca mecanismos que la debiliten; así, juega a llamar a números telefónicos aleatorios hasta que encontrara en alguna señora el tipo de voz que debilitaría a la invasora por un tiempo. Su petición recurrente es una cura para la “muerte” que le ha llegado a Diego, que Ana le adjudica a La Cosa. Piensa que Diego está muerto en vida y se obsesiona con recoger cada pedazo de memoria que pueda conservar: “un pañuelo sucio, un tenedor que hubiera tocado sus labios, restos de uñas”. Es así como nota unas marcas en el brazo de su hermano y las circunstancias apuntan a que lo ha atacado sin saberlo, igual que hizo con la niña del colegio. Poco después, dos eventos coinciden. Su hermano Diego llevaba varios minutos sentado en un escalón, sin moverse. Cuando Ana lo nota, siente una punzada en el vientre; en el baño las primeras gotas de sangre menstrual caen en el excusado. Escucha un grito. Cuando sale, descubre a su madre llorando sobre el cuerpo de Diego, mientras su padre llama a una ambulancia. Su hermano pasa una noche en el hospital y luego muere. Durante el funeral, un día con un “sol radiante, estúpido, un sol imposible”, decenas de familiares desconocidos desfilan frente a la familia. Ana los maldice en silencio por “despojar a Diego de su propia muerte”.

La casa sin Diego le parece enorme. Su padre se vuelve distante; llega tarde de trabajar, apenas habla durante las comidas, pasa horas leyendo el periódico. Su madre sospecha que la

están engañando y a Ana le parece que “encarnaba a todas las mujeres que había visto en el cine, las series de televisión, las novelas decimonónicas”. Duda que su padre tenga una amante “más que su empedernida tristeza”. De cualquier modo, una tarde éste anuncia torpemente que saldrá a dar una vuelta y nunca le vuelven a ver.

Cuando acompaña a su madre a recoger unos análisis en un hospital oftálmico, descubre la naturaleza de La Cosa. Un ciego entra en el elevador y presiona uno de los botones, junto a los que hay puntos –escritura braille– similares a los que vio en el brazo de Diego. Siente un miedo profundo y desde ese momento sabe que su destino sería la ceguera. Decide abrazarse a la memoria y dedicarse a comprender completamente a La Cosa. Así lo hace durante diez años, hasta que mira a un ciego repartir volantes que publicitan un instituto. Acude allí y pide trabajo, argumentando que tiene una hermana con problemas de visión. Es contratada como lectora. Durante la presentación con su grupo, hace notar el miedo que le provocan los ciegos y siente una profunda angustia por la posibilidad de que La Cosa pudiese ponerse en contacto con ellos. Conoce a uno de los instructores, el Cacho, un hombre desaliñado y cojo, y tiene una conversación breve y seca con él. Esa misma tarde, al salir del instituto, lo encuentra mendigando en una esquina; explica que lo hace “por principios” y le revela a Ana que sabe del miedo que ella le tiene a los ciegos.

Una epidemia de hepatitis se propaga por el instituto y Ana cae enferma. Soporta la fiebre “con estoicismo” pues sabe que con ella, también sufre La Cosa. Descubre, “detrás de mi corriente sanguínea, detrás del aire que entraba y salía de mis pulmones”, un ruido distinto, una especie de aullido de algo en su interior que intenta comunicarse con ella. Semanas después, a su casa llega el Cacho, acompañado de los ciegos; Ana se altera tanto que los corre a gritos y el Cacho tiene que sacarlos de allí. Cuando vuelve al instituto, el grupo se muestra cariñoso con ella, “como si el hecho de haber presenciado un periodo de debilidad en mi vida hubiera creado un lazo entre nosotros”. Por su parte, el Cacho empieza a hablarle de los ciegos, de cómo en el instituto son “animales de cautiverio” y que por ello no los puede reclutar para pedir limosna con él.

El Cacho la invita a “una cita” que tiene con alguien en el metro y ella acepta. Luego de trabajar un rato, cuando la estación comienza a quedarse vacía, la lleva a conocer a una chica, Marisol, “la mujer más hermosa de todo el subterráneo”, quien les abre un clóset de servicio. Dentro, en completa oscuridad, hablan con un ciego, Madero, a quien el Cacho le entrega el dinero que recaudó. Cuando salen, el Cacho le muestra que el metro está lleno de

inscripciones en braille. Cuando vuelve a su casa, Ana toma un diccionario de braille que robó del instituto y comienza a aprender el lenguaje secreto que tanto La Cosa como los ciegos pueden leer. Recuerda que guarda en un cajón el dibujo de las marcas sobre el brazo de Diego y, con ayuda del diccionario, descubre que “El nombre de La Cosa era el mío, pero invertido”.

Arregla a través del Cacho una entrevista con Madero, quien le permite hacer varias preguntas sobre los ciegos. La conversación pronto se encamina hacia las actividades del grupo de limosneros en el que están Madero, el Cacho y Marisol. Madero la invita a participar, pero Ana se niega, argumentando que no le gusta el encierro del metro; a lo que el ciego responde que “Todo depende de si prefieres estar atrapada adentro o afuera”.

La Cosa, que empieza a ganarle terreno, la empuja al metro, donde empieza a fijarse en Cacho y los del grupo. Empieza a relacionarse cada vez más con ellos, hasta que la invitan el primero de noviembre al cementerio. Allí, el Cacho comienza a repartir tacos de manatí –de un proyecto fallido de la Food and Agriculture Organization, agencia de la ONU, para poblar Xochimilco– entre los mendigos; la repartición provoca una histeria generalizada que Madero le reprende.

Las sesiones de lectura de Ana en el instituto se dificultan por la mirada borrosa que empieza a experimentar. Preocupada, habla con el Cacho y le confiesa que está perdiendo la vista, pero él le responde que quizás sea psicológico. Por las madrugadas, siente la presencia de La Cosa. Días después, el Cacho busca a Ana a su casa y le pide que lo acompañe. En el metro, varias personas llenan sobres con excremento humano. Por el miedo al ridículo, ella acepta ayudar. Por primera vez en años, experimenta fraternidad y se siente unida al grupo. El Cacho la lleva con Marisol, con quien va a buscar un camión de basura que les han prestado. Lo cargan con los sobres y los reparten en varias casas y bodegas que al día siguiente fungirán como casillas en las elecciones. Cuando están por terminar, descubren que son seguidas por dos autos. Ana se baja del camión y escapa, pero a Marisol la capturan. Cuando pasa el peligro, regresa al camión y lo devuelve. Intenta seguir con sus lecturas en el instituto, pero el remordimiento la lleva a hablar con el Cacho, quien la culpa de que Marisol fuese capturada. Luego de discutir, Ana le confiesa que alguien la controla; el Cacho, al no entender, le pide que se vean en su departamento. Lo visita y allí el Cacho le cuenta que fue llamado a reconocer el cuerpo de Marisol: tenía la piel como de plástico y varios moretones

en el brazo que formaban algo parecido a un tatuaje en braille. Se queda a dormir allí y cuando toca el muón de la pierna del Cacho, este se le acerca para hacer el amor.

Sale del departamento en la madrugada y deambula por las avenidas con la vista nublada. Encuentra la boca del metro y “se deja engullir”. Dentro, siente la presencia, más fuerte que nunca, de La Cosa y la recibe: “Por fin llegas”.

Bestiaria vida está dividida en trece capítulos titulados y sin numerar, que relatan algunos momentos de la vida de Helena, la protagonista. Llega a insinuarse que leemos una colección de apuntes hecha por la protagonista cuando su madre enferma: “No lleva ni días, ni fechas, ni nada de esas cosas que se le ponen a los diarios, mamá, porque no es un diario”. Los capítulos apuntan a ciertos núcleos semánticos relacionados con monstruos –súcubos, demonios, medusas– o animales –cocodrilos, topos, leones. El nombre de la protagonista permanece oculto detrás de la narración en primera persona, hasta el capítulo final, cuando se revela el suyo y el de su hermana. La obra arranca con el nacimiento de la protagonista según le fue relatado por sus familiares; nació sin llorar ni soltar más que un leve quejido. Al sentir el frío, se enrolló sobre sí misma y a partir de ese momento quedó inaugurada la mirada alegórica que derrama sobre el mundo que la rodea: “Finalmente me llevaron con mi madre. Ella sí lloró al verme, debió pensar que después de ocho horas de parto merecía más que un caracol”.

La particular visión del mundo de la protagonista se expresa de forma ordenada en el segundo capítulo, donde describe a varias personas cercanas a ella según una alegorización que emparenta a la novela con los bestiarios. Así, su madre es un basilisco que tiene el “extraordinario poder de matar con la mirada”. Poco sabe de ella, y afirma que su padre se casó precisamente porque carecía de pasado; nunca se menciona en la novela ningún familiar de la línea materna. Se le describe como “trabajadora, organizada y, por si fuera poco, triunfadora”. El padre, cansado de la tiranía conyugal, busca un espacio en la casa que pueda considerar propio, y al encontrar únicamente el jardín, que pertenece a la narradora, va acumulando angustia; entonces, cuando ya no podía más, se iba de la casa unos días. La narradora afirma que esto es un claro signo de licantrópía, y más todavía cuando descubren que compró por correspondencia un terreno baldío en un cerro; lo imagina corriendo libre, cazando y durmiendo bajo la luna. Una noche, el padre visita la cama de su hija y le dice “Hasta mañana”; al día siguiente se ha ido y no volverá más.

A los quince años, la protagonista entró a trabajar a la empresa de su madre, donde duró muy poco tiempo no sólo por la desesperación que le producía su jefe inmediato, un hombre topo, sino porque un día comenzó a comerse compulsivamente las hojas verdes y rosas de la contabilidad. Pese a sus ganas de no destacar, de ser vagabunda y ver pasar la vida, estudia publicidad y se gradúa con honores. Su tío, el búfalo extraño, le ofrece un trabajo que acepta a regañadientes: “supe que yo andaba mal, que estaba traicionando algo en mí, quién sabe qué era”. Como en todo, acaba renunciando sin mayor explicación. Un día, tras una fiesta, siente una profunda desesperación por el estilo de vida que lleva y decide alejarse de todo. Toma la carretera y, sin darse cuenta, llega a casa de su tía Irene, la “innombrable”, quien vive al lado de un despeñadero. En un episodio incierto que tiene un marcado carácter onírico, recibe varias lecciones sobre su padre y sobre el valor de ser ella misma. Todavía intentando recomponer su vida tras la enseñanzas del extraño episodio en casa de su tía –a las que suma las de su padre, igualmente insólitas–, recibe la noticia de que su madre ha enfermado y está internada en un hospital psiquiátrico. Es entonces, cuando la realidad se hace presente con toda su fuerza, que nos son revelados los nombres de la madre, la hermana y la protagonista. Este evento desata en Susana, la “súcu”, el miedo familiar a ver gente chiquita en las alfombras. Decidida a encontrar en la fantasía la esperanza necesaria para salir adelante, Helena corre a casa de su hermana, armada con un par de lupas.

Integradas a los dieciocho capítulos numerados y titulados de *El animal sobre la piedra*, hay ocho ilustraciones de la propia autora que complementan el carácter misterioso del texto. Hay escamas, un hombre tumbado, ojos, lunares, una puerta; es en una de estas ilustraciones que se nos revela el nombre de la protagonista: Irma. La historia arranca cuando muere la madre de la narradora y un gato va a orinarse bajo la cama. Entonces, toma un avión a una ciudad costera, convencida de que su cuerpo está cambiando de maneras inexplicables.

La narración en primera persona se mantiene en un estado de tensión entre lo fantástico y la locura, pues nadie parece constatar definitivamente que la protagonista esté sufriendo las transformaciones que ella describe. Sale a la calle, compra comida en el supermercado y toma el tren, sin que nadie le dedique más de una mirada sospechosa que parece responder a su propio comportamiento ligeramente errático. Caminando por la playa, conoce a un hombre que pasea un oso hormiguero. El hombre será conocido únicamente como “compañero”, mientras que sí se menciona el nombre del oso: Lisandro. Una curiosa complicidad se forma de inmediato entre ellos y el hombre la invita a vivir a su casa. Allí, la

transformación que comenzaba a aparecer en el avión –“al despertar me miro la piel, la noto más blanca, incluso creo que tiene otra consistencia”– se hace más notoria: le comienzan a salir escamas y sus órganos internos parecen reacomodarse. A estos cambios externos les siguen otros, como la aparición de instintos animales, y la necesidad de engendrar vida, que le llega no como producto de un pensamiento, “sino ordenado por las pautas de mi especie”. Un día, el hombre al que llama compañero se masturba y eyacula sobre la arena; Irma se apresura a apoyar su sexo sobre la mancha. Al poco tiempo descubre el ensanchamiento de su vientre y constata con ello que está embarazada. Cuando el huevo que crece en su interior tiene el tamaño suficiente, se deja llevar por sus instintos hasta “el sitio idóneo”. En una montaña deposita su stirpe, que todavía habita un cascarón esférico. Un cambio súbito de escenario coloca a la narradora en un hospital y le explican que la llevaron allí porque caminó desnuda por la calle. La mantienen sedada buena parte del tiempo y, temiendo que su hija nazca sin vigilancia, le encarga el huevo a una enfermera. Al despertar, busca el huevo bajo la cama, pero descubre que está vacío.

Tras las huellas de mi olvido posee una estructura circular que coloca al lector y a la protagonista ante un misterio que se resuelve al final de la novela. El texto abre con un sueño cargado de simbolismos: Etél camina descalza –tiene “los pies ennegrecidos; las uñas largas y amarillentas como garras de buitre”– por una ciudad vacía, lo que le da la impresión de estar dentro de una maqueta. No sabe por qué no lleva zapatos ni dónde los dejó. Al pasar frente a un aparador se ve reflejada, pero su rostro es el de su madre. Despierta sin entender cómo pudo confundirse. A partir de entonces se asentará en su mente la sensación de haber olvidado algo –lo repetirá una treintena de veces a lo largo de la novela– y ello será el detonante del resto de los eventos de la obra.

La protagonista vive con su madre y su padrastro, Rosendo. A través de la búsqueda al lado de este de un regalo de cumpleaños para la madre se describe el tipo de relación que hay en la casa: una suerte de complicidad entre Rosendo y Etél, provocada por los gritos y chantajes de la madre. Luego de una discusión particularmente fuerte, en la que se enfatiza la complicidad que han gestado Rosendo y Etél, esta decide ausentarse de la universidad y emprende así una búsqueda de aquello que ha olvidado. Durante la semana siguiente, tendrá varios encuentros que le mostrarán lo poco que conoce a las personas que tiene cerca y lo extraña que es la realidad que la rodea. Sus amigos organizan una redada falsa para evitar que los corran del edificio que rentan, su abuelo se escapa del asilo para frecuentar bares y

prostitutas, un antiguo profesor de artes la invita a ser jurado de un concurso de disfraces en una fiesta de travestis.

Luego de varios días de ausencia y tras una discusión, Etél y su madre intentan fallidamente reconciliarse, con el resultado de que la protagonista se lastima los pies con los restos de una botella que cae al piso. Rosendo le limpia las heridas y le ofrece a llevarla a vivir con él al sur de la ciudad. Etél rechaza la oferta para quedarse con su madre. Al día siguiente, Rosendo ya ha hecho la maleta, pero su esposa lo detiene y lo apuñala. Luego, arrastra a Etél, quien logra zafarse y llegar al auto. Arranca, atropellando a su madre, sin lastimarla demasiado. Al verse en la confusión producida por la ambulancia, los vecinos y la policía, repara en las vendas ensangrentadas de sus pies y entonces recuerda lo que olvidó: “¿Dónde había dejado los zapatos?”

Como puede verse, lo fantástico aparece representado en las novelas a través de una serie de insinuaciones corporales: invasores invisibles en *El camino de Santiago* y *El huésped*; transformación física en *El animal sobre la piedra*; extrañamiento de los individuos otrora familiares en *Tras las huellas de mi olvido*; alegorías que encarnan la personalidad en *Bestiaria vida*. Surge entonces un núcleo de sentido que opera como un paso intermedio entre lo fantástico “puro” y el problema de la producción de la identidad: lo monstruoso. El cuerpo es un locus de producción de sentido (Shildrick 10) y, como tal, puede desplazarse hacia los márgenes culturales. El cuerpo anómalo o, mejor dicho, el cuerpo que produce sentidos anómalos, que resiste la “humanidad normativa”, es considerado monstruoso (9). El deseo de disciplinar la corporalidad –el biopoder, según Foucault (140)– insiste en asignar un carácter negativo a lo monstruoso; sin embargo, es posible producir una identidad “monstruosa” a través de lo que llamo teratotécnica y así resistir las formas de control. Igual que el *cyborg* de Haraway que “no busca una identidad unitaria” (180), el individuo que se enfrenta a lo fantástico no “pierde” su identidad, como sugiere buena parte de la crítica; muy al contrario, extiende las relaciones que su yo establece con la realidad. Los vínculos entre lo fantástico y la identidad no pueden describirse únicamente en términos negativos, asumiendo la perspectiva anatomopolítica; propongo, en cambio, un estudio de lo fantástico –y los sentidos de lo monstruoso que le son inherentes– como herramienta de producción de la identidad, de expansión del yo.

Capítulo 1:
Lo fantástico

Capítulo 1: Lo fantástico

For my own part, I have never had a thought which I could not set down in words, with even more distinctness than that with which I conceived it. There is, however, a class of fancies, of exquisite delicacy, which are not thoughts, and to which, as yet, I have found it absolutely impossible to adapt language. I use the word fancies at random, and merely because I must use some word; but the idea commonly attached to the term is not even remotely applicable to the shadows of shadows in question

E. A. Poe (*Marginalia*)

Fantasmas inquietos: lo fantástico y sus teorías

Lo fantástico, como se verá a continuación, carga con una larga tradición teórica que, si bien, ha explorado con gran profundidad aspectos prácticamente universales de este modo ficcional, también ha suscitado complejas polémicas. La naturaleza misma de lo fantástico hace difícil elaborar una teoría unificada, especialmente porque cada apunte crítico está circunscrito al corpus desde el que se parte —este trabajo, vale decirlo, no escapa a tal consideración. Lo que viene, entonces, es un repaso histórico por algunos nombres y teorías fundamentales para comprender lo fantástico, seguidos de una breve propuesta personal que pretende iluminar algunos aspectos con frecuencia obviados.

Las corrientes tematicistas

Si bien desde principios del siglo XX numerosos autores dedicaron largas y útiles páginas a discernir la naturaleza de lo que ahora se da por llamar lo fantástico, la crítica contemporánea ha resuelto considerar —queriéndolo o no— como punto de partida una obra en particular: la *Introduction à la littérature fantastique*, publicada en Francia, en 1970 por el

teórico búlgaro Tzvetan Todorov.²⁸ Pese a sus conocidas limitaciones, su carácter seminal es innegable. Es por esto que para guiarnos por el sendero que la teoría de lo fantástico ha recorrido –y en especial para que sus últimos derroteros se comprendan mejor–, es preciso comenzar con esta obra –así sea para mirar desde allí hacia delante y hacia atrás–, pues sigue siendo el obvio punto de partida de todo aquel que desee comprender mejor este modo ficcional.

Una de las peculiaridades de la teoría de lo fantástico formulada por Todorov –y un rasgo que lo distingue de muchos de sus predecesores– es que al partir del análisis estructural cercano a la lingüística, opera desde el rigor metodológico y ya no más desde la erudición. Y es que luchó activamente contra cierta concepción de lo fantástico que volcaba sus mayores esfuerzos en componer “catálogos” de temas que, considerados fantásticos *a priori*, señalaban la pertenencia o no de los textos al género estudiado. Quizás el más conocido e importante sea el elaborado por el crítico francés Roger Caillois, quien hacia 1966 consideró fantásticos los siguientes temas (25-28) –los comentarios y ejemplos son míos–:

- *El pacto con el demonio*: Como el propio Caillois señala, prácticamente toda la tradición del mito fáustico se puede agrupar bajo esta categoría (25). Se trata de una serie de obras que en mayor o menor medida remiten a la figura histórica de Georg Sabellicus Faustus Junior, teólogo y ocultista nacido a finales del siglo XV que, según la leyenda, realizó un pacto con el diablo. Si bien son el *Faust* de Goethe y el *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe las versiones literarias más conocidas de la leyenda, el tema fáustico –la búsqueda de un saber oculto o prohibido y posterior condena de quien lo obtiene– aparece también en obras como el *Frankenstein* de Mary W. Shelley (De León 13). Por otra parte, el “pacto” puede tener un carácter sexual, como explica Agustín de Hipona en *De Civitate Dei*, afirmando que “los silvanos y los faunos, a los que el vulgo llama incubos, se han apersonado ante las mujeres, procurándose con ellas el concubinato” (Agustín, citado en Tomás Ia, q. 51, art. 3 ad. 6).²⁹ Tomás de Aquino tomará luego el pasaje anterior, confirmándolo:

²⁸ El propio Todorov deja constancia de algunos de los autores que le precedieron, como Vladimir Soloviov, Pierre Georg Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Montague Rhode James, Olga Reimann, Peter Penzoldt y Howard Phillips Lovecraft (23-35). En Latinoamérica, el más obvio precursor es Adolfo Bioy Casares, prologuista de la *Antología de la literatura fantástica* que coeditó con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo.

²⁹ “Silvanos et Faunos, quos vulgus incubos vocat, improbos saepe exitisse mulieribus et earum expetisse atque peregissee concubinum”.

“y sucede así que el demonio se presenta como súcubo ante el hombre, y se hace íncubo ante la mujer” (Ia, q. 51, art. 3 ad. 6).³⁰ En este sentido, mucho de lo que Todorov describe como “temas del tú” –asociados al deseo sexual (111)– pertenece a esta categoría, según la premisa de que “el diablo no es más que otra palabra para designar a la libido” (103). Citado como uno de los ejemplos más remotos de lo fantástico en México (Morales, notas 3), “La calle de don Juan Manuel” emplea el tema del pacto con el diablo para desarrollar el tema de la venganza (v. Gomes).³¹

- *El alma en pena que exige para su reposo que una cierta acción sea cumplida*: Se trata del tema de “la muerte agradecida”, un esquema narrativo en donde un aparecido exige de un vivo que termine alguna acción inconclusa, entregando por lo general un tesoro si es que se ha cumplido correctamente la petición –puede haber, por supuesto, un castigo si es que el vivo intenta engañar al espectro. Es habitual pensar que el primer “cuento” de fantasmas corresponde precisamente a esta variante; se trata de una carta escrita por Plinio el Joven a finales del siglo I, en la que narra a su destinatario cómo Atenodoro, encontrándose instalado en una mansión a las afueras de Atenas, escuchó el sonido de unas cadenas que se arrastraban por los pasillos. El ruido irrumpió en su habitación, revelando la presencia de un espectro que, con señas, pedía ser acompañado. El filósofo tomó un candil y siguió al fantasma hasta el patio, donde éste se desvaneció en el aire. Atenodoro tomó nota del punto exacto de la desaparición y a la mañana siguiente cavó un agujero, descubriendo un cadáver encadenado con grilletes. Acto seguido, recogió la osamenta y le dio una sepultura tradicional (Siruela, *Antología* 21-22). En “Lanchitas”, uno de los cuentos fantásticos mexicanos del siglo XIX más conocidos, José María Roa Bárcenas cuenta la anécdota de un sacerdote mexicano de apellido “Lanzas” –cuyo diminutivo da título al cuento– que tiene el infortunio de escuchar la confesión de un muerto. Igual que en la anécdota de Plinio el Joven, el cuento acaba con el descubrimiento de un esqueleto al que “se dio sepultura con las debidas formalidades” (65).

³⁰ “Utpote quod idem daemon qui est succubus ad virum, fiat incubus ad mulierem”.

³¹ Al tratarse de una leyenda, existen varias versiones literarias de la historia (Esquina y Quirarte 37).

- *El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna*: En México, el referente más conocido es el de La Llorona, que ya aparecía en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún, donde se le describe como una mujer que recorre las calles de la ciudad, clamando por la muerte de sus hijos (Valle-Arizpe 23). El tema aparece en “La cena”, de Alfonso Reyes, cuento donde el narrador recibe una nota indicándole que se le espera a cenar en casa de una mujer y su hija. Allí le es referida la historia de un capitán muerto en París años antes; y al levantar un retrato del difunto, descubre un hecho sorprendente: “El retrato tenía una dedicatoria y una firma. La letra era la misma que la esquila anónima recibida por la mañana” (53). La célebre novela de Carlos Fuentes, *Aura*, evoca vagamente el tema y el ánimo del relato de Reyes (v. Fuentes). Ambas historias revelan profundas conexiones entre el tema del espectro condenado y el de la muerte agradecida.
- *La muerte personificada que aparece en medio de los vivos*: Es difícil rastrear el origen de este tema, pero fue muy popular en la Edad Media bajo la forma de la *danse macabre*: una alegoría moralizante donde la muerte –generalmente bajo la forma de un esqueleto– se mezcla con vivos de distintas clases sociales para señalar la universalidad de la muerte (v. Gertsman). En México, quizás el más antiguo referente está en *La portentosa vida de la Muerte*, una obra satírica-moralista de fray Joaquín Bolaños, publicada originalmente en 1792 (Olguín 334), que esboza una “biografía” de la Muerte. Siguiendo una muy poco rigurosa exégesis bíblica –que, pese a todo, fue aprobada por los calificadores del Santo Oficio–, Bolaños determina que el pecado de Adán es el padre, la culpa de Eva es la madre y la abuela la Concupiscencia. Es en esta obra donde se asienta –para México– la tradición de asignarle sexo femenino a la Muerte (342-344).
- *La “cosa” indefinible e invisible, pero que pesa, que está presente, que mata o que daña*: Acaso en clave irónica, y demostrando que lo fantástico y el humor no son incompatibles, el italiano Dino Buzzati presenta la amenaza inefable de “una gota de agua que en la noche sube la escalera. Tic, tic, misteriosamente, escalón tras escalón. Y por eso le tememos” (94). La española Rosa Chacel explora los límites de la verosimilitud fantástica en “Fueron testigos”, donde un hombre muere en plena calle y, ante la mirada estupefacta de los transeúntes, se transforma en “una masa sin contornos” (1115).

- *Los vampiros*: El vampiro es uno de los seres fantásticos por antonomasia, pues se encuentra en un estado intermedio entre la vida y la muerte, sin ser lo uno ni lo otro; “A diferencia del fantasma, el vampiro tiene cuerpo; y lo más importante es que es su propio cuerpo” (Siruela, *Vampiros* 21). Como inversión del tema cristiano, “el vampiro promete –aunque en condiciones sumamente lúgubres– lo que arece ser una continuidad de la vida, conservando incorruptible la cualidad vital y sensual de la carne” (Siruela, *Vampiros* 22). El arquetipo contemporáneo del vampiro seductor quizás pueda rastrearse hasta “La muerta enamorada”, de Théophile Gautier, donde el sacerdote Romuald experimenta una especie de “doble vida” cuando se enamora de Clarimonde, quien permanece eternamente joven por la sangre que extrae de su encandilado amante: “Una gota, sólo una gotita roja, la punta de mi aguja teñida de rojo... Puesto que aún me amas, es necesario que no muera... Ah, mi pobre amor, tu hermosa sangre de un color púrpura tan radiante: voy a beberla” (54). En *Inquieta compañía*, Carlos Fuentes quiso ofrecer relatos fantásticos con temas clásicos, entre los que se incluye uno de vampiros, donde intenta modernizar la tradición decimonónica y acaso insistir en cierta supuesta relación entre el *Dracula* de Bram Stoker y la infame figura histórica de Vlad Tepes (v. Fuentes, “Vlad”).
- *La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que de pronto se animan y adquieren una terrible independencia*: El ejemplo más sobresaliente de este tema es “La Vénus d'Ille”, un cuento de Prosper Mérimée publicado en 1837. En él, una hermosísima Venus de bronce recién descubierta es desposada simbólicamente –un muchacho casadero le coloca el anillo nupcial para jugar frontón y lo olvida allí– y luego visita el lecho de su amante, aplastándolo (v. Mérimée).³² Muchos relatos del libro *La noche*, del mexicano Francisco Tario, desarrollan este tema, animando un féretro, un barco, libros, y hasta un traje seductor y asesino (v. Tario).
- *La maldición de un brujo que acarrea una enfermedad espantosa y sobrenatural*: En “La fiebre amarilla”, cuento del mexicano Justo Sierra, el tema de la maldición se actualiza en lo que ha llegado a denominarse “la horda de los dioses muertos” (Morales, notas

³² La predeterminación juega un papel importante en el cuento, pues antes de la mitad se anuncia veladamente el desenlace a través de la inscripción *cave amantem*, que un arqueólogo francés traduce como “Ay de ti si ella te ama” (Mérimée 216).

37), es decir, la presencia de divinidades ancestrales “que cuando no reciben la reverencia adecuada y son tratados sin el debido cuidado aparecen para reclamar su derecho a estar en este mundo” (Morales, “Identidad” 69). El texto está marcado por una larga analepsis: en el pasado, un triángulo amoroso propicia la muerte por maldición de un misionero católico tras despreciar el amor de una isleña, lo que luego se actualiza en el presente del relato en la forma de la “fiebre amarilla”, llevándose consigo a un explorador alemán que visita Veracruz (v. Sierra).

- *La mujer-fantasma, salida del más allá, seductora y fatal*: Un sencillo pero efectivo texto de José Juan Tablada condensa los elementos fundamentales de este tema: un hombre recibe una nota con una invitación de su amada Elena a reunirse con él en un hotel, pasan una noche de ferviente pasión y al día siguiente aparece la esquela de la mujer, anunciando su muerte acaecida un mes antes: “Hecho un loco, salió a la calle y varios amigos confirmaron aquella noticia, y uno de ellos llegó a asegurar que él en persona había asistido al entierro” (117). La relevancia de este tema se aprecia al considerar “Un estudiante”, de Guillermo Prieto, uno de los primeros cuentos fantásticos del continente americano (Morales, notas 21-22).
- *La inversión de los dominios del sueño y de la realidad*: Este es un tema que rebasa toda delimitación espacial y temporal de lo fantástico, como ocurre con algunos relatos chinos clásicos (Chuang Chou 61; Hsue-Kin 460-461; *Viaje* 253-278). Eventualmente en Occidente se asentaría la tradición de la “flor de Coleridge”, así llamada por un pasaje de los cuadernos del poeta romántico donde se describe un sueño en el que se arranca una flor y, al despertar, esta aparece en la mano del narrador (Morales, notas 51-52). El citado cuento “La cena” posee un final de este tipo: “Sobre mi cabeza había hojas; en mi ojal, una florecilla modesta que yo no corté” (Reyes 53).
- *La habitación, el departamento, el piso, la casa, la calle borradas del espacio*: Carlos Fuentes combina la idea de un espacio que trasciende su momento para actualizarse infinitamente y el del espíritu inquieto en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”. Un hombre es enviado a vivir a una casona antigua, de tiempos de la Intervención Francesa, donde se encuentra con un jardín habitado por el espíritu de “Charlotte, Kaiserin von Mexiko” (195); es decir, la esposa del emperador Maximiliano de Habsburgo.

- *La detención o la repetición del tiempo*: Se trata de un tema aprovechado por la ciencia ficción con grandes resultados, y que puede rastrear su historia hasta el clásico *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells (Bioy Casares 15). Don Juan Manuel –de quien ya hablé a propósito de los pactos con el diablo– escribió “El brujo postergado”, donde la indicación a un criado sobre no matar las perdices de la cena hasta que se le indique sirve como detonador para volver en el tiempo (v. Don Juan Manuel).³³

No fue Caillois, sin embargo, el primero en intentar condensar lo fantástico en una lista. En la introducción a la conocida *Antología de la literatura fantástica* realizada por los argentinos Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, este último ofrecía algunas notas teóricas y remataba con un catálogo de temas (14-18):

- Argumentos en que aparecen fantasmas
- Viajes por el tiempo
- Los tres deseos
- Argumentos con acción que ocurre en el infierno
- Personajes soñados
- Metamorfosis
- Acciones paralelas
- El tema de la inmortalidad
- Fantasías metafísicas
- Cuentos y novelas de Kafka
- Vampiros y castillos

Louis Vax, otro de los precursores de Todorov, acaso el más importante junto con Caillois, formuló una lista muy similar (Jiménez Corretjer 48-49):³⁴

- Hombres lobo y metamorfosis humanas
- El vampiro
- Las partes separadas del cuerpo humano
- Perturbaciones de la personalidad

³³ El texto aquí citado corresponde a una versión de Jorge Luis Borges, aparecida en *Historia universal de la infamia* y donde se indica que Don Juan Manuel lo tomó, a su vez, de un libro árabe, *Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches* (Borges, “Brujo” 77).

³⁴ Campra señala, en el caso de Vax, que “Más que de temas, se trata de una agrupación de motivos, es decir, de unidades mínimas de contenido, de carácter recurrente” *Territorios* 24).

- Juego de lo visible y lo invisible
- Alteración de la causalidad, el espacio y el tiempo
- La regresión

El argentino Emilio Carrilla postuló hacia 1969 un muy extenso catálogo de temas que agrupó en seis series (Nieto, *Teoría* 39):

- Locura
- Transmutación de sueño y realidad
- Viajes en el tiempo
- Anticipaciones
- Lo fantástico proyectado hacia la sátira, el humor y el juego del ingenio
- Formas mixtas

Para enfrentarse a esta corriente tematicista,³⁵ Todorov empleó el concepto de “género literario” tomado de Northrop Frye, buscando en particular el “género fantástico”, que viene a ser “una regla que funcione a través de varios textos y nos permita aplicarles el nombre de ‘obras fantásticas’ y no lo que cada uno de ellos tiene de específico” (Todorov 7). Esto abre para los textos literarios una categoría desde la cual pueden ser interpretados: si cumplen las reglas del “género fantástico”, hay una teoría que describe su funcionamiento y que opera al margen de cualquier análisis que podamos realizar de estos textos “en sí mismos”. Esta aclaración –introducida por el propio Todorov desde la primera página– resulta fundamental para señalar que una lectura “desde lo fantástico” puede ser siempre paralela a cualquiera otra; el signo fantástico es el de la adición y todo intento de restringirlo atenta contra su carácter siempre híbrido.³⁶

³⁵ Sería ingenuo no mencionar que, pese a todo, Todorov sí elabora una clasificación “temática” –de grupos de temas–, aunque mucho más amplia –y mucho menos operativa– que la de sus predecesores: temas del tú –formas extremas de sexualidad y violencia; apariciones– y temas del yo –deslices de la percepción y la personalidad. Su justificación es que “a las clases formales les corresponden clases semánticas” (Todorov 86). Rosemary Jackson intentará perfeccionar esta clasificación, ofreciendo dos “mitos” generales gestados por lo fantástico: extrañeza desde el yo y extrañeza externa al yo (Jackson, *Fantasy* 58-59).

³⁶ En esto, me opongo a Mery Erdal Jordan, quien afirma que “el fenómeno debe constituir el núcleo del relato, debe ser una función cardinal que es *thelos* del mismo” (énfasis en el original, Erdal Jordan 322). Seguirle en esta propuesta implicaría que lo apropiado es estudiar obras fantásticas, y no lo fantástico en las obras –sean estas “fantásticas” o no. Por otra parte, Erdal Jordan no provee indicios para distinguir una obra donde el fenómeno fantástico es el *thelos*, de otra cuyos fenómenos fantásticos sean secundarios. Si lo fantástico es una estrategia textual, constituye apenas una parte del entramado poético de la obra y, por lo tanto, no la agota ni se erige como *thelos*.

Puesto que la teoría de Todorov se funda en la estructura de los géneros literarios, es razonable suponer que el fantástico –uno especialmente elusivo– pueda definirse a partir de sus géneros vecinos –mucho más accesibles a la descripción directa. Es así que, siguiendo una fórmula de Louis Vax –“el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión” (39)–, coloca a lo fantástico en un efímero punto intermedio entre lo extraño y lo maravilloso. Mientras que en el primero “nos encontramos con obras que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos”; (41) en el segundo, “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito” (46).

Esta cartografía le permite describir la literatura fantástica como el género en el que la realidad es invadida por lo sobrenatural: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálvides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar”. A esta descripción le agrega una particularidad, y es que

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (24).

Para mayor ejemplo, Todorov propone este diagrama, en el que el género fantástico “puro” está implícito en la línea media –entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso–, y que “corresponde a la naturaleza de lo fantástico, frontera entre dos territorios vecinos” (39):

Extraño puro	Fantástico-extraño	Fantástico-maravilloso	Maravilloso puro
--------------	--------------------	------------------------	------------------

Figura 1: Territorios vecinos a lo fantástico, según el modelo de Tzvetan Todorov (39)

Resulta evidente, en este punto, que la teoría de Todorov descansa enteramente en un lector implícito o “función de lector” (28). Es allí donde se asienta la duda que, de hecho, puede no aparecer representada dentro del texto; basta con que se postulen dos explicaciones contradictorias sobre un evento en apariencia sobrenatural para que en el lector se inscriba la duda. Esto, como advirtió el propio Todorov, suscita un problema de

interpretación (29). Si el lector decide adoptar una lectura no-fantástica, el texto aparecerá como no-fantástico; del mismo modo, se puede gestar una descripción tautológica del género: es fantástico aquel texto que se lee como tal. Para resolver este problema, Todorov advierte que el texto ofrece pautas de lectura que se asientan en tres aspectos: verbal, sintáctico y semántico. El primero, obliga “al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales”, asentándose concretamente como un caso de “visión ambigua” –entre la naturalidad del mundo representado y los eventos sobrenaturales. El segundo, considera que las unidades formales del texto apuntan hacia la duda de los personajes, que aparece en los acontecimientos del relato bajo la forma de “reacciones” frente al hecho insólito. El tercero describe un “tema” general: el de la percepción. Esta división supone un cierto “avance”, pues deja ver con toda claridad que el enfoque tematicista –es decir, semántico– es insuficiente. Con todo, sin embargo, Todorov no desarrolló del todo este esquema, especialmente porque lo supeditó a su necesidad de describir un género literario. Años después, Rosalba Campra ampliaría las posibilidades analíticas de estos aspectos al declarar que lo fantástico compone una “isotopía de la trasgresión”, de modo que “una distorsión en el nivel sintáctico o un uso particular del nivel textual constituye, con tanta legitimidad como los colmillos ensangrentados de un conde transilvano, el índice de lo fantástico” (Campra, *Territorios* 194).

Lo fantástico amenazado

Muchas son las críticas que pueden lanzarse hacia la teoría de Todorov –y pocos han perdido la oportunidad de hacerlo–, ya que sus fallos, vistos desde la distancia, resultaron ser múltiples. Es tanto lo que los comentaristas de Todorov –que son casi todos lo que se han interesado en lo fantástico, como puede corroborarse tras revisar la bibliografía de ensayos y libros– han dicho que se necesitaría un estudio dedicado a ello para dar cuenta de los escolios completos a la *Introduction à la littérature fantastique*. Me limitaré, entonces, a señalar un puñado mínimo de relaciones. En primer lugar, salta a la vista lo limitado de su corpus, pues aunque pretendió validez por intermediación de su metodología estructuralista, quedó claro que los textos que analizó no fueron suficientes para ofrecer pautas teóricas que sobrevivieran a su circunscripción histórica (Arán 7; Barrenechea 395; Erdal Jordan 322; Martínez 18). Por otra parte, se ha criticado –abierta o implícitamente– su insistencia en negar la importancia de la realidad extratextual (Marcovic 110-111; Roas, “Contexto

sociocultural” 48; Roas, *Cuentos* 9), lo que ha dado pie a valiosísimas reflexiones sobre el valor de lo fantástico a nivel cultural. Jaime Alazraki (28) coincide con Todorov (31) en que el miedo no constituía un elemento necesario de lo fantástico, pero David Roas sostiene una opinión contraria con su noción de “miedo metafísico” (*Límites* 96). Quizás buscando una alternativa, Renato Prada Oropeza sugiere que lo fantástico está signado por lo insólito (56). La posibilidad de que lo fantástico constituya un género en sí mismo también ha desatado controversia, con el portugués Filipe Furtado apoyando a Todorov (v. “Género”) y la inglesa Rosemary Jackson (*Fantasy* 32) y el italiano Remo Ceserani (97) sugiriendo que se trata de un “modo narrativo” –lo que, a su vez, contraviene en otro punto a Furtado (v. “Modo”). En una línea similar, Jackson rechaza la idea de “lo extraño” y le llama “lo mimético”, considerando que lo que Todorov había propuesto no era “una categoría literaria” (*Fantasy* 32). Otro punto de abierta crítica lo constituye ese intento de definición que sugería la existencia apenas efímera de lo fantástico en un instante de duda o vacilación (Todorov 24), con Iréne Bessiere afirmando que “Lo fantástico no resulta de la vacilación entre estos dos órdenes, sino de su contradicción y posterior recusación mutua e implícita” (57). También Mery Erdal Jordan se ha pronunciado al respecto (323). Al contrario, Harry Belevan considera el hallazgo de la vacilación el más grande de Todorov (45). Varios intentos se han realizado por “superar” a Todorov ofreciendo alguna suerte de nombre compuesto o alternativo, con la pretensión de señalar cierto progreso histórico en la producción teórica y/o ficcional (v. Alazraki; Campra, *Territorios* 184; Erdal Jordan 323; v. Marcovic; Nieto, *Teoría*). Belevan destina un esfuerzo considerable a citar y comentar a Todorov –y otros–, señalando errores y aciertos apenas los reconoce (40-51); y si bien afirma que en general está gravemente errado (41), también admite que llega a rozar por momentos lo que llama el “episteme fantástico” (45).

Acaso el desatino que más repercusiones ha tenido es el referente al acta de defunción anticipada que extiende al género fantástico ante la llegada de dos fenómenos: el psicoanálisis (Todorov 127-129) y la obra de Franz Kafka (133-138).³⁷ El primero, explica, resulta letal porque una de las funciones de lo fantástico sería combatir la censura psíquica. El segundo, Kafka, se resiste al análisis que resulta obvio de lo anteriormente descrito: en Kafka, lo sobrenatural se normaliza, de modo que la vacilación desaparece para dar paso a un

³⁷ Roas pregunta jocosamente: “¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica?” (*Límites* 21-28).

“asombro por la falta de asombro”, como diría Albert Camus (Todorov 134). Así, la teoría todoroviana ha inspirado una suerte de subgénero de crítica que consiste en “decidir” si tal o cual obra es o no fantástica –y a últimas fechas, para clasificarla en alguna tipología de subfantásticos (Nieto, *Teoría* 85-101). Que a tantos años de la *Introduction* se siga discutiendo lo fantástico –acaso con más vitalidad que en el ya lejano 1970–, confirma el equívoco de la predicción todoroviana; y todavía más, lo fantástico se ha fortalecido y diversificado.³⁸ Si alguna función tiene, es hoy tan necesaria como en los siglos XVII y XVIII, tiempo de su fundación y consolidación.

Pese a estos equívocos, Todorov supo dejar una serie de reflexiones finales cuyos ecos todavía resuenan en los teóricos contemporáneos. En la más sorprendente intuición todoroviana sobre lo fantástico –y uno de los pasajes más citados– se anuncia que se trata de “la quintaesencia de la literatura, en la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura, se convierte en su centro explícito” (133). Aunque haya quien considere tal afirmación como exagerada,³⁹ lo cierto es que se trata de una poderosa sugerencia; Todorov admite con esto que la realidad representada –y no lo sobrenatural– es el problema fundamental de lo fantástico. Esto se confirma en otro pasaje:

Lejos de ser un elogio de lo imaginario, la literatura fantástica presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor exactitud, como provocada por él, tal como un nombre dado a la cosa existente. La literatura fantástica nos deja entre las manos dos nociones: la de la realidad y la de la literatura, tan insatisfactoria la una como la otra (133).

³⁸ El problema de Kafka en la teoría todoroviana ha suscitado la aparición de diversas aportaciones que buscan inscribir en la historia de lo fantástico una suerte de “progreso”. Cabe notar que en Latinoamérica, los argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges suponen una problemática similar a la de Kafka –al menos desde una perspectiva teórica. Por estos y otros autores, actualmente se llega a hablar de lo neofantástico (v. Alazraki) o de lo fantástico moderno (v. Bottom, v. Erdal Jordan, v. Markovic); e incluso de tres paradigmas, clásico, moderno y posmoderno, de un “sistema fantástico” (v. Nieto, *Teoría*). Esta diversificación puede dar la impresión de que se trata de “géneros” o modos distintos, o acaso de que lo fantástico “evoluciona” o “se perfecciona”. Sucede simplemente que surgen nuevas formas de construir lo fantástico y, con ellas, nuevas aportaciones teóricas que van precisando sus límites. Lo fantástico, un modo inclusivo, exige un desarrollo teórico inclusivo. La excesiva parcelación de la teoría puede verse como un reflejo del ya abandonado enfoque tematicista; ahora se buscan etapas –que según cada teórico pueden o no corresponder con momentos históricos precisos– del mismo modo en que antes de Todorov se buscaron esquemas narrativos o núcleos semánticos. En este sentido, coincido con Harry Belevan cuando afirma que es posible –y acaso deseable– encontrar “el *ontos* constitutivo de lo fantástico” (énfasis en el original, 13) –la “fantasticidad”–, al margen de los síntomas o efectos que se encarnan en el texto.

³⁹ Que Elsa Dehennin descrea de la contundente afirmación todoroviana no resulta sorprendente si recordamos que allí mismo asegura que “Si Borges no fuera un escritor fantástico, la crítica hispánica podría prescindir del término y del concepto. En tal caso, ¿a quién podríamos calificar de fantástico?” (Dehennin 45). Para nuestra buena fortuna, Dehennin está equivocada y lo fantástico latinoamericano existe independientemente de Borges –incluso si en él encuentra una de sus más luminosas expresiones.

La idea de la realidad “insatisfactoria” aparecerá como una constante en casi toda la teoría posterior. Es casi un lugar común afirmar que lo fantástico aparece a la luz del pensamiento ilustrado como una especie de fuerza de oposición; en palabras de Todorov, “la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista” (133); o en las de Jacobo Siruela, lo fantástico es “la otra cara de la modernidad” (*Antología* 18). Esta sugerencia revela el carácter histórico y plenamente cultural de lo fantástico, ya que “el discurso fantástico occidental sólo pudo darse en un contexto cultural e ideológico posterior y refractario a la Ilustración” (Martínez 18). Más aún, sólo en un cierto Occidente pudo surgir lo fantástico; ese donde

Los poetas y pensadores románticos de Alemania rechazaron el mundo mecanicista de los *philosophes* parisinos y se opusieron frontalmente a la violencia de la razón soberana y su menguada visión del psiquismo como campo cerrado de la fisiología y reducto unívoco de la conciencia (énfasis en el original, Siruela, *Antología* 25).

Esta interpretación tan extendida de lo fantástico implica una suerte de autoconciencia que, sin embargo, no llegará propiamente sino hasta el siglo XX. Durante sus años de formación, lo que existía era la necesidad de poner en crisis una noción de realidad opuesta a lo imaginario que hasta antes de Descartes no existía (21). Así, eso que Todorov llama el “centro explícito” de la literatura –es decir, “el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal”– es una idea moderna. Sucede que

Durante la época de la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido [...]. Por lo tanto, podemos afirmar que hasta el siglo XVIII lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural [...]. Sin embargo, con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos se hicieron antinómicos, y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido.

Pero, a la vez, ese mismo culto a la razón puso en libertad a lo irracional, a lo ominoso: negando su existencia, lo convirtió en algo inofensivo, lo cual permitía ‘jugar literariamente con ello’ (Roas, “Amenaza” 21).

El romanticismo, inseparable de lo fantástico (Siebers 15), aparece entonces como una reacción al racionalismo que por ese entonces intentaba introducir en la vida la separación entre lo real y lo sobrenatural. Ante esta postura romántica, ha surgido una corriente crítica que intenta ver en lo fantástico una forma escapista, una huida desde lo social hacia la

superstición, como si lo uno anulara lo otro. Esto equivale a asignarle la cosmovisión ilustrada a los románticos. Y es que

Los críticos del escape pasan por alto un descubrimiento de los antropólogos: que no es posible separar la lógica del supranaturalismo y la realidad social. Lo que es más, pasan por alto las afirmaciones de los autores fantásticos, cuya principal defensa de su oficio fue afirmar que el supranaturalismo aparece en cada sociedad (56).

Dos ideas se desprenden de esto: que el límite, frontera o umbral es un concepto esencial para el desarrollo teórico de lo fantástico; y que lo real es una categoría histórica, sin la cual lo fantástico no puede surgir.

Sobre la noción de límite, resulta sintomático que Todorov ubique la literatura fantástica “pura” en la línea efímera entre dos géneros. Desde entonces, la caracterización de lo fantástico como un género evanescente, casi una metáfora de los fantasmas que postula, es constante. Así, tenemos que

Las palabras mismas con que un texto crea la ambigüedad necesaria para que el umbral o la trasgresión se codifique se convierten entonces en los vocablos teóricos utilizados para caracterizar al tipo de texto que es fantástico y demarcar su especificidad; “escándalo” e “imposibilidades flagrantes” emplea Caillois; Vax, “crisis”, “fronteras” y “ruptura”; término, este último, que repiten Carla Benedetti y Maurice Levy; “límites” aparece en Bessière; “irrupción” y territorios vecinos”, por parte de Todorov – que configura casi espacialmente los límites de las modalidades y las convierte en géneros–; Campra y Jackson emplean –desde posturas muy diferentes– “transgresión”; Ceserani, “perspectivas encontradas”; y Barrenechea, “coexistencia problemática” (Morales, *México fantástico* xii).

Pero el problema de los límites en lo fantástico es consecuencia del problema de la realidad –o, mejor dicho, su representación dentro del texto–, que se yergue como una cuestión ineludible para el estudio de lo fantástico. Todorov describe la literatura fantástica como una especie de irrupción por parte de lo sobrenatural en la esfera de la realidad extratextual –según la entiende un “lector implícito” o la “función de lector”. Sucede así que sin un concepto restrictivo de realidad, lo sobrenatural no puede ser caracterizado como tal. Es precisamente lo que sucede en el universo de lo maravilloso europeo medieval o del sintoísmo japonés: la realidad no ha sido fijada en sus límites, por lo que el mundo es una trama inconsútil y los acontecimientos fabulosos son apenas los accidentes de una divinidad caprichosa e incomprensible. Exploraré ambos ejemplos para mostrar cómo en ciertas configuraciones culturales lo fantástico queda imposibilitado.

En el sistema de pensamiento mágico medieval, llamado *mirabilia* (Le Goff 9), la existencia de los seres fabulosos que aparecían en los bestiarios⁴⁰ no estaba puesta en duda y “Cada noche podía albergar una maravilla, en cada ruido se podían oír las voces de seres mágicos, cada encrucijada podía abrirse a un mundo encantado” (Morales, “Lo maravilloso” 16). En otras palabras, “si nosotros vemos una categoría del espíritu o de la literatura”, los habitantes de la Edad Media, no sólo los cultos sino quienes recibían de estos formación y conocimiento, “veían en tal categoría un universo, lo cual es muy importante, sólo que un universo de objetos, un conjunto de cosas antes que una categoría” (Le Goff 10). Se trata, pues, de una mirada particular que ilumina el mundo de lo real, y no una forma literaria que se basa en la creación mundos imaginarios. No es posible hablar de un sentido fantástico, pues el tejido que une lo cotidiano con la *mirabilia* es inconsútil; no hay una problematización de la realidad ni aparecen las ideas de frontera o ilegalidad que los teóricos de lo fantástico entienden como condiciones necesarias.⁴¹

Del mismo modo, hay una diferencia de sentido sustancial con lo maravilloso según lo define la teoría literaria contemporánea; para ésta, se trata de “un universo alternativo, donde las causas y las leyes naturales no son iguales a las que conocemos y pueden considerarse –intra o extratextualmente– razonables” (Morales, “Lo maravilloso” 15), mientras que para el pensamiento medieval es una cosmogonía, una forma de ordenar el universo de las cosas cotidianas. Las bestias y monstruos medievales, por lo tanto, forman parte de la realidad cotidiana. No hay, como en lo fantástico, una ruptura que cause escándalo, sino una

⁴⁰ Durante la Edad Media proliferaron los bestiarios, extensos catálogos de criaturas; algunas naturales, algunas monstruosas, algunas naturales con rasgos monstruosos. Es una tradición que se puede rastrear por una parte hasta el *Physiologus*, manuscrito de origen desconocido; y por otra hasta algunas autoridades clásicas como Herodoto, Plinio El Viejo y Eliano (Sebastián v-vii). Estos bestiarios pertenecen a la más amplia categoría de las misceláneas, “obras de variado saber enciclopédico”, con “datos y conocimientos de variado tipo que tenían que despertar el interés de los lectores” (Lerner 217). En ocasiones más poéticas que científicas, estas misceláneas contenían afirmaciones que llegaban a ser exageradamente inverosímiles. Una vez que misceláneas y bestiarios fueron “adoptados” por el catolicismo, incluyeron extensas alegorías y esfuerzos por vincular lo bíblico con el mundo real (Le Goff 20).

⁴¹ Considérense los siguientes ejemplos: “El Fisiólogo dijo acerca del mirmecoleón que su parte delantera es de león y la posterior de hormiga. Su padre es carnívoro y su madre herbívora, y cuando engendran al mirmecoleón lo engendran con dos atributos” (Martínez Manzano y Calvo Delcán 171-172); “El ave fénix es un ave que tiene una cresta que le llega al cuello y sus plumas son de color de cera y rosa, y vive entre 400 y 500 años” (Sebastián 49); “Y si a Pompo Mela creemos, hallaron entre otros animales fieros, cierto género de hormigas tamañas como perros las cuales con suma diligencia y cuidado, guardaban el oro que en aquella tierra nacía” (Cabello Valboa, citado en Lerner 229). Junto a estos animales imaginarios encontramos otros completamente corrientes como perros, avestruces, elefantes y panteras –en ocasiones acompañados de enseñanzas morales y citas bíblicas–; tal es el pensamiento medieval, donde aquello que nos parece sobrenatural simplemente es una especie de realidad oculta pero latente, un revés no problemático de la realidad cotidiana.

continuidad que no problematiza en nada la existencia de lo real o lo no real. En otras palabras, “lo maravilloso [medieval] turba lo menos posible la realidad cotidiana”, de modo que “nadie se interroga sobre la presencia que no tiene vínculo con lo cotidiano y que sin embargo está por entero inmersa en lo cotidiano” (Le Goff 18).

En el caso de Japón, frente a la vacilación ante lo sobrenatural que Todorov convirtió en piedra angular de lo fantástico, tenemos que

La naturalidad con la que se presenta el acontecimiento fantástico y la familiaridad con la que es aceptado y asumido tanto por los personajes (receptores ficcionales) como por los lectores u oyentes reales, llaman poderosamente la atención de todos los que pertenecemos al mundo occidental.

Esto ocurre en un contexto religioso-cultural muy específico, donde

Según la cosmovisión *shinto*, animista y vitalista, todo lo que existe, ya sea un ser humano o una roca, es poseedor de un mismo impulso vital, de manera que la realidad está habitada por una serie de divinidades mayores y menores (*kami*) que dan vida a la naturaleza (animal, vegetal y de los elementos). Como es de suponer, esta creencia anula o restringe al mínimo la frontera entre el mundo fenoménico y el extramundo, o mundo de lo invisible, indescriptible o numinoso, al tiempo que posibilita la penetración de aquello que no debe ser visto, por terrible o peligroso, en el mundo de los fenómenos. Lo invisible se transforma por tanto en visible, y las criaturas de ambos planos de la realidad conviven en un único espacio armónico (énfasis en el original, Requena Hidalgo 21).

Las ficciones amparadas en esta cosmovisión no pueden encajar con lo fantástico tal como ha sido definido aquí, puesto que “el mundo fenoménico japonés [...] abarca una realidad mucho más amplia que su contraparte occidental” (57); además de que, tal como ocurría en la *mirabilia* medieval, “La existencia de la magia y lo sobrenatural siempre ha sido parte de la vida diaria de Japón” (Meyer 10). En Occidente, el pensamiento ilustrado declara los límites de la realidad, permitiendo por primera vez codificarla y, como sucede en lo fantástico, subvertirla:

En este sentido, las categorías de ‘realismo’ / ‘fantástico’ resultan necesariamente históricas, dado que los sistemas convencionales –los códigos– son evidentemente tributarios de la historia, no pudiéndose establecer sólo una vez, con validez para todas las latitudes y todas las épocas (Campra, “Lo fantástico” 154).

Así, una de las primeras “correcciones” sistemáticas que tuvo la propuesta de Todorov, la de la británica Rosemary Jackson, insiste en la nulidad del género de lo extraño, afirmando por el contrario que se trata de un modo narrativo: lo mimético (Jackson, *Fantasy* 32). El lector implícito de Todorov se vuelve innecesario, pues la adscripción –o no– a lo

fantástico depende ahora de una cierta escritura que “imita” la realidad y luego introduce un elemento sobrenatural.

Este nuevo sistema, basado en modos narrativos, abre lo fantástico decisivamente: ya no hay “textos fantásticos” –textos del “género fantástico”–, sino “modos fantásticos” en los textos. De nuevo, la adición aparece como signo fundacional; todo estudio que adopte el eje teórico de lo fantástico admite por principio que la suya es sólo una perspectiva entre tantas, y que ningún texto es sólo fantástico –es decir, que lo fantástico no agota por sí mismo el sentido de un texto. Una consecuencia particular de esto es que desmiente una intuición todoroviana, según la cual la alegoría y lo poético anulan lo fantástico (Todorov 51). Lo fantástico, liberado del lector, se vuelve una estrategia textual. Esta es, por cierto, la opinión de Ana María Barrenechea, quien afirma que

Las condiciones impuestas por Todorov eliminarían buena parte de la literatura fantástica contemporánea; en cambio nuestro enfoque permite retener las obras de sentido traslaticio explícito o implícito, siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aun cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre (395).

Conviene señalar, por último, que críticos portugueses y brasileños también ha hecho eco de los estudios de lo fantástico publicados en español, aportando a su vez algunas nociones relevantes. En particular, el portugués Filipe Furtado, en un estudio de 1980, *A construção do fantástico na narrativa*, ya planteaba algunos contrastes originales con la teoría todoroviana, a su vez que defendía ciertos postulados de esta (F. García 37). La relevancia fundamental de Furtado es que luego de sostener –también desde el estructuralismo– la existencia de un “género fantástico”, más tarde postularía un “fantástico modal”, como categoría ficcional amplia caracterizada por la presencia de lo metaempírico (Furtado, “Modo” pár. 2). A este fantástico modal se le llama también “lo insólito” –quizás como referencia a ciertas afirmaciones de Renato Prada Oropeza a propósito de la configuración semiótica de lo fantástico (56, 58)–, que “engloba tanto lo maravilloso, como lo fantástico, el realismo mágico y la ciencia ficción” (Alemany Bay 135). Algo similar se ha pretendido en la crítica anglosajona, con el término *the fantastic* –que otrora designaba a lo fantástico/*fantastique*, como sucede en la obra de Rosemary Jackson– funcionando “como una descripción que cubre tanto a lo maravilloso y la ciencia ficción [...] y ha sido adoptado por los críticos como un término general para todas las formas de expresión humana que no son realistas” (Clute y Grant 335). Recientemente ha sido postulada en México una categoría que intenta renombrar el ámbito de lo fantástico por considerar este término demasiado

“contaminado”: literatura de la imaginación (Chimal 90). Una obvia objeción a esta propuesta es que toda escritura es en realidad producto de la imaginación, si entendemos esta como la “Facultad del espíritu por la que pueden representarse cosas reales o inexistentes, materiales o ideales” (Moliner, “Imaginación”). Sin embargo, parece que lo que Alberto Chimal y otros después de él intentan evitar con esta categoría es un equívoco entre “mala” literatura maravillosa y “buena” literatura fantástica, sin admitir que también existe “buena” literatura maravillosa y “mala” literatura fantástica.⁴² Lo que en verdad parece conseguirse con esto, en cambio, es añadir confusión al marasmo terminológico. En este trabajo suscribo una división más tradicional basada en la terminología de Jackson – empleando “modo” narrativo/ficcional tal como ella lo hace. Y para resguardar la palabra “fantástico” de confusiones ulteriores, añadiré que –por motivos que serán evidentes más adelante– prefiero la fórmula “ficciones no-miméticas” para referirme al amplísimo y ambiguo conjunto de formas entre las que se cuentan lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción.

Paradigmas de realidad

La noción de realidad –y su producción, que deviene en verosímil– es prácticamente ubicua en las teorías de lo fantástico. Todorov se adscribe, tal vez sin notarlo, a una cosmogonía muy cercana al del racionalismo que lo fantástico más antiguo pretendía desmentir. Y es que cuando exige de los personajes y el lector que finalmente se decidan por uno de los “territorios vecinos”, postula un universo –intra y extraficcional– homogéneo y coherente. O ha sucedido un hecho extraordinario –maravilloso– o no ha sucedido –extraño–, pero nunca ambas cosas. La crítica de lo fantástico ha insistido mucho en esta distinción, y es que es habitual que existan confusiones y solapamientos; como he insistido en más de una ocasión, lo fantástico no es –no puede ser– un modo restrictivo y fijo. Con

⁴² Pareciera que Chimal desea ante todo guardarse de las marcas comerciales que vienen dadas por la confusión entre *fantasy* y *fantastique*. Los ejemplos que propone para la “literatura fantástica no trasgresora”, *Harry Potter* y *Crepúsculo*, dan cuenta de ello. Sobre el primero, diré que encaja bien con el concepto del “mundo diádico”, que será aclarado más adelante. Por su parte, David Roas ha realizado un estudio muy pertinente sobre el “vampiro posmoderno” donde señala la dificultad para situar textos como el segundo en alguna categoría establecida (“Mutaciones” 108). Ambas obras parecen escapar en mayor o menor medida a lo fantástico y lo maravilloso “puros”; sin embargo, como he señalado más arriba, la mera aplicación de una categoría genérica no aporta ninguna información analítica.

todo, sin embargo, la reflexión sobre los límites de estas formas ficcionales puede arrojar ciertos resultados productivos.

En primer lugar, vale recordar que en Latinoamérica han surgido dos términos de amplia circulación que vienen a introducirse en algún punto entre lo fantástico y lo maravilloso “puros”: el realismo mágico y lo real maravilloso. El primer concepto lo acuña el crítico de arte alemán Franz Roh en 1925 para hablar de impresionismo; más tarde, en 1948, Arturo Uslar Pietri aplicó el concepto a la literatura hispanoamericana (Jiménez Corretjer 54). Al año siguiente, Alejo Carpentier describió lo real maravilloso en el prólogo de su novela *El reino de este mundo*; y poco después, Miguel Ángel Asturias tomaría el término “realismo mágico” para hablar de lo mismo que Carpentier, sentando finalmente las bases de la confusión (Menton 170-171). Para Carpentier, lo real maravilloso describe la realidad latinoamericana a través de “la fe que no exige pruebas” (Carpentier, citado en Menton 163) y explica que, en contraste con la literatura maravillosa europea, “la realidad americana es más maravillosa que esa literatura y, por tanto, cabe hablar de lo ‘real maravilloso americano’” (Carpentier, citado en Jiménez Corretjer 56). Por su parte, Asturias, al describir la realidad maravillosa latinoamericana, afirma que “No se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamó ‘realismo mágico’” (Carpentier, citado en Menton 171). Menton asegura que se trata de una cuestión de perspectiva que enfrenta a internacionalistas –realismo mágico– y americanistas –real maravilloso– (162); aunque también es posible sostener que “la noción de lo ‘real maravilloso’ por ser ajena a la Estética no debe confundirse con la categoría, esta sí estética, del realismo mágico” (Anderson Imbert, citado en Jiménez Corretjer 56). Si bien resulta obvio que estos territorios están plenamente emparentados con lo fantástico, los límites no son –acaso no pueden serlo– claros. Así,

Cuando hablamos de lo real maravilloso, estamos hablando de una naturaleza real. Por el contrario, cuando hablamos de un relato perteneciente al realismo mágico (o mágico realista), es porque encontramos en él elementos extraños, rarezas, donde una realidad se percibe mágica (Jiménez Corretjer 56-57).⁴³

⁴³ Estas complicaciones han llevado a algunos a asumir simplemente que muchas de las narraciones de lo real maravilloso o del realismo mágico, incluso aquellas “de origen tradicional americano, son perfecta y necesariamente clasificables como ficciones fantásticas” (Marcone 41). Y es que lo fantástico, en su amplitud, pareciera siempre desbordarse hacia sus territorios vecinos.

Hechas estas precisiones, y volviendo propiamente al terreno de lo fantástico, sucede que los diccionarios aportan una serie de sugerencias confusas que en poco ayudan para distinguirlo de lo maravilloso. Para el *Diccionario de uso del español* hay dos definiciones de lo fantástico: una informal, que designa a lo “impresionante por lo bueno, bello, agradable, etc.”; y otra que se circunscribe a lo “imaginario” y lo “sin realidad” (Moliner, “Fantástico”). Estas acepciones, que de alguna forma reproducen ciertos prejuicios, vienen de sentidos antiguos que conviene explorar etimológicamente. Del latín tenemos *phantasticus*, que viene a su vez del griego, *phantastikos*, y significa “hacer ver, mostrar” y “parecer” (Alarcón Rodríguez 80). La alusión a lo visual es constante, como veremos más adelante, incluso en el terreno de lo maravilloso; sin embargo, es importante notar ahora que en el caso de *phantastikos* hay una cierta idea de “voluntad”, de modo que lo fantástico se muestra o es mostrado, mientras que lo maravilloso está allí para ser contemplado. Tenemos también la referencia del verbo *phantasein*, que en Platón tiene el sentido de “hacer visiones”, y desde fecha tan temprana ya se le otorga la connotación de “apariencias” engañosas (81). Otra palabra derivada es *phantasmai*, que aparece en Platón y Aristóteles con el sentido de “aparición, alucinación” –de nueva cuenta, una alusión a la “falsedad” de lo fantástico, quizás en contraste con la “verdad” inherente a lo real–. De allí viene también el latín *phantasos*, que para Plinio el Joven ya significa “espectro” o “fantasma”; para San Agustín, “idea o representación imaginaria”; y en Ovidio toma la forma de Phantasos, encargado de proporcionar las visiones durante el sueño (82).

Todas estas palabras confluyen, de una forma u otra, en los sentidos actuales de lo maravilloso, acaso el modo que con mayor frecuencia se invoca cuando se requiere ubicar lo fantástico en una cosmogonía de las formas no-miméticas. En España y Latinoamérica se ha vuelto especialmente apremiante separar ambas categorías, pues dos tradiciones teóricas emplean la misma palabra para referirse a fenómenos distintos: el *fantasy* anglosajón y el *fantastique* francés. Este último es el uso que corresponde al mundo hispano, de allí que se designe como “fantástico” a un tipo específico de literatura cuyo origen es posible rastrear hasta la literatura gótica del siglo XVII; y “maravilloso” a lo que más o menos se corresponde con el *fantasy*, un género apenas un poco más reciente cuya característica más sobresaliente es que compone un universo ficcional intrínsecamente extraordinario –en otras palabras, un mundo de leyes arbitrarias, incluso opuestas a las de nuestro propio mundo, pero coherentes entre sí. Quizás sean J.R.R. Tolkien y su séquito de imitadores los más

obvios ejemplos del *fantasy*, que en el lenguaje corriente suele igual llamarse “literatura de fantasía” o “literatura fantástica”.⁴⁴ La crítica anglosajona atribuye muy poca importancia a lo fantástico –*fantastique*–, al que en ocasiones llama *fantastic* (Clute y Grant 335); al *fantasy*, en cambio, ha dedicado grandes esfuerzos. Una de sus características principales es la coherencia interna dentro del texto; éste es el rasgo que lo distingue de otros textos que cuestionan el paradigma mimético –como lo fantástico, lo surrealista o lo onírico. Otra característica importante es que lo maravilloso ocurre en un Otro Mundo que funciona bajo leyes distintas a las que rigen el mundo del lector.⁴⁵ En su introducción a *Perturbaciones, Antología del relato fantástico español actual*, Juan Jacinto Muñoz Rengel propone una metáfora que puede resultar esclarecedora. Afirma que mientras el escritor de lo fantástico opera como un “francotirador epistemológico”, perturbando la realidad en un solo punto y con precisión; lo maravilloso en cambio es como “Si se disparase con ametralladoras o con armas automáticas de precisión, si no se eligiese un único objetivo y se lanzasen ráfagas a una multitud de anomalías del paradigma [de realidad]” (*Perturbaciones* 11).

Lo maravilloso en la Edad Media recibía el nombre general de *mirabilia* y constituía un modo completamente distinto de concebir la realidad, una categoría amplia con varios componentes que rara vez funcionaban de modo aislado: *mirabilis*, expresiones propiamente maravillosas; *magicus*, que generalmente aludía a la maldad sobrenatural; *miraculosus*, el ámbito de lo sobrenatural reclamado por el cristianismo como una medida para desvanecer la influencia de lo maravilloso (Le Goff 14). A estas categorías rígidas, sin embargo, escapaba esa concepción del folclor medieval que aseguraba la existencia de aquello de lo que no se

⁴⁴ Más específicamente, el subgénero que Tolkien cultivó fue el *high fantasy*, cuyo precursor Robert E. Howard también escribió relatos en la vena del *weird tale* lovecraftiano. Lovecraft, partiendo de un concepto en boga durante su tiempo, el *supernatural horror* de principios del siglo XX, describió “una maligna y peculiar suspensión o derrota de las leyes naturales fijas que son nuestra única guarida contra los asaltos del caos y los demonios del espacio inexplorado” (Lovecraft 23). Podría suponerse, con esto, que el *weird tale* no es más que otro nombre para lo fantástico, a lo sumo una especie de variante regional con un encuadre temporal muy preciso. Sucede, sin embargo, que la crítica admite numerosas ramificaciones y el “horror cósmico” de Lovecraft, cuyos intereses –la “relación del hombre con el cosmos”, aunado a un desprecio por las relaciones humanas– podrían volverlo aparentemente incompatible con otras formas de *weird tale* –algunos nombres tradicionalmente asociados a éste son Robert Bloch, August Derleth, Thomas Ligotti, Richard Matheson, Robert Aickman y Anne Rice–; en el caso del *fantasy*, los sofisticados mundos creados por Tolkien parecerían incompatibles con el burdo *sword and sorcery* de Howard (Clute y Grant 915-916). Pese a que finalmente no es el enfoque que suscribo en este trabajo, admito que el estudio de los géneros y los modos narrativos es útil tanto para señalar estas diferencias como para enriquecer el análisis a partir del reconocimiento de colindancias y préstamos.

⁴⁵ Queda abierta la discusión de si los relatos de ciencia ficción pueden ser circunscritos al ámbito de lo maravilloso, pues “son escritos y leídos bajo el supuesto de que son *posibles*, aunque no aún” (énfasis en el original, Clute y Grant 338).

tenía prueba; de modo que la *mirabilia* es más una formación cultural que un catálogo. Aparece aquí la raíz *mir*, que remite al campo visual (10) y que aparece en palabras como “mirar”, documentada en español por lo menos desde el siglo XII –aunque no con el sentido actual–, y que es una variante del latín *mirari*: “quedarse en suspenso, maravillarse, admirar, mirar con admiración”. *Mirabilia* es el plural de *mirabilis*, que proviene de *mirari* y el sufijo –*bilis*: “que merece, digno de, capaz de, que puede, que puede ser” (Alarcón Rodríguez 83).⁴⁶ Si se rastrean más sentidos a los que apunta la *mirabilia* a partir de su etimología, se llega a la relación entre el *mirari* y el espejo –en inglés, *mirror*; en francés, *miroir*–, que resulta metafóricamente muy sugerente sobre todo al recordar que el universo de lo maravilloso medieval no es “visible” en un sentido contemporáneo y sólo se llega a él oblicuamente.⁴⁷ Por último, cabe señalar que en griego la palabra para “maravilla” es *thauma*, y tiene un sentido mucho más restringido que el *mirabilis* latino; el único vocablo que el español hereda de esta fuente ha sido taumaturgo, “que obra prodigios” (83).

Un concepto desde siempre relevante para la comprensión de lo maravilloso –*fantasy*– y lo fantástico –*fantastic, fantastique*– es lo sobrenatural o *supernatural*. Para J.R.R. Tolkien, sin embargo, sobrenatural no sirve para referirse a lo maravilloso. Su argumento: que las hadas – en el sentido moderno, no así en el medieval– son pequeñas y desde su punto de vista los humanos serían los sobrenaturales (Tolkien 27-28). Para resolver este problema de perspectiva, y siguiendo la línea de pensamiento que abriera George MacDonald, Tolkien propone hablar de cuentos de hadas o *fairy-stories*, que para él son historias situadas en Faërie, un Otro Mundo que representa “una realidad paralela y tangencial en tiempo y espacio al mundo ordinario” (Flieger y Anderson 85). Pareciera que Faërie no es sino otra forma de referirse a lo maravilloso y desde su propia perspectiva es, en efecto, “natural”. Sin embargo,

⁴⁶ Jacques le Goff insiste en que “maravilla” aparece, de un modo u otro, tanto en las lenguas romances como en inglés; mientras que en las lenguas germánicas este ámbito gira en torno a la palabra *Wunder*. Esta palabra, del alto alemán antiguo, también remite al campo visual, pero estrictamente en el sentido de “ser afectado por el asombro” –*astonishment* (Partridge 809). Así, el inglés tendrá tanto *wonder* como *marvel* para referirse a cuestiones más o menos similares, aunque con ciertas variaciones de sentido.

⁴⁷ La palabra española para referirse a los espejos viene del latín *speculum*, de donde también viene “especulación”, que en su sentido original era “observar el cielo y los movimientos relativos a las estrellas, con ayuda de un espejo” (Chevalier y Gheerbrant 474). Del espejo “Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación –o de la consciencia– como capacitada para los reflejos del mundo visible en su realidad formal” (Cirlot 200), lo que lo emparenta plenamente con el campo de sentidos hasta ahora trazado. El surrealista Pierre Mabille exploró la relación entre el espejo y lo maravilloso en *Le miroir du merveilleux*, obra de 1962 donde afirma que “la finalidad real del viaje maravilloso es, y ya estamos en condiciones de comprenderlo, la exploración más total de la realidad universal” (Mabille, citado en Todorov 49).

si se atienden ciertas consideraciones etimológicas, aparecen algunos vínculos con los que se puede matizar esta afirmación.

Tolkien, lingüista, construye la palabra Faërie desde una forma arcaica y estilizada de *fairy*, o “hada”, y que llega del inglés medieval, *faerie*: “que posee poderes mágicos”. Una conexión interesante es el verbo latino *fari*, “hablar”, cuyo pasado participio es *fatum*: las hadas producen magia a través del habla, de “lo dicho”. Por otra parte, *fatum* también designa al destino y *fata*, su forma plural, refiere a las Moiras griegas. De esta familia de palabras, por supuesto, vienen algunas del español como hada, hado –destino–, hadar –embujar y, en ocasiones, predecir el futuro– y sus equivalentes italianos, franceses e incluso ingleses:

Latín	Español	Italiano	Francés	Inglés
Fatum	Hado	Fato		Fate
Fata	Hadas	Fata	Fée	The Fates
	Hadar	Fatare	Féer	Charm
Fatatum	Hadado	Fatato	Fée	Destined
	Hadador			Sorcerer
		Fatatura	Féerie	Charm

Fig. 2: Conjugaciones del latín *fatum* y algunas equivalencias en español, italiano, francés e inglés (Price 34)

Estos vínculos y sugerencias son relevantes especialmente cuando se considera que, según MacDonald –cuando se lamentaba de que no existiera un equivalente para la palabra alemana *Märchen*⁴⁸– “debemos recurrir a la palabra *fairy tale*, aunque sea para referirnos a un cuento que nada tenga que ver con las hadas” (MacDonald 23).

Faërie evoca un tema recurrente en la *mirabilia* medieval: la geografía maravillosa. Dice Ana María Morales que “las maravillas viven mejor en aislamiento, en la soledad de los bosques donde los espíritus elementales parecen hablarles a los hombres” (“Lo maravilloso” 16). Durante la Edad Media, el bosque fue una idea común para referirse al límite del mundo conocido, la *terra inognita*; como después sería el mar, con su célebre, poético y falso *hic sunt dracones* (Garfield 72-74). Está así, por ejemplo, la descripción de Fairyland, “Un país de cambiante posición al que llegan sólo los que tienen una razón para visitarlo [...]. Puede

⁴⁸ Una narración breve de difícil definición que comprende el cuento folclórico, *Volksmärchen*; lo sobrenatural, *Wundermärchen* y los cuentos infantiles, *Kindermärchen* (Clute y Grant 624).

encontrársele luego de cruzar uno de varios caminos que llevan a través de algún bosque espeso” (Manguel y Guadalupi 208). En esta región inventada por George MacDonald para sus cuentos aparecen tanto elementos de los países maravillosos que pueblan el pensamiento medieval, como sugerencias que autores posteriores siguieron –especialmente C.S. Lewis y J.R.R. Tolkien, admiradores de su obra. Cucaña, el más famoso de los países de la *mirabilia* medieval, es un auténtico “mundo al revés”, donde aparecen temas como “la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio” (Le Goff 16); precisamente las privaciones habituales que los hombres y mujeres de la Edad Media experimentaron. Dependiendo de la región, Cucaña tendrá distintas características, prevaleciendo siempre descripciones absurdas, como “monos jugando ajedrez mientras la familia real duerme durante tres años en una cama de salchichas” (Manguel y Guadalupi 149) o “dulces y chocolates que saltan de entre los árboles y perdices asadas que vuelan por los aires” (138).⁴⁹

Que los países maravillosos medievales –producto del folclor– tengan siempre una función compensatoria, mientras que lo fantástico suele describir el mundo como un lugar ambiguo e incluso inhóspito, requiere un examen minucioso que escapa a los alcances y aspiraciones de este trabajo, pero se pueden dejar algunas reflexiones abiertas siguiendo la pista de dos conceptos que ya se han mencionado: la frontera y la trasgresión. Para la *mirabilia* –y para buena parte de lo maravilloso contemporáneo–, subyace la necesidad de escapar imaginativamente a las restricciones del tiempo en que se vive, pues “en un mundo lleno de fronteras que nadie ha podido traspasar, siempre hay quien se siente obligado a ir más allá” (Morales, “Lo maravilloso” 17). Y así como hay fronteras dadas por la pobreza, el sistema social o la presión ideológica –el “escapismo” de lo maravilloso–; también hay fronteras que se crean a partir del pensamiento racional, visto como restrictivo por algunos. De este modo, mientras que una de las grandes figuras del pensamiento medieval fue Alejandro Magno, quien “ya no concibe el mundo sólo como un vasto territorio de

⁴⁹ Manguel y Guadalupi insisten en que Cockaigne y Cuccagna son dos lugares distintos, afirmando que las fuentes –de los siglos XVI y XVII– indican que este último se encuentra “no muy lejos de Alemania” y “de acuerdo con algunos viajeros, se llega a él a través de un río” (138); a diferencia del primero, cuyas fuentes –del siglo XIII– lo señalan como “un país de ubicación desconocida” (149). Por las descripciones, empero, parece que se trata del mismo lugar, especialmente porque hay “miles de textos ‘originales’ de Cucaña en el ámbito vernáculo que murieron con las voces que recitaron, cantaron y actuaron estas historias”; a lo que hay que sumar la prevalencia entre estas fuentes de “versos semiformuláicos, expresiones genéricas, y otras formas familiares, cuyo origen nadie conoce ni conocerá” (Pleij 55). Ante la imposibilidad de zanjar el asunto, queda el *motif* de estas descripciones para asignarles, por lo menos, un “aire de familia”: abundancia, libertinaje, arquitectura comestible, descanso.

conquista, ni un espacio de prestigios, sino como una oportunidad de conocimiento” (19); en lo fantástico sobresale lo informe, lo anómalo, lo excepcional, lo inefable, lo incognoscible. Así, Rosemary Jackson afirma que

las fantasías que se mueven hacia el terreno de lo ‘maravilloso’ son las que han sido toleradas y ampliamente difundidas socialmente. La creación de mundos secundarios a través del mito religioso, lo feérico, la ciencia ficción, emplea métodos ‘legalizados’ –religión, magia, ciencia– para establecer otros mundos, mundos que son *compensatorios*, que llenan un vacío, sirviendo de contrapeso para una aprehensión de la realidad como desordenada o insuficiente. Estas fantasías *trascienden* la realidad (énfasis en el original, Jackson, *Fantasy* 173-174).

Por esto para ella, “La comprensión de la función subversiva de lo fantástico emerge de una lectura *estructuralista*, más que de una *temática*” (énfasis en el original, 175); lo fantástico, así, se convierte en producto –y productor– del caos, el desorden y la hibridez de categorías ontológicas. Las listas de temas que Caillois, Vax, Bioy Casares, Parrila –y otros– produjeron, tienen su semilla en esta comprensión de lo fantástico; de allí que la propuesta de Todorov –también estructural– resultara tan fascinante y útil. Pero la facultad imaginativa de conjurar sensaciones que parecen escapar a la razón, gracias a la confusión o mezcla de formas, fue explotada por la pintura decorativa del siglo XV bajo la forma del grotesco o grutesco (Cirlot 236-237). Se trata de un género ornamental que evoca la ambivalencia al presentar como continuo lo discontinuo, pues en él aparecen “Zarcillos que se enroscan y desenroscan y de cuyas hojas crecen en todas las direcciones animales (de modo que la diferencia entre planta y animal parece quedar completamente anulada)” (Kayser 29), y ramificaciones que “sirven de apoyo nada menos que a medias figuras: unas con cabezas humanas y otras con cabeza de animal” (Vitrubio, citado en Kayser 28). Lo que en un principio fue despreciado por absurdo, luego mereció un estudio profundo a partir del siglo XVIII, precisamente coincidiendo con la aparición de lo fantástico. Lo más obvio que puede enunciarse sobre lo grotesco es que desde su nombre mismo apunta hacia lo oculto y lo subterráneo. A sus primeros comentaristas les pareció que los artistas que desarrollaban esta forma estética querían imitar las grutas de la naturaleza, que corren por debajo de lo que alcanzamos normalmente a percibir del mundo. Poco a poco, las quejas sobre su “fantasía desenfrenada” dieron paso a la comprensión de su naturaleza doble, por lo que “lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad” (Kayser 50). Y análogo a las sugerencias de Todorov sobre lo fantástico, “Lo grotesco es una estructura [...]. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que

fundamos nuestra orientación en el mundo” (309-310); en lo grotesco, tal como ocurre con lo fantástico, se suceden “La deformación de los elementos, la mezcla de los reinos y los ámbitos, la superposición y simultaneidad de lo bello, bizarro, terrorífico y repugnante, la fusión de todo ello en un turbulento todo” (138).

Pero lo fantástico y lo grotesco no coinciden exactamente, pues la estructura de lo grotesco contrasta con lo ominoso fantástico que “remueve la estructura. Vacía lo ‘real’ de su ‘sentido, dejando signos sin significado (Jackson, *Fantasy* 68). Para Jackson, entonces, lo fantástico es más que un capricho o una violencia de categorías; ella ve “un deseo de algo que escapa al orden cultural –más específicamente, de todo aquello que se opone al orden capitalista y patriarcal” (176). Jackson sitúa lo fantástico en lo que llama una “región paraxial”, un concepto de la óptica que refiere a un área donde imagen y objeto parecen coincidir, aunque genuinamente nada reside allí:

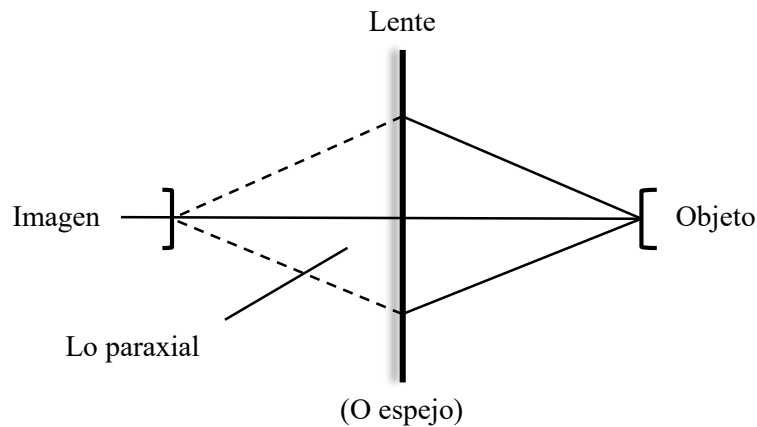


Fig. 3: La región paraxial, (Jackson, *Fantasy* 19)

Este descentramiento postula lo fantástico como intrínsecamente fantasmático; no es ni real ni irreal, colocándole en una posición privilegiada para des-ocultar lo “no visto” de la cultura dominante. Es así que, como otros teóricos,⁵⁰ vincula lo fantástico con el *unheimliche* freudiano. El psicoanalista austriaco, en uno de los pocos textos de estética que llegó a

⁵⁰ Todorov mismo inaugura la tradición de apoyarse en el *unheimliche* para describir parte del funcionamiento de lo fantástico, aunque lo relaciona directamente con lo extraño (41) y desestima la “hipótesis” freudiana por no coincidir exactamente con el uso que él le da. Harry Belevan se detiene mucho más en este concepto, al que le otorga todo el poder de conjurar la sintomática de lo fantástico (86) y que relaciona con el *déjà vu* (90); para esto, sin embargo, termina desbordando el concepto a fuerza de ignorar las explicaciones psicoanalíticas de Freud.

escribir, señala que “lo ominoso⁵¹ es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, “Ominoso” 220). Freud cita un trabajo previo de Ernst Jentsch para rescatar la definición de “incertidumbre intelectual”, que luego va a desdeñar (221) aunque la termina confirmando. Es finalmente una fórmula de Schelling la que tiene más repercusión en Freud: “Se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (énfasis en el original, citado en Freud 224).⁵² La palabra en sí es polisémica y allí radica no sólo su dificultad, sino su valor. Por un lado, *heimlich* –en *unheimlich*, *un* es prefijo que indica negación– remite al campo semántico del hogar –lo doméstico, lo familiar, la protección–; y, por otro, apunta hacia lo secreto, lo oculto y finalmente a lo clandestino. Sucede, de este modo, que *heimlich* coincide con su opuesto (224). Esto es así porque lo que para unos es doméstico –seguro, familiar–, para otros aparece como privado –oculto, prohibido. Freud concluye que “De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*” (énfasis en el original, 226) y lo que Shelling brillantemente entrevió es la posibilidad de condensar ambos conceptos en un solo movimiento aterrador.

Freud va a entender esto como el regreso violento de los deseos reprimidos: “esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (241); afirmando, incluso, que “el prefijo *un* de la palabra *unheimlich* es la marca de la represión” (énfasis en el original, 244). Este procedimiento, aunque presente en la vida cotidiana, encuentra su más rica expresión en el quehacer literario, donde “puede el autor acrecentar y multiplicar lo ominoso mucho más allá de lo que es posible en el vivenciar, haciendo que ocurran cosas que no se experimentarían –o sólo muy raramente– en la realidad efectiva” (249). Freud está ofreciendo, quizá sin advertirlo, una interesante descripción de lo fantástico, que “nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana, se sale de ella” (250). En este punto el procedimiento –descrito por Schelling– se conecta con el resultado –señalado por Jentsch, muy a pesar de Freud–: “se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites

⁵¹ La traducción de la palabra *unheimliche* es muy problemática. El propio Freud repasa algunos conceptos cercanos en otros idiomas, dando para español las palabras “sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro” (“Ominoso” 221). Este último, además de “lo ominoso” son los vocablos más habituales para nuestro idioma. En las citas donde así aparece he respetado la traducción consultada –“lo ominoso”–, aunque fuera de ellas utilicé la palabra original.

⁵² Esto coincide con la idea de que “La forma de contaminación más peligrosa es la de aquello que, habiendo salido, vuelve a entrar” (Douglas 152)

entre fantasía y realidad” (244). En este estado de confusión intelectual, levantado el velo de la represión, se producen todos los efectos posibles de lo fantástico.

A partir de esto, Jackson, siguiendo de cerca las ideas de Freud, describe el *unheimlich* como “un sentimiento de extrañamiento, de ‘no sentirse en casa’ en el mundo” y conecta el deseo oculto con lo paraxial. Esto tiene una consecuencia epistemológica, pues la realidad aparece como cubierta por un velo de represiones; la llegada de lo fantástico –y con ella, el *unheimlich*– “descubre todo lo que permanece oculto si el mundo ha de ser ‘cómodamente’ conocido” (*Fantasy* 65). Esta es la raíz de su tesis principal, que la literatura fantástica es “subversiva” y revela “lo no-visto por la cultura”. Una consecuencia de esto es que “como un arte de la sinrazón y el deseo, lo fantástico persistentemente silenciado, o re-escrito, en términos trascendentales más que transgresivos.[...], ha sido re-hecho, recuperado⁵³ en alegoría moral y romance mágico” (173). Para Jackson, las formas no-miméticas de la ficción que se desplazan hacia lo maravilloso han sido toleradas porque producen un mundo secundario que, además de tener una función compensatoria, mantiene intacta la realidad (173-174). El universo de lo maravilloso es un universo ordenado donde el deseo tiene rienda suelta; pero no se trata del deseo reprimido que lo *unheimlich* revela, sino de un deseo compensatorio normado por el orden cultural. Sólo lo fantástico, dice, puede “desmantelar lo real”, al mostrar que se trata de un concepto relativo y, por lo tanto, susceptible de subversión (175).

Lo fantástico, así, aparece fuertemente vinculado a sus condiciones de enunciación, tanto que se le ha definido no sólo a partir de la “realidad”, sino desde una descripción de las normas socioculturales puestas en crisis por el texto. Ana Markovic, sugiriendo que “en un texto literario, no hay hechos fantásticos y reales de por sí” (111), apunta que “La realidad de un texto literario es indudablemente una construcción convencional”; de esto se desprende que, en lo que llama “fantástico moderno”, sean las normas socioculturales las que indican que la “falta de asombro” señalada por Camus es la depositaria de lo fantástico (118):

el lector no se identifica con el protagonista, o más exactamente con la conducta del protagonista en una situación dada. El elemento fantástico clave es la reacción del protagonista ante el hecho inverosímil, y el que queda sorprendido es de nuevo el lector. El efecto fantástico se produce con la incongruencia de la acción principal y la reacción del protagonista y los personajes (119).

⁵³ *Re-covered*, en el original en inglés, que le dota de un doble sentido: “recuperado” y “re-cubierto”.

Por su parte, David Roas critica la propuesta de Todorov al considerar que reduce “lo fantástico a un puro juego intratextual” (“Contexto sociocultural” 48), insistiendo en “la necesaria lectura referencial de los textos fantástico, a ponerlos siempre en contacto con la realidad extratextual, con el contexto sociocultural del lector” (49). De este modo, lo fantástico opera sobre la necesidad de “revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad” (42), pues

posemos una concepción de lo real que, si bien puede ser falsa, es compartida por todos los individuos (se trata, como dije antes, de una construcción cultural) y nos permite, en última instancia, exponer el conflicto entre lo ordinario y lo extraordinario que define al género fantástico (52).

Ficciones fantásticas y mundos posibles

Lo que en última instancia surge como consecuencia de lo fantástico –algo en lo que no se puede insistir lo suficiente– es que no es la realidad misma, la realidad-real, la que se trastoca por efecto de lo fantástico,⁵⁴ sino nuestra representación colectiva de la realidad: el mundo se presenta como inaccesible para la experiencia humana, “Des-haciendo aquellas estructuras y significaciones unificadoras sobre las que descansa el orden social”, hasta que se “subvierte y socava la estabilidad cultural” (Jackson, *Fantasy* 69). Al erigirse como un vaciamiento de sentido (63), lo fantástico se precipita hacia lo que Sartre llama lo no-tético, que, “por definición, no puede tener forma lingüística apropiada, pues existe antes, o a fuera, del lenguaje humano”; lo fantástico, que depende del lenguaje, no puede pertenecer a él, pero lo intenta, colocándose entre ambos y estirando sus límites casi hasta el punto de ruptura (76).

De este modo, es posible, como hace Rosalba Campra, formular una definición de lo fantástico todavía más abstracta, que verdaderamente dé cuenta del carácter arbitrario y codificado de las categorías que le dan vida. Así, la teórica argentina postula que lo fantástico ocurre cuando entre dos estatutos de realidad separados por una “antinomía insuperable” sucede un “traslapamiento”:

a / b

⁵⁴ En un arrebato de apasionada exageración, Roas señala a propósito de “Continuidad de los parques”, del argentino Julio Cortázar, que “cuando uno finaliza su lectura, acaba volviendo la cabeza, por si acaso. Puesto que, en última instancia, lo que esta intersección de niveles de ficción pone en entredicho es nuestra propia realidad” (“Contexto sociocultural” 53).

$a \rightarrow b$ o bien $b \rightarrow a$

$a \text{ -/ -> } b$

a y b son estatutos de realidad

/ indica una “antinomía insuperable”

-> indica un “traslapamiento”

Fig. 4: Lo fantástico pone en contacto dos términos antinómicos sin que la contradicción sea negada, por lo que ambos signos son válidos al mismo tiempo (Campra, *Territorios* 28-29)

Para ella, es fundamental hablar de “mundo representado”, puesto que “deja de interesarnos la relación de la realidad del texto con la realidad extratextual: sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como ‘lo real’” (Campra, *Territorios* 29). La más obvia consecuencia de esto es que el esquema narrativo fantástico tradicionalmente descrito, en el que lo sobrenatural invade la “realidad”, puede ser invertido: la realidad mimética, cuando irrumpe en un mundo sobrenatural o maravilloso, es igualmente conflictiva y produce también un texto fantástico. Y es que lo fantástico, más que poner en entredicho una realidad particular, “amenaza con perturbar o carcomer la ‘sintaxis’ o la estructura con que se hace el orden” (Jackson, *Fantasy* 72). De este modo, es siempre un convención o expectativa de realidad –como sugería Roas– lo que se pone en juego; la ficción produce un universo de hechos que luego son puestos en duda por efecto de lo fantástico. Cuando se parte de un universo maravilloso, es precisamente el referente extratextual que se tiene de lo maravilloso el que luego queda subvertido –para que un texto así funcione, el lector deberá reconocer que, en efecto, el punto de partida no coincide con sus expectativas sobre la realidad extratextual y por lo tanto está ante un universo maravilloso.⁵⁵

Extrapolando, la realidad física, la cultura, los sistemas de representación y hasta la escritura misma pueden ser blancos de lo fantástico. Y es que la única constante en lo fantástico parece ser una cualidad que Campra llamó “isotopía de la trasgresión” (*Territorios* 193).⁵⁶ Más de dos siglos han pasado desde los primeros cuentos y novelas que se pueden

⁵⁵ El autor catalán Quim Monzó aventura tal texto. En “La fauna”, la realidad ficcional es codificada según las leyes de los dibujos animados: un gato persigue a un ratón, a la manera de *Tom y Jerry*. Cuando hacia el final del texto el cazador finalmente atrapa a su presa, espera que como siempre el roedor logre zafarse en el último instante. La codificación genérica, empero, falla y le es permitido, por una única ocasión, pinchar al animalito con un tenedor y ponerlo al fuego: “Entonces empieza a darse cuenta de que esta vez pasa algo raro. Esta vez va de veras. El cuerpo del ratón se acartona, cada vez más negro y humeante. El ratón mira al gato con unos ojos que éste no olvidará nunca y se muere” (123).

⁵⁶ Campra se refiere no a una trasgresión en el sentido en que Jackson la utiliza –es decir, cultural–, sino a una trasgresión que potencialmente pone en jaque todos los niveles del texto: sintáctico, semántico,

llamar fantásticos, pero el objetivo, implícito o explícito, sigue siendo el mismo: desestabilizar las certezas sobre el mundo y, sobre todo, desafiar los modelos hegemónicos de pensamiento. Este objetivo sólo podría cumplirse a cabalidad si lo fantástico saliera, como de hecho sucede, del campo de la literatura. Es así que la crítica poco a poco ha explorado las manifestaciones de lo fantástico en otros soportes. La designación “lo fantástico” responde a esta inquietud de abandonar el universo cerrado de la “literatura fantástica”. Casi al mismo tiempo que Todorov, Gerard Lenne publicó un texto decisivo en el que distinguía entre cine fantástico –identificado por sus mecanismos textuales– y cine “fantástico” –al que considera una especie de “truco comercial”, un “género”– (19).⁵⁷ Si bien le interesa el segundo –al que, además, identifica con el miedo (29)– hace algunas precisiones sobre eso que considera fantástico en su sentido más amplio: “la confusión (en el sentido preciso, matemático) de la Imaginación y de la Realidad, el choque de lo Real con lo Imaginario” (16). En términos narrativos, señala que “lo fantástico se concretiza en una *narratividad discontinua* [...] y lo más cautivante es la observación del punto de *ruptura*” (énfasis en el original18); idea esta que se suma a las descripciones que ven en lo fantástico una manifestación de límites o fronteras que, de alguna u otra manera, son destruidos, atravesados o ignorados. Concluye –sin dar demasiadas razones para ello– que “lo fantástico es la vocación del cine” y que “El cine, si no lo es siempre, debería ser siempre fantástico” (19).

A Lenne le va a interesar también el problema de las “funciones” del cine “fantástico”. Dice, en primer lugar, que funciona como una “terapéutica de la consciencia, como el psicoanálisis del pueblo” (35). Señala de manera ambigua que el “espectador-tipo” –*naïf*, dice, sin ánimo peyorativo– anhela “al mismo tiempo, y con la misma espontaneidad, la victoria

lingüístico. Para Campa, lo fantástico subvierte un sistema de representación, obligándolo a coincidir con otro sistema incompatible –y con esto, idealmente, muestra la arbitrariedad de ambos sistemas: “Si la violación del orden dado no es evidente en el nivel semántico, un ataque a la ‘naturalidad’ de la lengua y de la narración lleva de todos modos a una ‘desverosimilitud’ de la realidad cotidiana” (*Territorios* 192).

⁵⁷ Lenne señala, en una nota a pie de página, que “Después de la redacción de este estudio, acabamos de conocer el apasionante ensayo de Tzvetan Todorov [...] cuyo campo de investigaciones linda con el nuestro. Todorov empieza definiendo una metodología que puede además aplicarse a muchos otros campos, y que corresponde también a la línea escogida por nosotros” (9). Y como no podía ser de otro modo, Lenne no resistió a la tentación de elaborar también una categorización temática –el mal, el gigantismo, la bestialidad, el antropomorfismo, las alteraciones del cuerpo humano, el doble (75-89)– y distinguir lo fantástico de lo maravilloso (93-101).

del orden y la victoria del desorden” (36).⁵⁸ Esto se explica porque el cine “fantástico” es “el desencadenamiento del instinto contra la rigidez social (el *ello* frente al *súper-ego*, cuya ilustración didáctica atisbamos en la historia del doctor Jekyll)” (cursivas en el original, 38). Socialmente, explica, el cine “fantástico” aparece siempre en condiciones de libertad, precisando que

la libertad es concedida en la medida exacta en que no amenaza el sistema. [...] Por esta razón (mientras que el happy-end obedece a criterios comerciales) el combate entre el orden y el desorden *no puede* saldarse con la victoria del desorden. Si fuera así, el papel del cine se adecuaría a su función primera: la de inquietar. Razón por la que un régimen fascista o un régimen socialista (por razones, insistamos, diametralmente opuestos) rechazan todo ‘fantástico’. En cuanto al régimen capitalista, sólo puede permitirlo como simulacro (al lado de otros simulacros: ‘libertad de expresión’, ‘democracia’, etc.), es decir, truncándolo (énfasis en el original, 40).

Estas descripciones del cine “fantástico” lo aproximan a lo que Rosemary Jackson sugeriría en torno a que lo maravilloso representa la fantasía domesticada, la derrota de la imaginación con sus propias armas. Y al igual que para la crítica británica, para él “lo fantástico es, moral y psicológicamente, subversivo” (19).

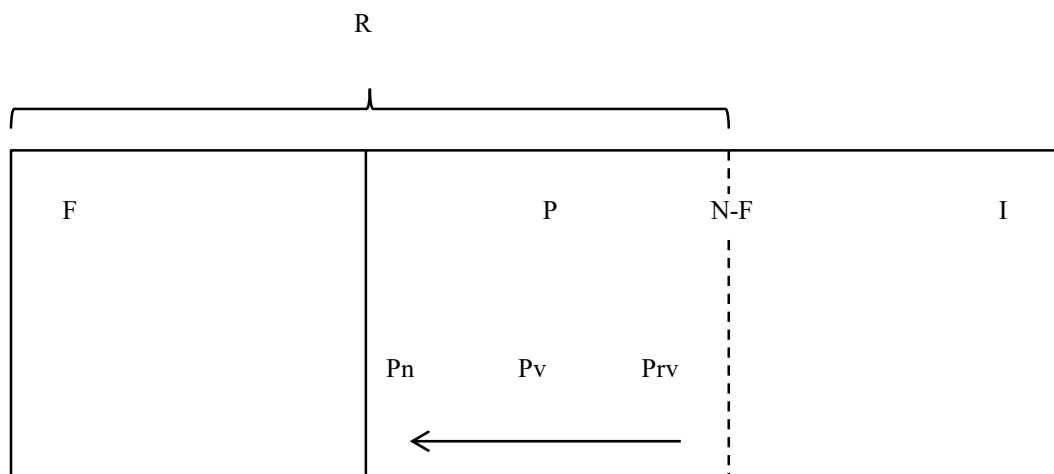
La veta abierta por Lenne, sin embargo, no se ha explorado del todo. No hay una corriente teórica de cine fantástico⁵⁹ tan rica como la de la literatura fantástica; mucho menos es posible encontrar teorías completas que hablen de “pintura fantástica” o “teatro fantástico”. Todas estas manifestaciones ahora se aglutinan bajo el amplísimo concepto de “lo fantástico”, cuyo funcionamiento apenas comienza a desligarse de la teoría literaria.

Si bien su origen es la literatura, existe una propuesta teórica –cuya especificidad no se ha valorado lo suficiente– que permite articular una noción de lo fantástico del modo más amplio posible –presumiblemente más allá de la noción de narrativa. Se trata de las ideas de Susana Reisz, quien se propone “replantear” el problema de la literatura fantástica según fue

⁵⁸ Esta paradoja ha sido señalada en reiteradas ocasiones a propósito del cine de terror, que se superpone con el cine “fantástico” de Lenne –y, también, con el cine propiamente fantástico. Por un lado, es habitual el –deseable– final feliz que supone la vuelta al orden pero, por otro, la presencia –muchas veces glorificada– del monstruo “nos ofrece una oportunidad de ejercitar [...] emociones que la sociedad nos demanda mantener bajo control. El cine de horror es una invitación para complacernos vicariamente en comportamientos desviados y antisociales” (King 47). Esta actitud se complementa con lo que Noël Carroll describe como la “paradoja del horror”: el deseo –a veces obsesivo– de experimentar la desagradable experiencia de ser asustados en una sala cinematográfica (158-160).

⁵⁹ La hay, sí, para el cine de terror que, como ya dije, se acerca mucho –y en ocasiones se confunde– con lo fantástico. Las relaciones entre el miedo y lo fantástico han sido abordadas tanto desde el plano literario (Alazraki 28; Lovecraft 21-23; Roas “Miedo”; Roas *Límites* 84-95; Todorov 31) como desde el cinematográfico (Carroll 41-42; v. Freeland; Lenne 29-34).

formulado por Todorov, para hacerlo coincidir con su propia teoría de la ficción (Reisz, “Ficciones fantásticas” 193-194). Luego de afirmar –como es habitual– que las ficciones fantásticas “se sustentan en el cuestionamiento de la noción misma de realidad” (194) y que “lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible” (195), Reisz propone que lo fantástico consiste en “la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible” –una idea que, pocos años después, repetiría Campra. Esta fórmula se inscribe en el sistema de modalidades de la autora, sintetizado en el siguiente cuadro:



R = real,

F = fáctico,

N-F = no fáctico,

P = posible,

Pn = posible según lo necesario,

Pv = posible según lo verosímil,

Prv = posible según lo relativamente verosímil,

I = imposible o irreal,

← = incremento del grado de posibilidad del tránsito de lo posible a lo fáctico, y

--- = frontera desplazable

Fig. 5: Lo fantástico como una invasión de lo imposible a lo real, según el sistema de modalidades de Susana Reisz (“Ficcionalidad, referencia” 140).

Siguiendo la propuesta de Reisz, lo fantástico puede leerse no ya como un género literario o como un modo narrativo –un problema, como se ha visto, complicado y lleno de bandos y matices–, sino como una estrategia poética⁶⁰ que produce una forma específica de mundo ficcional. En este trabajo, la propuesta de Reisz –y en buena medida la de Campra– indica un cambio de dirección en el estudio de “lo fantástico”: si antes se hablaba de literatura fantástica, ahora es posible hablar de ficciones fantásticas –o, empleando una fórmula más exacta, de lo fantástico en la ficción. Pero una consecuencia mayor se extrae de esto; y es que, como apuntaba más arriba, la crítica anglosajona sostiene una posición ambigua –acaso escéptica– ante lo fantástico (Clute y Grant 335), por lo que las ideas de Reisz posibilitan la articulación de lo fantástico en torno a las teorías de la ficción –y más específicamente, las de “mundos posibles”– que se desarrollan en lengua inglesa. Al respecto, Patricia García señala con atino que

los proponentes de la “Teoría de los Mundos Posibles, [Pavel, Ryan y Doležel], reflejan un entendimiento ambiguo de lo fantástico como un término paraguas para lo sobrenatural. Doležel, por ejemplo, no hace ninguna distinción entre los distintos mundos sobrenaturales, como si diese por sentado que todas las formas –la ciencia ficción, lo maravilloso, lo mítico y lo fantástico– tienen la misma construcción macroestructural (17).

En las páginas siguientes elaboraré una propuesta de descripción de lo fantástico a partir de la teoría de mundos posibles formulada por el Lubomír Doležel, con la pretensión de salvar así la brecha existente entre dos tradiciones críticas. A diferencia de lo que Patricia García sugiere, considero posible extraer una teoría de lo fantástico claramente articulada a partir de la terminología de Doležel –aunque coincido con ella en que el teórico checo no logró hallar en sus propias ideas ciertas distinciones categoriales muy precisas. La elección de este autor por encima de otros está motivada, como se verá, por su lúcida elaboración de un conjunto de sistemas modales que aporta un entramado terminológico clave para este trabajo.

Para Lubomír Doležel, a partir de las pautas señaladas por Saul Kripke,⁶¹ “El universo del discurso no está restringido al mundo *reactual*, sino que se despliega a través de

⁶⁰ Para separarle de los cuentos de terror y sacarle de los márgenes de la historia de la literatura, Jacobo Siruela hace de lo fantástico una “categoría estética” (Siruela, *Antología* 18).

⁶¹ Saul Kripke es un filósofo norteamericano quien, en contra de las teorías de la referencialidad de Russell y Frege, propuso en *Naming and Necessity* una serie de ideas en torno a la identidad, los nombres y las propiedades esenciales, todo alrededor de la lógica modal –una rama de la lógica que trata los problemas de la

incontables mundos posibles y no-actualizados” (Doležel, *Heterocosmica* 13).⁶² Su teoría de la ficción se asienta en el enfoque de los mundos posibles, que defiende frente a varias propuestas que engloba bajo el título de “marco de un-mundo” y que ahora describo, siguiendo el razonamiento y objeciones del propio Doležel. El más radical de estos enfoques sería el de Bertrand Russel, quien llama “conceptos vacíos” a los entes ficcionales, pues carecerían de referencialidad (2). Esto se sustenta en el supuesto de que existe únicamente un mundo, el *reactual*, por lo que toda afirmación sobre los entes ficcionales tiene el mismo valor de verdad: falsa. La propuesta, empero, no puede sostenerse hasta sus últimas consecuencias cuando consideramos que la falta de referente no le resta significación a las ficciones (3). Gottlob Frege matizó lo sugerido por Russel y llegó a distinguir entre referencia y sentido, por lo que las ficciones serían igualmente falsas, pero ya se admite que al menos en un aspecto –estético– no están vacías. Una consecuencia de esto es la definición de un mundo dividido entre dos lenguajes: el poético –de sentido sin referencialidad– y el científico –referencial y sujeto a la validación de verdad (4). La semiología saussureana resolvió uno de los problemas inconclusos de Frege –el definir el sentido por sí mismo, sin necesidad de recurrir a la referencialidad– a partir de la idea de autorreferencialidad. En lugar de pretender que el lenguaje se convierta en una lista de coincidencias directas, una nomenclatura, la semiótica estudia el vínculo significado/significante que aparece por convención.⁶³ Al estudiar el sentido a partir de la estructura formal de los significantes, el lenguaje puede construirse con independencia del mundo. Esta idea, llevada hasta sus últimas consecuencias, parece esbozar un panorama en el que “las semánticas literarias inspiradas por Saussure han sido teorías de la poeticidad, mas no de la ficcionalidad” (5).

necesidad y la posibilidad–, que han sido muy útiles a quienes sostienen como válidas las teorías de los “mundos posibles” en la ficción (Norris 225).

⁶² Cabe una precisión terminológica. Para referirse al mundo “real” –el de la realidad extratextual–, Doležel emplea la palabra *actual*, que tiene en inglés el sentido de “actualizado” –frente a lo virtual; es decir, aquello que tiene existencia aparente. Esta elección no es fortuita, pues en su teoría, los mundos posibles de la ficción son también reales mas no *actuales*. Para distinguir este uso específico de la acepción española –donde “actual” por lo común refiere al tiempo presente– y permitirme el doble empleo de la palabra “real” –para referirme tanto a la “realidad extratextual” como a los mundos posibles–, he traducido *actual* como *reactual*, neologismo que utilizaré únicamente cuando sea pertinente en el contexto de la teoría de Doležel.

⁶³ Ferdinand de Saussure quien criticó la idea de que “Para ciertas personas, la lengua, reducida a su principio esencial, es una nomenclatura” (127); y afirmó en cambio que “Lo que el signo lingüístico uno no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (128), aclarando que dicha imagen no es un sonido –material–, sino una “huella psíquica”.

La forma más abierta del modelo de un mundo es también la más popular: la ficción como mimesis, cuyo mecanismo fundamental consiste en “asignar a una entidad ficcional un prototipo *reactual*” (énfasis mío, 6). Esta tradición, que hunde sus profundas raíces en los escritos de Platón, según la célebre condena a los poetas por considerarles meros simuladores (*República*, X, 598b). Afirma que su “arte imitativa, en consecuencia, mediocre ya de suyo y ayuntada a lo mediocre, engendra lo mediocre” (602b); es decir, que falsea la verdad y corrompe a la juventud. Y sostiene, finalmente, que el arte imita la naturaleza no en su ser, sino en su apariencia (598a), como una copia de tercer grado (599a). Esto termina negándoles por principio toda autonomía y condenándoles a una conocida –y falsa, según demuestra con creces lo fantástico– sugerencia: “la realidad siempre supera a la ficción”. María Zambrano responde a Platón, asegurando que

La cosa del poeta del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás” (22).

Esta defensa del logos poético, que confiere a la fantasía un poder creador para arrebatarse al no ser las cosas para traerlas al ser, coincide exactamente con mucho de lo que se ha dicho a propósito de lo fantástico: que pone en circulación el ser –lo posible– y el no ser –lo imposible– y les confiere equidad ontológica; el miedo, la vacilación y otros efectos son secundarios. Lo fantástico, adición poética, ensancha los límites de la realidad y ese es su principal regalo.

A propósito de la idea del arte como mera imitación, Doležel distingue varios tipos de interpretación mimética: la búsqueda de particulares reales en los particulares ficcionales –el Robin Hood “histórico”, o la disposición estelar exacta copiada por Van Gogh en *De sterrennacht* (Doležel, “Mimesis” 476)–; la búsqueda de particulares universales (477) –es decir, particulares ficcionales que sustituyen arquetipos o contenidos simbólicos: los campesinos, la burguesía, las mujeres, las minorías raciales–; y finalmente el postulado de que la mente o creatividad del autor funcionan como una “fuente” desde la que se describen entes ficcionales “pre-textuales” (479-480). En todos los casos, explica Doležel, la semántica mimética fracasa “por su adherencia al modelo de un-mundo” (Doležel, *Heterocosmica* 7), puesto que está condenada a buscar puentes innecesarios entre la ficción y la realidad *reactual*,

negándole autonomía semántica a los entes ficcionales “para que el mundo actual mantenga su pureza ontológica” (10).

La teoría de la ficción de mundos posibles sostenida por Doležel –y otros, como Umberto Eco (172-244) y Thomas Pavel (“Possible Worlds”)– postula la autonomía semántica de la ficción: cada narrativa ficcional existe en su propio mundo posible, sobre el que operan tres tesis: los mundos posibles, como estados posibles de cosas, legitiman entes no-actualizados, posibilitando la descripción e interpretación semántica de estos sin que medie un prototipo *reactual* (Doležel, “Mimesis” 482-483);⁶⁴ el conjunto de los mundos posibles es infinito y máximamente variado, siendo posible interpretarlos por la misma semántica –es decir, “que los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción”– (483-484); los mundos posibles de la ficción son accesibles desde el mundo *reactual* sólo por canales semióticos, y este acceso se erige como una fuente legítima de experiencia para los sujetos, del mismo modo que lo son sus observaciones del mundo *reactual* (484-486). Estos mundos posibles se rigen por un complejo sistema de reglas: la incompletitud –existen postulados sobre los mundos posibles que resultan indecibles, puesto que no puede alcanzarse la saturación absoluta–, el principio de no homogeneidad –que explicaré más adelante– y su carácter textual –los mundos posibles son “descubiertos”, y su existencia es pública y permanente mientras el texto que los contiene exista (486-491). Un mundo posible, en esta formulación, se compone de diversos sistemas modales que determinan lo que es posible, permitido, bueno y conocido –a diferencia del esquema de Reisz, este modelo no se circunscribe únicamente al *continuum* posible-imposible–, según la siguiente tabla:

Cuantificadores	Operadores			
	Alético	Deónico	Axiológico	Epistémico
E algunos	M posible	P□ permitido	□ G bueno	□ K conocido
~E ninguno	~M imposible	~P prohibido	~G malo	~K desconocido
~E~ todos	~M~ necesario	~P~ obligatorio	~G~ indiferente	Ko creído

Fig. 6: Operadores modales de los mundos posibles de la ficción (Doležel, *Heterocosmica* 114)

⁶⁴ Roman Ingarden caracterizaba como un “mundo” al conjunto de objetos representados en una obra literaria (261), de los cuales decía que “sería obviamente una equivocación aseverar que los objetos representados no poseen algún carácter de realidad, o que quizá tomen para sí el carácter de realidad de otro modo óntico” (264). Es por esto que de alguna manera puede considerársele precursor de la corriente teórica que suscribe Doležel.

Las modalidades aléticas condicionan las posibilidades físicas del mundo ficcional según restricciones espaciotemporales, afectando también las capacidades de las personas. En la formulación de Doležel, se distinguen mundos naturales y sobrenaturales a partir de la relación que el mundo ficcional sostiene con el mundo *reactual*: el mundo sería natural cuando sus leyes físicas coinciden con las del mundo *reactual*, y sobrenatural cuando sus leyes violan las del mundo *reactual*. Una complicación terminológica surge a partir de los conceptos de posibilidad e imposibilidad, de modo que cabría preguntarse de qué modo un mundo posible puede tener la modalidad de imposible. Sucede que se dice “mundos posibles” según criterios lógicos –siendo la lógica el fundamento de la teoría de la ficción como mundos posibles– y “posible/imposible” a partir de consideraciones físicas –es decir, lo que se puede y no se puede hacer en determinado mundo posible. Doležel no clarifica del todo desde dónde es preciso determinar la posibilidad/imposibilidad alética del mundo ficcional; si se sigue la pauta establecida por su distinción entre mundos naturales y sobrenaturales, parecería que el marco interpretativo es el mundo *reactual* y momentáneamente se debe volver a la mimesis para describir la ficción; sin embargo, esto contraviene aparentemente el principio de autonomía semántica. Para resolver esta paradoja conviene invocar el concepto de saturación, que refiere al nivel de completitud con que se describen los hechos ficcionales de un mundo posible (Doležel, *Heterocosmica* 169).

Campra ha notado que, en el caso de lo fantástico, “el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad” (*Territorios* 112). Así, la saturación explícitamente mimética hace coincidir lo posible tanto en el mundo ficcional como en el mundo *reactual* –un texto realista–, mientras que una saturación ficcional puede producir un mundo ficcional donde lo posible resulta imposible en el mundo *reactual* –un texto maravilloso, o “sobrenatural”. Del mismo modo, lo imposible aparece en la ficción de dos maneras: por saturación mimética o por saturación ficcional. El segundo caso requiere marcas textuales que indiquen las fronteras de posibilidad de un texto ficcional; el establecimiento de estos límites, por supuesto, será más complejo en textos maravillosos, donde se requieren mayores esfuerzos para explicar que un mundo donde es posible volar o donde existen los dragones, hay acciones o entes ilícitos. El primer caso, el más interesante para el estudio de lo fantástico, suele hacer referencias explícitas sobre el mundo *reactual* para

apuntar hacia la coincidencia de la realidad representada con la realidad extratextual.⁶⁵ Si un texto afirma que la acción sucede en París, a finales del siglo XX, el autor está operando sobre una “enciclopedia” conocida: la del París *reactual* de finales del siglo XX.⁶⁶ Pero sucede que “la enciclopedia del mundo *reactual* es sólo una de entre las numerosas enciclopedias de mundos posibles” (Doležel, *Heterocosmica* 177) y siempre es posible operar variaciones sobre la saturación mimética: si el texto advierte que la acción sucede en París, a finales del siglo XX, y luego hace entrar –siguiendo un ejemplo de Eco (179-180)– al protagonista a su departamento ubicado en el tercer piso de la Torre Eiffel, la enciclopedia *reactual* demuestra ser insuficiente para interpretar el mundo posible y el lector tendrá que estar atento a otras modificaciones que –propiamente autenticadas– deberá aceptar como hechos ficcionales. Rosalba Campra recuerda una anécdota que demuestra el poder de la saturación mimética: en Madrid, un periodista preguntó a Borges sobre la existencia del Aleph, alegando que pensó que era real “porque daba el nombre de la calle” (*Territorios* 72).⁶⁷ Cualquier variación sobre la saturación mimética tendrá que autenticarse antes de convertirse en un hecho ficcional; de este modo logran producirse “realmente” eventos imposibles: la ficción construye contradicciones aléticas no resueltas que pueden interpretarse tanto como resultado de una operación fantástica o como fallos o errores en la construcción semántica.⁶⁸ Con todo, no deben olvidarse las complejas relaciones que existen entre los mundos posibles

⁶⁵ Se trata, por cierto, de una idea en la que Roas ha insistido, y que supone uno de sus principales puntos de discrepancia con Todorov, de quien dice que compara “el funcionamiento de la narrativa fantástica con el de la literatura policiaca más clásica, basado única y exclusivamente en el juego formal de la resolución de un misterio en apariencia irresoluble. La intención última del relato policiaco no es otra que procurar la admiración y el placer del lector ante su perfección formal. Todo queda, por tanto, dentro del estricto ámbito extratextual” (“Contexto sociocultural” 48). En cambio, Roas, apoyándose en Campra y Erdal Jordan, plantea “la necesaria lectura referencial de los textos fantásticos, a ponerlos siempre en contacto con la realidad extratextual, con el contexto sociocultural del lector” (49).

⁶⁶ Por enciclopedia entiendo un conjunto de creencias y proposiciones de carácter interpretativo que remiten a la semántica desplegada por el texto o, como sugiere Eco, “un sistema de códigos y subcódigos” (111). Existe una enciclopedia del mundo *reactual* que se acepta o rechaza en cuanto el lector entra en contacto con un mundo posible; esta inercia interpretativa es la que posibilita todo efecto fantástico basado en la verosimilitud de lo narrado: bastan algunos indicios de codificación mimética para que el texto se tenga por “realista”. Puede suceder, por supuesto, que la codificación se desborde hacia el exceso; “el procedimiento, de tan insistente, termina por volverse sospechoso, despertando en el lector la duda sobre ese esfuerzo por probar, demasiado parecido a una coartada” (Campra, *Territorios* 76).

⁶⁷ La propia Campra se apresura a admitir que la citada anécdota podría ser uno más de los juegos borgianos.

⁶⁸ Todorov insiste en que lo fantástico exige una lectura literal, que contempla negar la alegoría y la poesía. Esta restricción podría extenderse hacia el error o el descuido.

de la ficción y el mundo *reactual*; la fascinación que lo fantástico suscita en autores, lectores y críticos es prueba de ello.

El sistema deóntico, que funciona a partir de normas proscriptivas y prescriptivas, impone sobre el mundo consideraciones sobre lo permitido, lo obligatorio y lo prohibido que operan a varios niveles: una restricción deóntica puede aplicar a una persona, un grupo, una cultura o a todo el universo ficcional –es decir, a todo el conjunto de entes y proposiciones que aparecen explícitamente en la textura, sin que ello implique que las restricciones deónticas apliquen para otros miembros plausibles no-autenticados del mundo posible– (Doležel, *Heterocosmica* 120). El sistema axiológico “transforma” las entidades del mundo en valores que se disponen en distintos niveles de lo bueno y lo malo. Los códigos axiológicos permiten que personas, culturas y periodos históricos diversos evalúen los hechos ficcionales, de modo que la estructura axiológica global del mundo posible suele ser una mezcla de jerarquías y subjetividades (123-124). Las restricciones epistémicas suelen expresarse según modalidades codexales: conocimiento científico, religión, ideologías, cultura, mitos; a las que deben agregarse operadores-K subjetivos que toman la forma de creencias personales, percepciones e interpretaciones. Así las personas del mundo ficcional se convierten en mónadas epistémicas en las que el conocimiento y la ignorancia posibilitan o restringen ciertas acciones (126).

Doležel propone, finalmente, la categoría de “mundos diádicos” para referirse a construcciones ficcionales que –en oposición a los “mundos modalmente homogéneos”–, producen “tensión semántica”⁶⁹ al operar dentro de sí la “unificación en un mundo ficcional de dos dominios donde reinan condiciones modales contradictorias” (128). Esta redistribución de las modalidades en distintos ámbitos produce ficciones de conflicto; por ejemplo, mundos donde los valores no se estiman en igual medida –según la población se distribuye en grupos o culturas–, o donde existen ámbitos de permisividad mezclados con esferas de prohibición. Un caso particularmente interesante de mundo diádico es el que Doležel describe con la forma básica de “mundo mitológico”: el de la heterogeneidad alética, donde lo posible y lo imposible cohabitan el mismo universo ficcional de diversas maneras. En el mundo mitológico típico, “los dominios [...] no sólo están claramente diferenciados aléticamente, sino que se encuentran estrictamente demarcados”; es un mundo donde lo

⁶⁹ Thomas Pavel emplea un término similar: estrés ontológico (*Fictional* 142)

numinoso o sobrenatural y lo natural conviven asimétricamente –en términos de accesibilidad y poder–, pues “la cosmogonía mitológica es un sistema estrictamente jerárquico, y esta jerarquía determina de la interacción entre los humanos y los seres sobrenaturales” (128). A estos mundos mitológicos clásicos –que no necesariamente quedan agotados por lo que comúnmente entendemos como “mitología”–, Doležel añade una segunda categoría, el “mito moderno”, “una creación particularmente fascinante de la ficción del siglo veinte” (185). La distinción entre ambos es que mientras el mito clásico divide los ámbitos de lo natural y lo sobrenatural, el mito moderno –según Doležel, creado por Franz Kafka– disuelve las fronteras:

El mundo híbrido es una coexistencia, en el mismo espacio ficcional unificado, de entidades físicamente posibles y entidades físicamente imposibles. Los eventos físicamente imposibles no pueden ser interpretados como intervenciones milagrosas del dominio sobrenatural, pues tal dominio no existe; todos los fenómenos y eventos del mundo híbrido [...] son generados dentro de este mundo, espontánea y fortuitamente (188-189).

El mundo mitológico es diádico, el mito moderno es híbrido: en él lo posible y lo imposible han coincidido, produciendo una tensión semántica inusitada. Resulta especialmente revelador que mientras Todorov encontró en Kafka el límite de su teoría de lo fantástico, Doležel emplea al autor checo para ejemplificar la “coexistencia de lo posible y lo imposible”, una expresión que se ha convertido en el lema preferido de tantos teóricos de lo fantástico. Y aunque Doležel no describe estos mundos híbridos como “fantásticos” más que marginalmente (185), lo cierto es que se trata del mismo tipo de universo ficcional, donde la distinción modal entre lo posible y lo imposible se desplaza para que ambos ámbitos habiten un mismo espacio, sin que la codificación se disuelva. Las diversas formas de interacción entre lo posible y lo imposible componen las formas históricas de lo fantástico, es por ello que rechazo las clasificaciones –fantástico/neofantástico (v. Alazraki), fantástico clásico/moderno/posmoderno (v. Nieto, *Teoría*)– a favor de un conjunto de principios operativos.

Las diferencias sostenidas entre lo fantástico y diversas formas más o menos cercanas, como lo maravillosos, la *mirabilia* medieval y el sintoísmo maravilloso de Japón, permanecen intactas cuando recordamos que posible/imposible son categorías codexales: el marco desde el que distribuyen en la modalidad alética es el del mundo posible en cuestión. Acaso podamos, en el caso de la *mirabilia* y lo maravilloso japonés, establecer una diferencia entre

lo posible natural y lo posible sobrenatural, produciendo un tipo específico de mundo diádico “proto-fantástico”.⁷⁰ En cualquier caso, la *mirabilia* medieval y lo maravilloso sintoísta producen universos ficcionales donde el ser humano ya no ocupa el centro interpretativo. Al ampliar los límites de la percepción, se revela la rigidez del antropocentrismo. Así,

En el Occidente medieval [...] asistimos a una deshumanización del universo que se encamina hacia un universo animalista, poblado por monstruos o animales, hacia un universo mineralógico o vegetal. Hay aquí un cierto repudio del humanismo que fue una de las grandes banderas del cristianismo medieval fundado en la concepción del hombre hecho a imagen de Dios. Frente al humanismo que se llamó cristiano o, según las épocas, carolingio, romántico, gótico, frente a un humanismo que se apoya en una creciente visión antropomórfica de Dios, hubo en el campo de lo maravilloso cierta forma de resistencia cultural (Le Goff 17).

Algo similar opera en lo fantástico, al abrir brechas en el entramado de la realidad; posible e imposible, enfrentados en el mismo plano, componen universos insospechados donde la racionalidad humana ocupa apenas un pequeño espacio. Paradigmática resulta la obra de H.P. Lovecraft, en cuyos textos intentaba producir lo que llamaba “cosmicismo”, basado

en la premisa fundamental de que las comunes leyes e intereses humanos no tienen validez o significado en el vasto cosmos [...]. Uno debe olvidar que cosas como la vida orgánica, el bien y el mal, el odio y el amor, y el resto de atributos locales de la insignificante y local raza llamada humana, tienen siquiera la mínima existencia (Lovecraft, citado en Joshi 13).

Esta actitud ante el universo humano no obliga, de ningún modo, a desdeñar por completo la existencia humana y sus problemas particulares. Al contrario, lo fantástico –y, se puede añadir, la *mirabilia* y el sintoísmo maravilloso– expande el ámbito de la acción humana y las posibilidades de explorar ficcionalmente el carácter y las relaciones. De ello da cuenta el cuidado que ha puesto la crítica en estudiar la reacción de los personajes ante lo imposible, que va desde la “vacilación representada” de Todorov hasta los distintos procesos de “normalización” operados por Kafka, Cortázar, Borges y otros.

Por otra parte, y aquí radica el objetivo primordial de este capítulo, estudiar lo fantástico desde la teoría de los mundos ficcionales de Doležel me permite plantear interrogantes sobre las relaciones entre los distintos sistemas modales. En otras palabras, si la hibridez alética de lo fantástico genera heterogeneidad en los sistemas deóntico, axiológico o

⁷⁰ Al respecto, Zoé Jiménez Corretjer postula una precursora de lo fantástico, la española María de Zayas, quien –antes que las célebres góticas británicas Clara Reeve y Ann Radcliffe– elabora universos ficcionales donde se mezcla lo europeo y un oriente mítico a la guisa de las *Mil y una noches* (60).

epistémico; o si la apertura alética trastoca o desplaza las fronteras en el resto de sistemas. Se trata de la misma intuición que movió a Rosemary Jackson a hablar de “lo no-visto de la cultura”, pero desde una perspectiva sistemática: cada cambio en el mundo ficcional puede ser registrado y codificado; estudiado en sus causas y efectos, más allá de la posible inquietud del lector. Así, el “efecto fantástico” es la producción textual de un tipo de mundo ficcional, y no un afecto asociado al miedo –como quiere Roas (*Límites* 84-95).

Dicho todo lo anterior, puede reescribirse –para corroborarla a cabalidad– la fórmula todoroviana: lo fantástico es la quintaesencia de la ficción.⁷¹

Lo fantástico en acciones

Si bien en el apartado anterior se ha sugerido una propuesta para señalar el *ontos* de lo fantástico⁷² –bajo la fórmula “hibridez alética”–, con la particularidad de que en el camino se han conectado dos tradiciones críticas –la de la ficción y los mundos posibles, anglosajona; y la de lo fantástico, latinoamericana y de la Europa continental–, es preciso además plantear un desarrollo teórico, según un problema distinguido más arriba: ¿qué relaciones se establecen entre el sistema modal alético y los sistemas deóntico, axiológico y epistémico en una ficción fantástica, y en qué sentido se dan? Para ello, postularé en este apartado un modelo analítico –contenido en el Anexo II de este trabajo– que haga operativo el entramado de sistemas modales, a partir de la teoría de la acción propuesta por Lubomír Doležel. Se justifica así la elección teórica apuntada páginas arriba, pues Doležel ofrece un modelo analítico completo que incluye el estudio de espacios, acciones, motivación, interacciones de poder, intencionalidad, eventos no-intencionales, emociones, autenticación,

⁷¹ Doležel describe “mundos imposibles” que estiran la lógica de los mundos posibles hasta el punto de ruptura. Se trata de narrativas por completo inconsistentes donde coinciden historias mutuamente excluyentes, como en el caso de la novela imaginada por Borges en “El camino de los senderos que se bifurcan”. Otro tipo de mundos imposibles aparece con la metaficción, donde se pretende la coexistencia de entes ontológicamente heterogéneos. Ante estos casos, Doležel declara que “no tenemos un metalenguaje satisfactorio para describir el estatus semántico de mundos narrativos que carecen de autentificación” y aunque pueden ser “mencionados”, los mundos imposibles no son, *strictu sensu*, mundos ficcionales (*Heterocosmica* 163-168). Es preciso aclarar que su imposibilidad no invalida su utilidad como ejemplos fascinantes de las hazañas que la imaginación, en su esfuerzo por construir mundos ficcionales novedosos y complejos, ha logrado. Lo fantástico, tal como ha sido descrito aquí, está apenas un paso detrás de estos intrigantes mundos fallidos.

⁷² Me refiero con esto a la descripción de lo que lo fantástico *es*, y no necesariamente a su funcionamiento. Tal sería, en cambio, una teoría, que es precisamente lo que surgirá con la aplicación de los postulados del apartado anterior al análisis de *El camino de Santiago* y *El huésped*.

saturación y transducción (*Heterocosmica*). En este trabajo, empero, me concentraré en su teoría de la acción, puesto que, como se verá, es allí donde puede rastrearse la heterogeneidad alética en tanto que los actos de las protagonistas dan cuenta de lo imposible asentado en sus cuerpos –y que influye directa e indirectamente en sus elecciones. El conflicto interno de la narradora anónima de *El camino de Santiago*, visto superficialmente, “aparece simbolizado a través de la locura o la esquizofrenia” (García Peña, “Representación” 133). Como espero demostrar, esta apariencia queda desmentida cuando se consideran las contradicciones de su actuar bajo la luz del sistema alético. No comparto, empero, la consideración de que “no hay tal locura, sino que refiere a las múltiples dimensiones que habitan a todo ser humano” (García Peña, “Experimentación” 64), pues ello supone una lectura psicologista que anula la realidad semántica –ficcional, por supuesto– de Santiago. En todo caso, como he insistido, lo fantástico permite abrir una mirada doble que admite la coexistencia de una interpretación literal y una alegórica –del modo en que lo fantástico admite lo real y lo irreal como parte de un mismo sistema. Al rastrear las transformaciones en los sistemas modales tal y como suceden en *El camino de Santiago* y *El huésped* espero superar el ámbito de la abstracción teórica y establecer las bases para el análisis de los capítulos siguientes.

Doležel ofrece varias pautas clasificatorias para las acciones de los personajes de ficción. La primera refiere al modo general al que pertenecen las acciones según el sistema motivacional que subyace a ellas; de este modo, las acciones explícitas se encuentran “condicionadas a estados o eventos mentales encubiertos” (*Heterocosmica* 70):

- Racional
- Impulsivo
- Akrático
- Irracional
- Locura

El modo racional, considerado “el modo esencialmente humano de actuación” (71), eleva el valor del libre arbitrio y supone la adecuación de las acciones al pensamiento. No se trata, como un empleo coloquial de la palabra “racional” puede hacer suponer, de evaluar la inteligencia o la calidad de la acción; existe actuación racional cuando se despliega capacidad de agencia y libertad para hacer lo que se ha decidido. Los impulsos son opuestos a la

racionalidad; son deseos que suscitan acciones espontáneas y sin premeditación (71). El modo akrático tiene su fundamento en un problema filosófico muy antiguo, la *akrasia* –incontinencia o debilidad de carácter–, en la que se pone de manifiesto la incapacidad de actuar según una evaluación racional –incluso en detrimento de los intereses de quien actúa (70). En otras palabras, “la persona reconoce el sendero racional, pero se aleja de él bajo la presión de los impulsos o la pasión” (72). Los actos irracionales implican un estado donde “la entrada de factores cognitivos y razonamiento práctico es mínima” (72). La locura, para Doležel, carece de intencionalidad y por lo tanto puede interpretarse, semánticamente, del mismo modo que se interpretan los eventos naturales (72). Una síntesis de esta teoría de la interpretación aparece en el siguiente esquema:

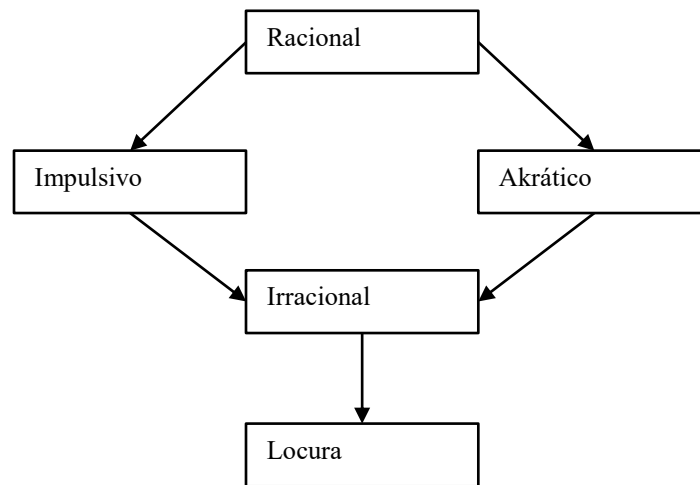


Fig. 7: Taxonomía de modos de la acción (Doležel, *Heterocosmica* 71)

Dicho esto, introduciré algunos ajustes en el esquema anterior que me permitirán una presentación más clara de las acciones tal como aparecen en las novelas –puesto que, como ya se ha señalado, el autor no distingue la complejidad característica de lo fantástico frente a otras formas de ficcionalidad no-mimética. El modelo de Doležel involucra una aparente continuidad que va de lo racional a la locura, una progresión irreversible cuya cúspide es la racionalidad. Esto presupone no sólo que lo racional es el modo típicamente humano –lo cual es, según el propio Doležel, cierto–, sino que se trata de un estado frágil del que se “cae”. Sucede, sin embargo, que los personajes deambulan de un modo a otro, según las circunstancias y los estados mentales –y, en el caso de *El camino de Santiago* y *El huésped*, las exigencias y caprichos de los invasores– les permiten actuar de tal o cual modo. Por otra

parte, la locura exige un estatus aparte, pues no puede ser concebida como la antítesis de lo racional –posición que ocupa, previsiblemente, lo irracional–; al definirse como paralela a los eventos de la naturaleza, se clasifica como acción porque se origina en un agente, pero esa es la única característica que comparte con el resto de los modos. Finalmente, el modo akrático combina, en la propuesta de Doležel, lo impulsivo y lo racional, aunque gráficamente lo presenta como una alternativa o variante del modo impulsivo; yo lo extiendo hasta lo irracional sin que su sentido se pierda: una inconsistencia entre el pensamiento y la acción. Este cambio permite incluir en este modo formas de la acción que, sin este ajuste, aparecerían como racionales sin que en realidad lo sean.⁷³ Así, el esquema de modos de acción que emplearé en este trabajo es el siguiente:

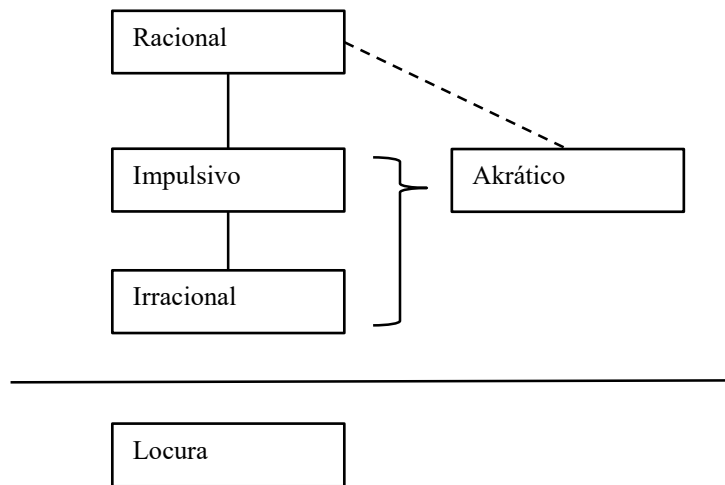


Fig. 8: Modificación personal a la taxonomía de los modos de la acción de Lubomír Doležel

He elegido este modelo de análisis porque en las novelas de mi corpus la narración en primera persona permite acceder con gran facilidad a los estados mentales de las protagonistas.⁷⁴ De este modo, a cada acción le corresponde una motivación –generalmente

⁷³ El problema radica en, como se verá en el transcurso del análisis, la presentación de la akrasia tal como la experimentan las protagonistas: por la interacción entre un yo y un ser independiente a ellas que, empero, habita el mismo cuerpo. En *El Camino de Santiago* esto es especialmente notorio, puesto que Santiago es identificado con la racionalidad y muchas de sus acciones aparecen como tales, aunque consideradas desde el punto de vista del cuerpo de la narradora anónima suponen un arrebato akrático. Este mismo problema es el que me lleva a incluir los actos mentales –contra la opinión de Doležel– en el esquema de las acciones dentro de las novelas.

⁷⁴ La construcción de un mundo ficcional depende de la producción de hechos ficcionales (Doležel, *Heterocosmica* 146), según el principio de autenticación. Las convenciones literarias han hecho que en una narración en primera persona –al menos una carente de ironía– los hechos se actualicen tan pronto aparecen en

explícita– y en conjunto el análisis textual mostrará que el modo de acción principal de las protagonistas –cuando Santiago y La Cosa están involucrados– es akrático, lo cual tiene una consecuencia fundamental para este estudio: resalta la relevancia de una lectura fantástica de las novelas, frente a una en que el sentido de los textos puede ser reducido a una explicación sobre la locura –o estupidez– de las protagonistas.⁷⁵ El análisis de los modos de acción evidenciará que una lectura fantástica de las novelas sólo es posible si se evita una lectura excluyentemente fincada en la posible locura de los personajes principales:

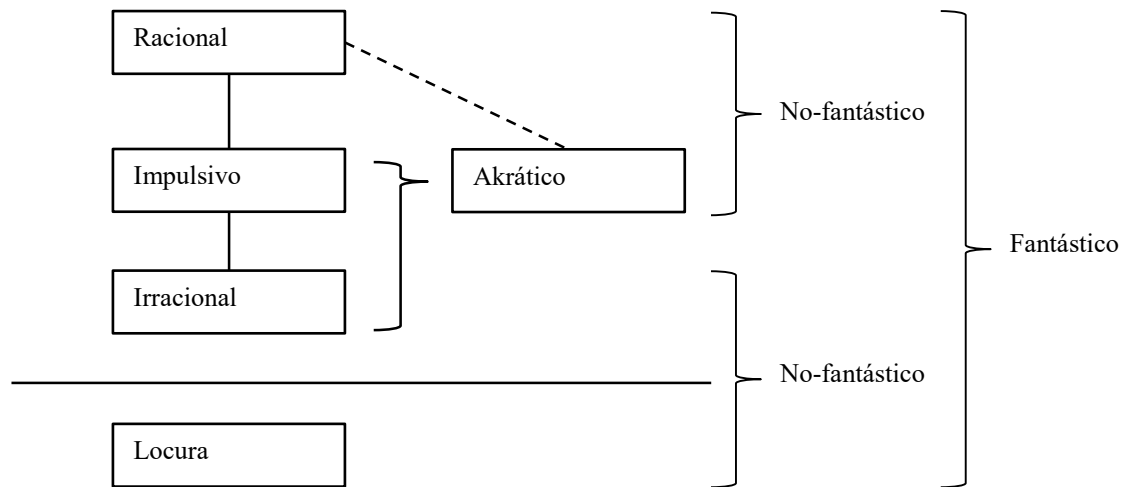


Fig. 9: Lo fantástico superpuesto a la taxonomía modificada de los modos de la acción de Lubomír Doležel demuestra ser un modo ficcional inclusivo

Esto se corresponde con las teorías de lo fantástico que ven en este modo narrativo la superposición *problemática* de modos de realidad mutuamente excluyentes (Campra, *Territorios* 28-29; Morales, *México fantástico* xvi; Reisz, “Ficciones fantásticas” 195-196; Roas, *Límites* 46). Huelga decir que la división que he propuesto entre lo fantástico y lo no-fantástico según los modos de acción corresponde únicamente a las novelas estudiadas, puesto que se basa en

la textura (148-149). Para las ficciones en primera persona, en cambio, el proceso de autenticación puede resultar problemático, pues los narradores no están intrínsecamente autenticados; de hecho, Todorov señala la insistencia con que las ficciones fantásticas del siglo XIX empleaban la primera persona y aprovechaban su ambigüedad inherente (33, 69). Como se verá, el análisis que propongo exige una interpretación particular de las acciones de las protagonistas, por lo que es necesaria una premisa: sus actos verbales sí producen hechos ficcionales. En cualquier caso, y puesto que la narración en primera persona “debe ganarse” la “autoridad autenticadora” (Doležel, *Heterocosmica* 154), volveré a este problema cuando sea necesario.

⁷⁵ Si bien es plausible afirmar que las protagonistas en efecto poseen cierto grado de locura e inconsistencia de acción, lo fantástico sólo sucede si también se admite la otra lectura: la posibilidad de que sí estén habitadas por seres distintos a ellas. En otras palabras, lo fantástico no excluye una interpretación “doble”, mientras que lo no-fantástico exige tomar partida por un solo modo de acción; en este caso, o lo akrático o la locura.

condiciones semánticas precisas: ambas protagonistas están habitadas por seres fantásticos y sus actos son producto de tensiones internas muy profundas. Pese a esta limitación, el diagrama pretende mostrar dos alternativas opuestas de lectura no fantástica de las novelas – que se inscriben en los modos racionales y los modos no-racionales, respectivamente–; mientras que la lectura fantástica encierra dentro de sí la contradicciones de interpretaciones otrora irreconciliables.

En las novelas, es en el modo akrático donde aparece lo fantástico puesto que su heterogeneidad alética se basa en la coincidencia de varios entes en un personaje –Ana y La Cosa, para *El huésped*; la protagonista, Santiago y Mina, para *El camino de Santiago*–; y, sin embargo, resulta imprescindible establecer una distinción entre dos formas específicas a las que llamaré “akrasia monstruosa” –producida por el desfase de los deseos y actos de dos entes distintos– y “akrasia akrática” –siguiendo la tradición, una “debilidad de carácter” inherente a las protagonistas sin que intervenga un ente adicional. De este modo, el catálogo de modos primarios de la acción que pueden aparecer en las novelas es el siguiente:⁷⁶

- Racional
- Impulsivo
- Akrático-M
- Akrático-A
- Irracional
- Locura

Puesto que Doležel comprende la acción a partir del concepto de evento, “la transformación de un estado inicial en un estado final en cierto tiempo” (*Heterocosmica* 55-56), resulta necesario establecer para las acciones de las novelas alguna clasificación que incluya sus efectos. Puesto que las protagonistas frecuentemente actúan en soledad y es en su interior donde se manifiesta la monstruosidad –concepto que definiré plenamente en el segundo capítulo–, tal clasificación debería en primer lugar separar las acciones según el nivel principal en el que son perceptibles sus efectos: interno o externo –siendo posible que existan efectos en ambos niveles. A esto, empero, se pueden añadir indicaciones sobre el nivel de familiaridad de los otros que observan los efectos externos del acto. Esto será

⁷⁶ Es importante distribuir este catálogo de acciones en el esquema modificado (fig. 8) y no en el propuesto originalmente por Doležel (*Heterocosmica* 71).

particularmente relevante en el tercer capítulo cuando me concentre en las relaciones de las protagonistas y, por lo tanto, la intimidad –o no– juegue un papel importante a la hora de considerar qué acciones pueden realizarse:⁷⁷

- Intrapersonal
- Íntima
- Familiar
- Pública

Todo lo anterior presupone el éxito de la acción emprendida –es decir, la coincidencia ininterrumpida entre intención y acto–, pero es posible que se inicie una acción para luego dejarla incompleta o que se posea una intención sin que llegue a iniciarse el acto. A estas posibilidades, Doležel las llama “categorías especiales de la acción”:

- Intentos: acciones trucas que por falta de habilidad por la intervención de un accidente, se inician pero no llegan a concluirse; tienen, también, efectos (*Heterocosmica* 61).
- Omisiones: acciones “negativas”, según el principio que establece que no actuar es también una forma de actuar; para que esta categoría sea operativa, es preciso establecer que requiere motivación, es decir, que la omisión se realiza conscientemente y la “omisión por desconocimiento” no puede considerarse propiamente una acción (62).

A estas, añado otras dos categorías que aparecen también en Doležel, aunque se clasifican según criterios distintos en este autor, y cuya presencia enriquecerá el análisis:

- Actividad: una “acción durativa” que se prolonga en el tiempo (57).
- Accidente: se trata de un evento no-intencional –y, por lo tanto, no es una acción– (60) que, al poder adjudicarse a un personaje, tiene cabida en esta clasificación; huelga decir que el modo de acción queda vacío al aparecer esta categoría. Por otra parte, las circunstancias mentales de las protagonistas posibilitan los “accidentes intencionales”; es decir, aquellos realizados por el ente invasor al margen de la protagonista –en ocasiones, sin que esta lo note.

⁷⁷ Un problema clave, por ejemplo, es la confesión: ¿en qué situaciones –si las hay– creen las protagonistas que pueden explicar la presencia de seres que habitan sus cuerpos? De nuevo, el tercer capítulo se ocupará del estudio de este y otros casos “relacionales”.

También aquí incluyo las “operaciones mentales”, siendo previsible que aparezcan en dos novelas narradas en primera persona. Se trata de “eventos” que suceden en la mente de los personajes y carecen de efectos visibles:⁷⁸

- Acto mental: es un “mirar hacia adentro” voluntario, caracterizado por una suerte de compromiso personal y esfuerzo racional –como cuando se planea o calcula– (73). Decidir –se realice o no posteriormente la acción– es uno de los actos mentales más comunes.⁷⁹
- Contemplación: es la construcción de “imágenes mentales”, que con frecuencia involucra la “generación espontánea” como “una fuerza sin intención que abruma la mente de la persona” (73).

En el Anexo II pueden encontrarse, separadas por novela, sendas tablas que contienen el instrumento según el que se recogen las acciones de las protagonistas y que constan de las siguientes columnas:

- Número de la acción (según el orden cronológico de las novelas)⁸⁰
- Página(s)
- Modo: racional, impulsivo, akrático-M, akrático-A, irracional, locura
- Presentación: intrapersonal, íntima, familiar, pública
- Categorías especiales: intento, omisión, actividad, accidente, acto mental, contemplación
- Descripción

Tanto en *El camino de Santiago* como en *El huésped*, lo fantástico se manifiesta primordialmente a través de los cuerpos de las protagonistas, en particular por medio de

⁷⁸ Para Doležel, las operaciones mentales “no tienen conexión con el actuar” (*Heterocosmica* 72). En las novelas del corpus, empero, el mundo interior de las narradoras está tratado de tal manera que involucra aspectos fisiológicos –se habla constantemente de glándulas y torrentes neuronales–; y es tal la hibridez entre lo mental y lo corporal –aunque invisibles, los monstruos son tratados como físicamente existentes– que las operaciones mentales de las protagonistas pueden considerarse como auténticas acciones.

⁷⁹ Toda acción racional, de un modo u otro, involucra una decisión –de otro modo, sería un impulso o un acto irracional. La categoría especial que aquí delimito está marcada por un proceso explícito de decisión que aparece desligado del actuar.

⁸⁰ En el caso de *El camino de Santiago*, la novela se presenta con múltiples analepsis cuya lógica es episódica: por lo general, a un evento de la edad adulta se contraponen otros de la infancia con el que comparte un cierto tema; la arrogancia, el engaño sobre las cualidades que la protagonista posee, el arreglo personal. Puesto que la gráfica del Anexo I permite ver muy claramente esta estructura, he considerado innecesario reiterarla en el Anexo II, donde preferí evidenciar la *bildung*; al ordenar cronológicamente las acciones –según la historia y no según el discurso de la novela–, pretendo poner de relieve el tipo de acciones –e interacciones con Santiago– que tiene la protagonista en cada etapa de su vida.

Santiago y La Cosa, respectivamente. Así, los efectos que estos entes imposibles producen se dan vicariamente, a través de las acciones de las narradoras. Como se verá, la akrasia monstruosa es resultado de la superposición problemática de órdenes que caracteriza a lo fantástico,⁸¹ por lo que es allí donde se buscarán las transformaciones de los sistemas modales. El objetivo es mostrar cómo lo fantástico, incluso estando circunscrito a una presencia interna e invisible, puede trastocar todos los órdenes de la ficción, produciendo finalmente una crisis en la comprensión de la realidad.

Impresiones fantásticas

Lo fantástico, como he insistido varias veces, puede ser descrito de formas muy concretas, siendo “hibridez alética” la que prefiero por encontrarla apropiada como puente entre dos tradiciones críticas. Sobre esto, es posible asignarle una *esencia* o *episteme* –como Belevan deseaba (26)–,⁸² para ayudar a describir los efectos de lo fantástico en el texto e indicar aquello que le distingue de otros modos no-miméticos de la ficción; muchas son las palabras que se han propuesto: vacilación (Todorov 24; Belevan 45), trasgresión –isotopía– (Campra, *Territorios* 193), subversión –cultural– (Jackson, *Fantasy* 175), miedo (Roas, *Límites* 96), insólito (Prada Oropeza 56), pavor (Carroll 42)⁸³. Acaso sea “adición” –problemática– el episteme que prefiero, en tanto que da cuenta de la posibilidad de lo fantástico de poner en contacto ideas y entes contradictorios –como queda señalado en la fórmula “hibridez alética”, que hace coincidir lo posible y lo imposible.⁸⁴

En las páginas siguientes intentaré demostrar cómo operan sobre *El camino de Santiago* y *El huésped* dos formas concretas de adición fantástica: en primer lugar, los eventos de akrasia monstruosa que he descrito de modo abstracto en el apartado anterior son producto del orden interno particular de las protagonistas –la combinación de un yo y uno o varios entes independientes, generalmente cualificados como “invasores”–; en segundo, los

⁸¹ En el tercer capítulo mostraré, además, cómo la interpretación de la akrasia monstruosa en las novelas depende del punto de vista, de manera que internamente expresa una cosa –la presencia de lo fantástico–, mientras que socialmente opera dentro de un marco de ocultamiento.

⁸² Se trata de un “conocimiento inicial” (Belevan 26), una reacción primitiva que lo fantástico provoca en el lector. La esencia de lo fantástico, entonces, se aparece como un símbolo que permea toda una teoría de lo fantástico, tanto una condición necesaria –previa al texto– como una reacción –posterior a la lectura.

⁸³ *Dread*, en el original en inglés, e indica una cierta angustia ante lo desconocido (Carroll 42).

⁸⁴ El episteme aditivo de lo fantástico sugeriría un efecto de ensanchamiento de la realidad. La trasgresión –tanto en el sentido de Jackson como en el de Campra– quedaría contenida en esta idea.

cambios en el sistema modal alético vienen acompañados de cambios en el resto de sistemas –la dirección de estos, desde o hacia lo alético, será motivo de discusión en las conclusiones de este capítulo, una vez que los cambios hayan sido registrados.

Seguiré el planteamiento procedimental registrado en el apartado anterior, buscando en cada novela instancias de akrasia monstruosa y sacando a la luz ciertas observaciones de carácter teórico sobre lo fantástico. El resultado debería transformar una definición –ofrecida más arriba– en una serie de observaciones sobre cómo esa definición hace funcionar ciertos “efectos fantásticos” en los textos.⁸⁵

El cuerpo epistémico de *El camino de Santiago*

Si bien externamente la presencia de ciertos entes que cohabitan el yo de la protagonista resulta incomprensible y acaso hasta indemostrable, *El camino de Santiago* dedica no pocos esfuerzos a plantear estas presencias como hechos físicos, de tal modo que, tras un desmayo, la narradora “cae” dentro de sí y se encuentra frente a frente con su invasor: “Es pura dermis. Su único ojo es una espiral de carne latiendo, bombeando sangre. Santiago parece una canica de hígado, con extremidades rojas, escurrientes. Su boca es apenas un punto hecho con un alfiler” (CS 74). Se aprecia aquí una de las constantes de la novela: el cuerpo. Que la protagonista caiga en su interior, que pueda describir al invasor invisible, dota al texto de una dimensión particular: los actos mentales, a los que Doležel les niega el carácter de acciones completas, deben aquí ser considerados como eventos que efectivamente transforman el estado del mundo ficcional. Algo se trastoca cuando la protagonista mira de frente a Santiago y prepara al lector para afirmaciones como que “Si Santiago no fuera un ser independiente de mi cuerpo, de mi propia imaginación, ¿de dónde, entonces, saco yo estas historias?” (CS 102), refiriéndose a la creciente sospecha que levanta Lucio en Santiago.

En esta novela, la carne se identifica con la mente: para que Santiago, dueño de la razón, pueda ejercer influencia alguna, debe existir físicamente, amparado bajo descripciones arrebatadas del lenguaje científico: dermis, venas, bóveda craneana, túmulos neuronales.⁸⁶

⁸⁵ Una clara y previsible objeción a esto es lo reducido del corpus. Espero que la profundidad analítica adquirida en los siguientes dos capítulos sea elocuente en tanto a la intención de observar dos novelas desde varias perspectivas.

⁸⁶ Esta no es, sin embargo, la opinión predominante a propósito de la novela. Se ha dicho, por ejemplo, que “el relato está plagado de descripciones que destacan la separación y plena distancia entre las vivencias

Estos sustantivos funcionan como un proceso de autenticación: al apuntar hacia un ente independiente de ella, la protagonista intenta probar la existencia del hecho imposible. Una lectura alegórica o desde la locura tendría que encontrar explicaciones para la imaginación desquiciada de la protagonista; o acaso, como ha hecho Diana Palaversich, desviarse hacia el complejo lenguaje de Deleuze y Guattari para afirmar que en la novela la esquizofrenia “es en menor medida una condición clínica y en mayor medida una metáfora que capta elocuentemente el movimiento constante y el deseo errante del sujeto esquizo que infatigablemente viola reglas y descodifica el terreno social” (pár. 6). No hay, en este planteamiento, más que una subversión destinada al aislamiento y el fracaso: desde su locura metafórica, la protagonista lanza su ignorancia hacia un sistema que no da cuenta de su presencia más que para suprimirla bajo el yugo del discurso clínico. En cambio, pasar el texto por el tamiz de lo fantástico permite validar de inmediato las descripciones: Santiago existe, es tal como se le representa y su influencia sobre la protagonista es real; tanto que, como se verá, la orilla a actuar de forma inconsistente y a librar largas batallas interiores que tendrán como consecuencia un replanteamiento de la realidad misma.

Pero si Santiago es descrito físicamente, es previsible que la novela esté salpicada de alusiones a la apariencia física de la protagonista, pues el cuerpo es el habitáculo de la mente; es decir, de Santiago, Mina y la propia conciencia de la protagonista. Durante su infancia y adolescencia, su cuerpo “está muy delgado por la falta de apetito” (CS 9), es “casi albino de tan amarillo” y tiende a escurrir baba (CS 15). Cuando su padre pide a sus hermanos que la defiendan de Guillermo, quien la ha rechazado, estos le dan la razón al agresor:

–¿Cómo la va a querer? –contesta Javier–. Mírale el pelo.

–No se baña ni se arregla, apá –tercia Alejandro con su timbre nasal.

–Camina como marimacho –remata Enrique (CS 29).

Estas descripciones tienen su mayor lucidez en las descripciones que la propia protagonista hace de sí:

Mi pelo siempre ha estado largo y es abundante. Soy alta. Mi cara es un poco rara, como un semi-Picasso. Mis senos no crecieron. Son como los de una muñeca: chicos, redondos y con el pezón casi invisible de tan rosado. Mis caderas son anchas. No tanto para llegar al disgusto, pero me cuido de los almidones para evitar el desborde. Camino un poco encorvada. Antes de la invasión Santiago, crecí tan

mentales y corporales de la protagonista” (Villarreal 4). Como intentaré demostrar, la imbricación entre el cuerpo y la mente es necesaria para el funcionamiento fantástico de la novela.

rápido que quise esconder el cuerpo. Después del Plan, en vano he tratado de espigar la columna (CS 19).

Este desorden corporal, naturalmente, tiene su correlato en la mente de la protagonista, quien alguna vez creyó “poseer el talento de la lógica. Sin embargo, fue desastroso tomar esa iniciativa” (CS 11). Su mundo psíquico está lleno de miedos: “Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad. [...] Mi pesadilla recurrente es una ola que se levanta varios metros pero nunca azota” (CS 7). A través de esta coincidencia entre cuerpo y mente heridos, la novela plantea un universo mecanicista –es decir, uno donde se postula la reducción de los procesos mentales a interacciones físicas– que se asienta de manera muy particular en lo fantástico, pues los límites que se extienden son los interiores. No hay aquí presencias de una fantasía ostensible –lo “sobrenatural”–, sino intuiciones de que el primer desgarramiento del velo de la realidad lo sufre el individuo en carne propia.

Desde el vacío final, la protagonista intenta una tregua con Santiago: contar la historia de su vida, aunque este “No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende” (CS 8). La novela será, entonces, un relato caótico en el que las voces no siempre están de acuerdo. A muy temprana edad, enviada a comprar tortillas, la protagonista se acerca a un mendigo para ofrecerle tortillas y este responde acariciándole el clítoris. Santiago corregirá el recuerdo, señalando que no fue un mendigo sino un paletero y añadiendo un hecho más: obligó a la narradora a acariciarle el pene (CS 12-14). Este episodio sirve, además, como modelo para ejemplificar la relación que la voz narradora tiene con Mina antes de la “separación”. Cuando el mendigo la acaricia, ella tiene una conversación con Mina y le pregunta “¿Por qué nos tocaba la pipí?” (CS 13). La palabra empleada es muy significativa, pues contrasta con el lenguaje semicientífico que prevalece en toda la novela; líneas más abajo, describe con naturalidad que tiene “el clítoris dilatado” (CS 13). La discrepancia se explica por la escisión mental de la protagonista, colocada entre Mina y Santiago. La primera está hecha de emociones y carece casi por completo de lenguaje –o el suyo es infantil, como el uso de la palabra “pipí” para referirse al clítoris–; por esto en la infancia no hay actos impulsivos o akráticos motivados por Mina. Ella es contemplación e inactividad. Cuando es tocada por el mendigo, menciona que “todo explotó en cientos de pequeños soles” (CS 13), que luego Mina aprende a controlar “pero, inexplicablemente, al terminar desaparecía dejando tras de sí un mareo seguido de un vuelo azul por el vacío” (CS 16). A Mina le

corresponde el placer sexual, por eso tendrá que fingir –obligada por Santiago– cuando tenga encuentros con Vicente y este pregunte por su desempeño (CS 31). Al referirse finalmente a su “clitoris dilatado” lo hace desde la distancia de la memoria, ocupada por Santiago. Junto Mina, en cambio, penetra “reglas y límites con el entusiasmo de un colibrí” (CS 7), viviendo “el éxtasis del descubrimiento” (15). Siguiendo la tipología de Freud de la evolución individual hacia el principio de realidad, Mina se ubicaría en la etapa “animista”, caracterizada por el narcisismo y el autoerotismo (Jackson, *Fantasy* 71); se desplaza sobre las fronteras y atraviesa los umbrales, empujada a veces por una “necesidad ardiente” (CS 15). Mina es el deseo reprimido que se des-vela tras la irrupción de lo fantástico, que en la novela sucede cuando la protagonista se hace plenamente consciente de los seres que la habitan tras el intento de suicidio. La vena abierta por la que se cuele Santiago es el trono en el que se instala el orden patriarcal, el abandono al principio de realidad –la tercera etapa señalada por Freud– (Jackson, *Fantasy* 71).

Tras el año catorce –en el que la protagonista quedó “más triste que nunca” (CS 7)–, Mina termina perdida

en el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías. Hace años que Santiago la esconde bajo estas amenazas. Escamotea mi nervio óptico para no rozar, ni por asomo, el túnel que conduce a ella.

Santiago rehúsa a contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina (CS 8).

Santiago, dueño de la razón y el principio de realidad, estrategia lógico del amor, impide por todos los medios que aquello reprimido por la cultura patriarcal –que él representa con excelentes resultados– salga a la luz. Mina es el impulso atávico hacia la indeterminado, la confusión de los cuerpos y las categorías; “Mina no es más que el deseo de volver al origen” (CS 90). Aparece muy poco en la novela y sólo conocemos su existencia por los ecos que la protagonista logra a veces evocar. Se le identifica con “el vacío”, una vuelta a un estado sin lenguaje; naturalmente, “Santiago odia el truco del vacío” (CS 33):

De pronto, sin saber exactamente cómo, borro la memoria. Estoy con los ojos volcados hacia atrás, buceando en las cavernas interiores. Luego la nada. Ninguna memoria u objeto. Nada. He retrocedido hasta el azul del abismo y caigo. Floto sin cuerpo, sin ojos, sin lenguaje.

Es un vuelo donde el silencio arremete los tímpanos. Me integro perfectamente al vacío. Santiago no está invitado con su cámara fotográfica, de manera que resulta imposible narrarlo (CS 34-35).

Mina, impulso atávico de fundirlo todo en la indeterminación de los placeres y las experiencias sin nombre, es el *heimlich*: lo cómodo, la añoranza de la tierra y el hogar; lo propio, lo privado; lo oculto tras un velo, lo reprimido por el orden social. Las evocaciones del vacío, que Santiago intenta evitar, son el *unheimlich* que hace surgir aquello que debía permanecer oculto. Lo fantástico ocurre dentro de la protagonista y se manifiesta con toda su fuerza cuando surge el conflicto: lo akrático monstruoso es la prueba de que ha sucedido algo que contradice las leyes del universo ficcional.

Por otra parte, la narradora describe al mendigo como carente de Santiagos, con una Mina “escondida detrás de los añicos de la memoria” (CS 12). Se trata de la primera instancia en que la mitología de la novela se aplica a otros personajes. Aquí se revela algo importante sobre Santiago, pues el mendigo no está “preocupado de que alguien lo fuera a ver” (CS 13). A Santiago también le corresponde el pudor que impregna a la humanidad tras la expulsión del Paraíso: el cetro de Santiago es “el miedo al rechazo” (CS 18). La narradora también quedará expulsada de su propio Edén, pues si durante la infancia se movió entre el caos emotivo de Mina y las imitaciones fallidas, llegará luego a comprender “que no podía amar con toda la Mina, dejando a Santiago fuera” (CS 18). Resalta, por encima de todo, el lenguaje. En la oración pueden fácilmente sustituirse “Mina” por “corazón” y “Santiago” por “cerebro”;⁸⁷ el corazón y el cerebro son metáforas habituales para designar operaciones afectivas y operaciones intelectuales, respectivamente. La división –y lucha– entre emociones y pensamientos se literaliza en la novela: Santiago secuestra a Mina durante la adolescencia y arranca el largo –y doloroso– proceso de maduración.

Una lectura no-fantástica de la novela tendría que comenzar por demostrar que Santiago y Mina son alegorías y sólo eso; en cambio, una lectura fantástica puede sostener ambas cosas: en efecto, las criaturas que habitan el cuerpo en disputa son legibles como representaciones de una vida interior, pero ello no anula lo fantástico. Los viajes internos con sus descripciones, de este modo, se “simplifican”; ya no es necesario recurrir a complicadas explicaciones sobre el estado mental de la protagonista, y en cambio puede darse por válida la explicación fantástica: mirar literalmente hacia adentro sucede pese a su imposibilidad en el universo *reactual*. No hay ni puede haber ninguna explicación al respecto: la protagonista mira a Santiago pasearse por sus entrañas y ello provoca un efecto de

⁸⁷ Es decir, “Había entendido que no podía amar con todo el corazón, dejando el cerebro fuera”.

profunda extrañeza: el cuerpo propio, que debiese ser el ámbito más familiar del yo, se despliega con toda claridad. La violación del operador $\sim M$ “es imposible mirar el interior del propio cuerpo” transforma el operador $\sim K$ “no se conoce el interior del propio cuerpo” en K : “puede conocerse el propio cuerpo”. Las consecuencias de esto son fundamentales en el universo de la novela, donde cuerpo y mente van tan íntimamente ligados: interactuar físicamente con Santiago y Mina significa entrar en contacto directo con sus pasiones y pensamientos.

Esta revelación se relaciona con el *unheimlich*: la sensación de des-realidad provocada por el desvelamiento de aquello que debía permanecer oculto. Como Doležel señala, cuando operadores contradictorios se encuentran, hay tensión semántica. El proceso de tránsito en el sistema epistémico de lo desconocido a lo conocido que se funda en la heterogeneidad alética –la imposibilidad realizada de que algún personaje esté habitado por criaturas como Santiago o Mina– dota a la narradora de una capacidad auto-observadora muy peculiar.

Si las acciones durante la infancia llena de Mina podían ser confundida con la estupidez,⁸⁸ la aparición de Santiago introduce, ahora sí con toda claridad, el componente fantástico en la novela. Los primeros actos de akrasia monstruosa ocurren luego del año catorce. El primero: el ingreso, pese a toda expectativa de éxito, en un colegio de ingeniería, de modo que la prudencia intelectual queda es suprimida por la obligación: “Santiago, en su Plan, *me hizo* ingresar al colegio de ingeniería” (énfasis mío, CS 22). Tal es la estructura de la akrasia, mostrada aquí con toda claridad: un componente evaluativo –una intención– y una puesta en acto que contraviene dicha evaluación –en la novela, presentada a partir de la coerción. Sabe que no comprende las matemáticas y, pese a ello, se empeña en la estupefacción:

Abro el libro más enigmático que mis ojos hayan visto: *Ecuaciones integrales aplicadas*. [...] Veo el libro. Lo acaricio. Las integrales tienen el símbolo de una víbora a punto de atacar. En la parte más alejada de mi cerebro surge la pregunta: ¿algún día entenderé? (CS 22).

Las siguientes acciones ubican a la narradora en el Café Ajenjo, intentando impresionar a Vicente con sus inexistentes habilidades para jugar al ajedrez. Aquí, la protagonista se subordina voluntariamente a Santiago y aparece como unida a él: “Santiago hace acopio exhaustivo de su talento, nada deleznable, de poder bélico. No le ganamos, pero lo impresionamos” (CS 22). La protagonista acepta jugar al juego masculino y para ello

⁸⁸ Aunque como puede constatarse en el Anexo II, muchas de ellas pertenecen a lo racional.

Santiago, es experto; miden fuerzas y el resultado –derrota– es, si cabe, más favorable para el plan. La secuencia se estructura en tres fotografías: la primera, la llegada al café y el reto de Vicente; la segunda, una invitación para ir a su departamento –que rechaza–; en la tercera, “Mientras espero a que termine de jugar, me recomienda como contrincante. Un hombre de pelo largo y anteojos me reta. Gano la partida. Vicente está orgulloso. Me invita a cenar” (CS 23). Vicente admite la victoria de la protagonista sobre alguien más como un triunfo propio; al recomendarla, la pone en circulación; hace de ella, más que nunca, un cuerpo femenino.⁸⁹

Luego de varias salidas, Vicente insiste en llevarla a su departamento. Santiago está de acuerdo, pero ella prefiere un motel. Es uno de los primeros desacuerdos que ambos tendrán y que de forma casi siempre invariable se resolverán akráticamente. Ella logra convencer a Vicente, quien nada más llegar “presume sus dotes físicas. Se olvida de mí y se entrega a sí mismo, viéndose en los espejos” (CS 31). Esta actitud de Vicente, que en la novela sirve para contrastar la torpeza del “pene grande y macizo” con los “contornos y complejidades” del cuerpo femenino, se ve reforzada cuando “luego de eyacular me lastima” y pregunta “¿Te gustó?” (CS 31). Viene la siguiente discusión interna y otro momento ejemplar de akrasia monstruosa: “Santiago y yo tuvimos un desacuerdo. Yo quería decir que tal vez en la próxima nos entenderíamos mejor, pero Santiago contestó que sí, porque a un hombre como Vicente no se le puede decir otra cosa, lo perderíamos” (CS 31). Es posible explicar este episodio como un fallo de carácter de la protagonista

Un proceso muy similar al de supresión de la responsabilidad de la fantasía propia, experimentado por los espectadores del cine, es el que le ocurre a la protagonista de *El camino de Santiago*. También ella, como lo hace el público en la sala oscura, claudica ante la exposición de imágenes a que es sometida [...]. Sin embargo, en la situación de la narradora hay una gran diferencia: las imágenes a las que está expuesta no le llegan del exterior, como en el cine, sino que provienen de un ser que habita en ella. A través de la protagonista y de su situación, la novela plantea la cesión de la responsabilidad sobre la fantasía personal a Santiago, un ser constituido dentro de la misma narradora. Se trata entonces de un proceso de enajenación que para cumplirse no ha requerido de imágenes externas, como las del cine, la

⁸⁹ Desde la racionalidad patriarcal, el cuerpo femenino es un objeto sexuado. El aval de Vicente le da corporeidad –pues la recomienda para el juego, visibilizándola– y luego, tras las reiteradas violaciones, la dota de una “utilidad”. Los esfuerzos de Santiago confirman este estado de cosas, mientras que la reacción de la protagonista la convertirá en un sujeto sobre el que ya no puede ejercerse control y, por lo tanto, le resta “valor” en tanto que cuerpo-objeto. Al dejarla ir, Vicente confirma que la voluntad resulta indeseable para el deseo masculino más violento y tradicional.

televisión o el internet. El distanciamiento entre la protagonista y el mundo, su desequilibrio mental, emocional, avanzan al tiempo que Santiago toma el control de su vida (Villarreal 8).

Una lectura verdaderamente fantástica de la novela, en cambio, puede partir la akrasia monstruosa para explicar cómo el diseño del Plan supone la victoria de la lógica sobre los sentimientos; así, Santiago se alía con Vicente y confirma las fantasías de masculinidad de este. La protagonista no cede, como afirma Villarreal, su “fantasía personal” sobre la violencia sexual; no desea ser violada. Muy al contrario, la novela emplea el discurso fantástico para poner de manifiesto un estado de cosas en el que operar como un objeto se impone como una suerte de obligación sobre el cuerpo femenino. Y es que lo fantástico, se ha insistido en ello, parte del mundo extratextual no para negarlo, sino para describirlo desde perspectivas insólitas y así desenmascarar aquello que se ha naturalizado por considerársele parte de “la realidad”. No se trata de un mero juego de palabras o un divertimento ficcional, sino de un señalamiento muy puntual en el que ciertas realidades *–reales–* se exageran por medio de mecanismos ficcionales muy precisos. La tensión semántica producida por la coincidencia problemática entre lo posible y lo imposible no se resuelve en el plano alético; en cambio, opera sismos consecutivos en el universo ficcional entero. Al señalar que por medio de la akrasia monstruosa Santiago obliga a la narradora a subordinarse al deseo masculino reafirma; lo fantástico ofrece la posibilidad de materializar lo inefable, de narrar lo que de otro modo permanecería como “lo no-visto de la cultura” (Jackson, *Fantasy* 171).

La akrasia monstruosa en el episodio arriba descrito surge a partir de la determinación de la protagonista de entablar una negociación y el impulso de Santiago de contestar antes de que lleguen a un acuerdo. La novela empleará esa fórmula, depositando en Santiago verbos con efectos exteriores –por lo general, hablar, que es uno de sus dominios–, en varias ocasiones con resultados similares: tensión semántica por la resolución abrupta de un conflicto interno. Al desdoblar a la protagonista en varios entes –el yo, Santiago y Mina–, la novela desteje los procesos mentales: lo fantástico vuelve literal la metáfora de las voces internas, añadiéndoles voluntad y capacidad de agencia. En una ficción, esta es la que distingue a un personaje de un evento de la naturaleza; al proponer acciones –con efectos exteriores– realizadas por Santiago, la novela reafirma su heterogeneidad alética. En esta ocasión, es el operador axiológico el que se transforma: de una valoración $\sim G$ –malo: “el desempeño sexual de Vicente es violento”– a G –bueno: “el desempeño sexual de Vicente es apropiado”. La escala de valores del yo de la protagonista sigue intacta –no se convence de

que deba reafirmar la conducta de Vicente–, pero surge un valor distinto –ostentado por un ser que habita su cuerpo y que llega a actuar externamente– en el que puede promover un comportamiento para adquirir conocimiento, lo que podría verse también como un desplazamiento epistémico:

Me levanto y a tientas busco los cigarrillos. Él me sigue. Apaga mi cigarro y empieza la tortura sexual. Vicente no se cansa nunca. Podía eyacular cuantas veces le diera la gana. Bastaba con rozarle el brazo para que me pusiera una zancadilla y sobre el piso, sofá, cama o mesa, me bajara los calzones. La vaselina se convirtió en artículo de primera necesidad.

Por sugerencia de Santiago, esta, igual a otras respuestas ofrecidas a Vicente a lo largo de la relación, se convirtió en una avalancha imposible de controlar. Sí queríamos estar con él. Aprender de su intelecto seductor. Experimentar la vida en pareja. Dar, recibir, cocinar, discutir. Todo lo que la carcajada de mi padre y mis hermanos me había impuesto como reto (CS 32).

Por medio de la akrasia monstruosa aprende todo aquello que, durante años, le resultó misterioso. Sucede, sin embargo, que al asumir el Plan aprende además a subordinarse –por ahora, sexualmente– a Vicente para a su vez “aprender de su intelecto seductor”. La puerta de entrada es vencer la carcajada de su padre y hermanos –cuando se burlan de su falta de “feminidad” (29)–; si aplica el Plan, adquirirá la lógica vital que le fue negada durante tantos años. Sin embargo, no deja de ser cierto que es Santiago quien opera sobre la voluntad de la narradora, actuando vicariamente y obligándole a aceptar con sumisión el alardeo viril de Vicente, que pronto se convierte en “tortura sexual”. La akrasia monstruosa parece desvanecerse –es decir, por momentos parece que hay una variación axiológica y la narradora está a punto de aceptar la violencia–, hasta que la protagonista recuerda que actúa bajo las órdenes de alguien más:

Me sentía una impostora. Sobre todo cuando Vicente hacía comentarios como el que aparece en esta filmina:

Estoy cocinando. Traigo puesto un delantal y corto los vegetales para la ensalada. Es invierno. La salsa de tomate hierve bocanadas de orégano. Vicente me abraza por la espalda.

–Dice Pedro que tuve mucha suerte en encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica (CS 32).

Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero yo me estaba cansando.

Santiago “diseña” una personalidad que luego la protagonista reproduce en el espacio íntimo; es pura performance,⁹⁰ con motivaciones que permanecen ocultas en el interior del

⁹⁰ Judith Butler afirma que los actos y gestos que dotan de género a los cuerpos son “*performance* en el sentido de que la esencia o identidad que pretenden expresar son *fabricaciones* manufacturadas y sostenidas a

cuerpo –y, peor aún, en otro cuerpo, en un ente separado. La narración en primera persona posibilita lo fantástico, pero por razones distintas de las que proponía Todorov: no por un mecanismo de identificación o para que la vacilación aparezca representada o para introducir el tema de la percepción falible, sino para apuntar hacia la tensión semántica, que de otra manera permanecería oculta bajo un velo de estupidez o locura. Una lectura fantástica es un voto de confianza en una narradora que podría ser juzgada duramente por la razón ilustrada.⁹¹ Frente a la posibilidad de un fantástico “objetivo” –en el que los operadores aléticos discordantes se presentan en igualdad de circunstancias epistemológicas–, en *El camino de Santiago* todo aparece filtrado por la transición de epistémica $\sim K$ a K –de lo desconocido a lo desconocido–; así, *El camino de Santiago* es, más que una “novela de crecimiento” –una *Bildungsroman*–, una “novela de descubrimiento” con *bildung*.⁹²

Este proceso de transformación epistémica se extiende a lo largo de la relación con Vicente. Se muda a vivir con él y a la violencia sexual se le añaden golpes. El vacío es su única estrategia de supervivencia, ante la ausencia de alternativas:

Estoy recostada sobre un sofá. Levanto los hombros con la mirada puesta en el truco infantil. Llevamos días así. Él me hace el amor y yo remonto el vuelo lejos de todo sentimiento. Pero no puedo deshacerme de Santiago. Compose cada frase, acomoda las letras y contesta (CS 35).

En momentos distintos, Santiago obliga a la protagonista a seguir el juego de la virilidad de Vicente (CS 31), le exige que escapen (CS 35) y acepta la tregua de Vicente (CS 30). En todos estos casos, Santiago toma la iniciativa y contesta él mismo; dueño de las

través de signos corpóreos y otras manifestaciones discursivas” (énfasis en el original, *Gender* 173). Esto sugiere, en suma, que el cuerpo cargado de significaciones de género es un cuerpo performativo, que actúa según un discurso socialmente distribuido.

⁹¹ “Desde mi punto de vista, la representación de la identidad en *El camino de Santiago* se aparta de la configuración de un alter ego o de un personaje dividido psíquicamente para ser un ejercicio de experimentación narrativa que representa la complejidad de la identidad humana. Esto, desde luego, no exime a la protagonista del sufrimiento en la búsqueda de sí misma, pero es un proceso mucho más liberador. Está mucho más cerca de una perspectiva fluida y móvil del ser que del afán clasificatorio y la rigidez analítica de la lógica occidental (García Peña, “Experimentación” 64)

⁹² En un contexto en que “La escritura autobiográfica ha encontrado un espacio privilegiado en la actual narrativa latinoamericana en momentos en que el imaginario simbólico sobre el que se fundaba partía de una identidad nacional en resquebrajamiento, fracturándose las prácticas sociales y culturales que daban sentido de pertenencia e identidad, superándose ‘lo nacional’ como marco territorial privilegiado” (Waldman 265-266), resulta relevante mirar hacia la tradición de la *Bildungsroman* escrita por mujeres –principalmente a partir de los 1970s (Lazzaro-Weis 21)–, “que se ha ido transformando a su vez con los cambios socio-históricos”, pero enfatizando casi siempre “el tiempo en que la heroína completa su formación”, si bien “Este desarrollo se prolonga a estados posteriores, lo que hace de la búsqueda de sí misma un curso interminable” (López y Spanos 121). Con *El camino de Santiago*, Laurent Kullick introduce en esta tradición no sólo la presencia de lo fantástico, sino la posibilidad de una *bildung* relativamente inacabada –en el tercer capítulo volveré a ello, a propósito del final de la novela– que se circunscribe al proceso de conocimiento interior que la invasión posibilita.

palabras, introduce la akrasia al actuar en contra de los deseos explícitos de la narradora. Ella, orillada a su vacío interno, empieza a practicar la omisión: “No le contesto. Me encuentro adolorida, humillada, vejada en lo más hondo de mi integridad” (CS 28). Está atrapada entre Vicente y Santiago, dos captosres que desde el poder masculino la empujan a ora la inacción, ora a la akrasia. Las negociaciones y súplicas de Santiago son infructuosas; Vicente continúa, pese a sus arrebatos de arrepentimiento, ejerciendo violencia física y sexual. Todo acaba cuando la protagonista –pese a la opinión de Santiago– confronta a Vicente:

yo ya he pasado de su prohibición al centro de mi esencia. Rasgo el velo donde guardo la ira. Siento una descarga de azufre que me baja por la espina cerebral, luego dorsal hasta crepitar en la punta de todos los nervios. Vicente y yo estamos aliento contra aliento. Me mira aterrorizado (37).

Es una acción impulsiva que construye su carácter:

[Santiago] asegura que observar los siete pecados capitales es la clave de la buena salud. Perderla sería devastador.

[...] Sabe lo peligroso que resulta para mi cuerpo (nuestro cuerpo) llevar a extremos los pecados. Tiendo a excederme en la gula, pereza e ira.

[...] Controlo la ira como un alcohólico anónimo el vino. Lo hago desde aquel episodio en el que mantuve una guerra emocional, mental y física con Vicente, un novio que se negaba a terminar la relación (CS 17).

Santiago es invariable, pero la protagonista se transforma a lo largo de la novela. Entre ellos se establece una serie de oposiciones en el sistema deóntico que avanzan la narración: Santiago lanza órdenes y prohibiciones, mientras la protagonista lucha con el deseo de perderse en el vacío. Lo fantástico abre posibilidades de exploración del mundo y del yo; a través de lo fantástico se encadenan momentos de tensión semántica cuya resolución va mostrando distintos aspectos de la protagonista. Frente a una postura que podría ver en lo fantástico la realización de un universo que desborda lo humano; *El camino de Santiago* aprovecha las posibilidades de la ficción para explorar un universo interior. Lo fantástico tiene capacidad para dar cabida en su interior tanto al cosmicismo como la intimidad de las pasiones.

La novela girará hacia escenarios europeos –España y luego Londres– en los que Santiago reduce paulatinamente su influencia –aunque ejecutará en varios momentos acciones sin el consentimiento de la protagonista, principalmente cuando se trata de Refugio Vidal. La nostalgia, sin embargo, lleva a la protagonista a volver a México, donde es recibida por su familia con una gran fiesta en casa de su hermana Lilia. El viaje parece haber tenido un efecto de integración a la “normalidad”, de asimilación de la racionalidad de Santiago:

Adquirí nuevamente la seguridad de esa mirada que no es real, la interpretación arbitraria del espacio, las fotografías que tendidas en la masa encefálica se secaban y recuperaban su color ocre. Las promesas de un futuro brillante atado a las condiciones de la realidad del imperio mental, atadas a reglas de sana convivencia. La magia del verbo encarnado en una canica de hígado (CS 86-87).

Casi se ha olvidado de Mina, ese “deseo de volver al origen”, el caos productivo, la marea de sensaciones. El tránsito epistémico, el autoconocimiento por el viaje al interior, está casi completo cuando la imposibilidad “Mina” se relega a una perdida caverna neuronal y la imposibilidad “Santiago” se asimila a la personalidad, produciendo una especie de restauración a lo posible, un giro hacia la *bildung* “tradicional”:

Éramos uno solo. El lenguaje diseñó el delta maravilloso que une los sentidos al pensamiento. Nada podía pensar que no fuera filtrado en la arena de la lógica. Y si acaso alguna mirada absorta al crepúsculo abría una fisura, la sellaba con la risa (CS 90).

Así, creyéndose devuelta al mundo, hace “el ritual del matrimonio” con Lucio, “el hombre rompecabezas que se armó con la ternura de Reginald, la esplendidez de Cuco y el cerebro de Vicente” (CS 90). Pero ocurre que “diez años inmovilizado son muchos para el invasor” (CS 91), y la tregua con Santiago se rompe; mientras ella se siente segura en la institución matrimonial –hecha “mujer” según las expectativas de su madre y de Lilia, la hermana perfecta a la que siempre quiso imitar–, Santiago, de tendencia masculina, se siente más que nunca violentado⁹³ y termina por afirmar que se trata de un íncubo:

–¿Qué te ofrece a cambio de los jugos vitales que te exprime?

–Protección.

–Ajá. El gran truco.

–Nunca me había sentido tan segura

–¿Segura? ¿De qué? Te hice una simple pregunta. ¿Qué te ofrece a cambio de la vida que te quita? (CS 91).

En efecto, la protagonista comienza a enfermar y Santiago le adjudica a Lucio todos los males interiores y exteriores:

⁹³ Hay una contradicción aparente entre las actitudes de Santiago a propósito de Vicente y Lucio. Mientras que al primero le permite la violencia, la ternura del segundo le parece sospechosa. Sucede que aquel ofrecía un reto, pero este sigue con esmero los desvíos de su esposa. Así, su relación con Vicente es “masculina” –sometiendo al alimón el cuerpo de la protagonista a la agresión sexual y psíquica y midiéndose con un oponente en combate intelectual–, y la que sostiene con Lucio es “femenina” –interpreta la comprensión como una condescendencia que termina por adherírsele, debilitándolo. En ambos casos es el deseo de vencer lo que lo mueve, y en ambos utilizará el cuerpo femenino –aunque de modos distintos; en un caso a través de la sumisión y en el otro por medio de la rebeldía– para obtener lo que desea.

Por eso vives exhausta y con infecciones en todos los líquidos corporales. Cada día te cuesta más levantarte. El jardín está seco. El perro huyó. El gato murió. La casa está infestada de hormigas. Esto se está volviendo un ataúd, ¿o no? (CS 93).

Lucio, el hombre bueno, paciente y comprensivo, es descrito como un “monstruo”, un “ser de oscuridad” parecido a Drácula (CS 93). Todas las cualidades que posee son interpretadas por Santiago como formas de mantener a la narradora contenta y bajo control para seguir chupándole la vida: “Su semen es lava que se va endureciendo en tu hinchado vientre. [...] Ahí crece la columna de cemento que pronto serás” (CS 91).⁹⁴ Los ataques de Santiago también se dirigen a doña Rosa, la madre de Lucio, hasta que logra convencer a la protagonista de que es una especie de autómatas:

Santiago susurra a cualquier hora del día. Contesta todas mis dudas y preguntas con una coherencia envidiable. De esa forma llegué a acostarme en la cama, sabiendo que debajo de mi corazón perforado se abría un túnel a través de la carne, el colchón, la tierra, hasta donde acaba la conciencia y ahí, con un aterrador latido, cuelga el feto oscuro del próximo ícubo a nacer.

Así es que doña Rosa, madre de Lucio, es un espejismo humano que cobra vida al tener contacto con otro ser. Es decir que, si alguien llega a su casa, doña Rosa se despereza de su vacío letargo y es capaz de mantener conversaciones animadas pues su mecanismo se mueve por reflejos (CS 102).

En un espejo, la imagen se duplica; doña Rosa es un doble de sí misma, una sombra de lo que pudo ser. La doña Rosa que todos ven es una ilusión, un truco gastado; detrás no hay nada y toda autonomía fue suprimida. El juego de trasplantes, de imbricaciones, y desplazamientos de los sistemas modales que lo fantástico provoca en esta novela, logra plantear otra paradoja: ahora es el patriarca quien termina cuestionando el patriarcado; Santiago, puesto del lado femenino en la institución del matrimonio, termina renegando de ella. Intenta salvar su propio pellejo: no quiere que la protagonista esté casada, pues el letargo de doña Rosa le parece todavía más peligroso que el vacío provocado por la añoranza de Mina.

Por otra parte, el embarazo es codificado como un hecho fantástico. En los últimos capítulos de la novela, la protagonista habla con Santiago casi todo el tiempo; está encerrándose cada vez más en su propio interior, enfermando y sospechando del mundo que la rodea. Pero es Santiago precisamente quien la salva de la locura. Él, portador de las palabras, desvela la naturaleza oculta de las cosas y con ese movimiento encarna

⁹⁴ Se trata, probablemente, de una referencia a “La columna rota”, autorretrato de Frida Kahlo donde la pintora se representa con una columna de piedra casi en ruinas en su interior.

perfectamente lo fantástico: es razón que desestabiliza la razón, mirada que desmantela la realidad. Es el pensamiento ilustrado sembrando el germen de su propia destrucción. Lo fantástico no es conjura de imágenes absurdas ni desbordamiento de la imaginación, no es grotesco ni surrealismo. Lo fantástico es una fuerza calculada, “la otra cara de la modernidad”, autoaniquilación redentora.

Para convencer a la narradora de que el matrimonio será su ruina, Santiago intenta una última medida desesperada e improvisa una pesadilla donde una bestia la persigue. Luego de varios minutos, la criatura termina por alcanzarla y con las espinas de su pelo le araña el cuello. El monstruo le presiona los brazos y, al despertar, se descubre que es Lucio quien la sostiene, intentando calmarla:

–Fue un mal sueño –pero su cara seguía escondida en mi cuello lastimado. Me deshice de su abrazo. En lugar de los números rojos de cuarzo, encontré las pupilas de Lucio encendidas. De un brinco me levanté de la cama (CS 96).

En su confusión, ella le grita a Lucio y se separa de su abrazo:

Lucio se paró de la cama y encendió la luz. Nos miramos unos instantes. No puedo saber lo que vio en mí. Yo encontré a un hombre somnoliento, metido en un pijama azul, con la expresión cansada y a la vez sorprendida, que buscaba a tientas sus gafas de aumento.

Empezaba a verlo desprotegido de mí misma cuando me llevé los dedos al cuello y descubrí unos ligeros rasguños. Me encerré en el baño. Acomodé la mejilla en los azulejos fríos (CS 96).

Entonces, Santiago lanza su carta más fuerte: la fotografía del intento de suicidio: “Fui resbalando hasta quedar hincada en la memoria de cuando tenía catorce años y acepté la pérdida de Mina” (CS 96). Encerrada en el baño, teniendo las heridas abiertas como hilo conductor, ambas escenas se superponen:

Mi madre toca la puerta. Tengo rato sentada, con las venas abiertas sin que la sangre logre perder su cauce. Los toquidos se vuelven más intensos. ¿Cuánto falta para acabar con todo? Mi padre se dispone a destrozar el picaporte. Yo juego con las heridas en las muñecas de mis manos. Son como bocas. Provoco gestos con los dedos. La sangre sale con una lentitud desesperante. Mi padre logra romper la puerta y yo siento una corriente de fuego doloroso que me exige la vida, se adentra en el torrente sanguíneo y se instala detrás de mi frente. Desde su trono óptico, abre mis párpados y descubre que ha triunfado la invasión. Todo se vuelve terriblemente lúcido. Me lleno de un falso entusiasmo que confundo con el regreso de Mina. Escucho la voz de Santiago que entonces, y ahora, pide que me levante del suelo.

Lucio también rompió la puerta. Tenía mucho rato afuera del baño sin que yo respondiera. Se puso de cuclillas para abrazarme. Escuché la voz de mi madre (CS 98).

El umbral de las venas abiertas es, también, el umbral de lo fantástico. Santiago, la criatura imposible, invade la realidad de la protagonista. Si alguna vez se pudo afirmar que Mina era una alegoría de la infancia evanescente, Santiago escapa a toda aprehensión simplista. Su intervención constante, sus violentos imperativos, su carácter a veces contradictorio, le dotan de algo parecido a la verosimilitud; Santiago existe porque actúa, es el agente que introduce la akrasia monstruosa en el catálogo de la narradora. Lo imposible se cuele por las venas abiertas de una realidad herida, imperfecta, inacabada; lo fantástico es una intervención violenta, una sacudida. Al superponer dos momentos, la pesadilla al lado de Lucio y el intento de suicidio, Santiago demuestra la influencia que tienen aquellas proposiciones que la realidad no admite como posibles: “Aferrada al brazo de Lucio, descubro pedazos del pellejo de mi cuello entre mis propias uñas. Buen ardid, Santiago” (CS 99). Colocado así frente a la derrota, “Santiago armó un carnaval de pesadillas” (CS 99) en las que invoca tanto la imagen monstruosa de Lucio como un vaivén de agua que imita la voz de Mina. Los últimos capítulos de la novela son más introspectivos que el resto, un reflejo del estado en el que está viviendo la protagonista: desapegada del mundo exterior, luchando la que quizás sea su última batalla por liberar a Mina. Hacia el final, enferma a tal grado que es internada en un hospital, lo que Santiago aprovecha para tomar control del cuerpo por momentos: no sólo se coloca detrás de los ojos para escudriñar el exterior, sino que responde y se mueve, como si fuera el único dueño del cuerpo. La protagonista, incapaz de actuar en el mundo exterior, vaga por oscuras y húmedas cavernas. Santiago se distrae con los movimientos de la protagonista, pero no desea perder detalle del mundo que lo rodea: aunque la voz del cuerpo se ha reducido a un tartamudeo, las preguntas del doctor en el hospital le parecen un juego, un reto en el que –como en todo lo demás– desea salir triunfante. Su necesidad de control, de poder es tal que hace un esfuerzo por vigilar también a la narradora; pero su atención dividida no le permite salir victorioso del interrogatorio médico: cuando descubre que está en desventaja, recurre a la violencia.

Miro hacia el frente donde recuerdo haber dejado la lejanía, pero sólo encuentro la bóveda craneana, perfectamente delineada por las paredes rojas. La carne está asquerosamente viva. Todos han callado para dejarme oír la cólera de Santiago que grita, solloza, ruega. Dirige bien el manoteo de mi cuerpo contra el doctor que termina por vencerlo para inyectar una sustancia que cerrará los binoculares y paralizará el cuerpecillo de Santiago como una estatua sobre su montículo de miedo (CS 108-109).

La protagonista aprovecha estos momentos para vagar por una “Catacumba de carnes finamente talladas. Obra maestra y límpida de un inquilino falaz, obsesivo, extranjero” (CS

109). Ninguno de los actos realizados por Santiago puede directamente clasificarse como una acción del personaje que coincide con la voz narradora. Así, el andar de la protagonista anónima se vuelve una especie de acto mental físico, racional en tanto que intención y acto coinciden, a pesar de que externamente los gritos y manoteos podrían leerse como impulsivos. Este episodio justifica apropiadamente el concepto de akrasia monstruosa y ejemplifica bien las dificultades de interpretar un texto que basa sus mecanismos de operación en el desdoblamiento de los personajes. Una lectura fantástica como esta, en cierto modo una lectura literal, debe separar los entes, para que las acciones no estén ligadas al cuerpo;⁹⁵ de este modo, lo que hace el cuerpo de la protagonista –tartamudear, manotear– no es en realidad lo que hace la protagonista –recorrer las cavernas de su cuerpo–, pero sí lo que hace Santiago –el controlador del cuerpo de turno. El “conflicto interno” se literaliza y la akrasia –en su forma más simple, falta de coincidencia entre los pensamientos y las acciones– se vuelve monstruosa: la narradora pierde el control por la influencia de una criatura fantástica. Lo más importante aquí es que cuando lo imposible se inscribe en un universo de posibles, la transformación epistémica tiene un valor de verdad positivo: lo que la voz narradora aprende de sí es cierto –aunque verificable sólo por ella misma. Una lectura no fantástica tendría que comenzar por establecer una teoría e la identidad personal que explique las relaciones precisas entre el cuerpo y la mente tal como se dan en la novela, además de colocar a Santiago en algún punto de una escala de realidad –lo que tendría por consecuencia modificar el estatuto de verdad de la transformación epistémica.⁹⁶ Sería posible, entonces, interpretar este episodio de muy diversas maneras: como un engaño deliberado de la protagonista, confusión o alucinación inducida por la enfermedad o los sedantes, locura, una metáfora o un juego poético, etc. Cada interpretación se ve confrontada con una serie de supuestos más o menos económicos que debe defender ante cada evento problemático. Lo fantástico otorga cierta libertad interpretativa al establecer como dos de sus premisas la heterogeneidad alética y la suspensión de la causalidad –puede haber un fantástico sobredeterminado, pero no siempre es el caso–; de este modo, el énfasis de lo fantástico –cuando se le interpreta semánticamente y no, digamos, culturalmente– no está necesariamente en sus causas sino en sus efectos y sus consecuencias.

⁹⁵ Esto anticipa un problema que abordaré en el tercer capítulo y que parte de la discusión sobre el “soporte” de la identidad personal: o la mente o el cuerpo.

⁹⁶ Una teoría de la ficción que se basa en el concepto de mundos posibles parte de la autonomía semántica, por lo que Santiago es real –que no *reactual*–, aunque imposible: eso es precisamente lo fantástico.

Cuando la enfermedad derrota finalmente el cuerpo, Santiago, Mina y la narradora quedan atrapados dentro. La decadencia exterior no coincide del todo con la paz que la protagonista alcanza en estos últimos momentos; la ruptura –de las relaciones, de la salud, de la razón– contrasta con el reconocimiento del yo escindido, que termina cumpliendo una función restauradora. El silencio es el merecido respiro de un cuerpo caótico en guerra consigo mismo.

Una de las celdas de abajo palpita. La observo. Su latido es tranquilo y espaciado. Me armo de valor y la abro. Se desata una histeria de colores que luego se disipan para dejarme en un túnel largo. Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quiero tocar a mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son como hologramas. No logro acostumbrarme y me disculpo cada que paso por encima de uno de ellos. Recorro un largo camino. El rojo se vuelve púrpura. Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfatigado y pleno. No hay rencores por el intento que perdimos. Tomo la mano de su cuerpo azul y me vuelvo unos segundos para verme en la cama del hospital. Lucio está sentado al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo. Le pido que no regrese a ver lo que queda. Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible. Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo (CS 110).

En el primer capítulo de la novela, que ubico cronológicamente después del último,⁹⁷ Santiago y la protagonista alcanzan un pacto en el que emprenden la escritura de la vida del cuerpo que ambos habitan. Nada se sabe de las condiciones exteriores, de ese cuerpo por el que han peleado durante tantos años, pero pese al tono melancólico, hay un cierto ánimo reconciliatorio: sólo después de leer la novela se comprende que cuando la narradora escribe “Él es yo y yo soy él” (9), se trata del máximo desplazamiento epistémico: sólo entonces acepta que no es pura Mina; que después de todo, la lógica, la arrogancia y el pudor de Santiago también forman parte de ella.

Soledad y compañía en la ciudad espejismo: *El huésped*

El huésped parece advertir al lector de su carácter fantástico desde que en la primera página, Ana, la narradora, confiesa que “Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas” (énfasis en el original, EH 13).⁹⁸ Saberse habitada por una criatura indescriptible de la que no puede hablar con nadie pone en crisis su relación con el

⁹⁷ Ver Anexo I.

⁹⁸ Por su relevancia, volveré a esta cita –que ya apareció en la introducción de este trabajo– en varias ocasiones.

mundo, produciendo en ella una constante obsesión con desvanecerse, hacerse mínima y pasar desapercibida. La presencia de La Cosa, tan llena de peligros, la orilla al anonimato:

No tenía amigos, ni en la escuela ni en el barrio. Por miedo a sentirme descubierta, participaba solamente en los juegos colectivos donde la atención recae sobre uno durante momentos muy breves, como las escondidas o Doña Blanca. En clase de deporte procuraba tocar el balón sólo lo indispensable para que no se me abucheara y luego desaparecía entre la multitud (EH 19).

Asediada por La Cosa, Ana va desarrollando una “personalidad impulsiva y caprichosa” y sus cambios inexplicables de ánimo (EH 13) le impiden cultivar amistades. Por eso se refugia en su hermano Diego, quien “Nunca demostró fastidio ante mi comportamiento, que cualquiera hubiera calificado de hostigador y desequilibrado” (EH 33). Pero su alejamiento falla cuando “la pubertad se me vino encima. De manera mucho más temprana que el resto de mis compañeras, mi cuerpo empezó a cambiar” (EH 19). Este periodo de transición –como todo lo demás en la novela– es pasado por el tamiz de lo fantástico, de modo que las típicas asociaciones de la adolescencia con los cambios explosivos de humor son experimentados por Ana como vacíos en la consciencia, donde La Cosa parece actuar por cuenta propia. La madre de la protagonista es llamada a la dirección de la escuela, por un incidente que Ana no recuerda:

–Señora –comenzó la madre de Marcelita –, hace dos días nuestra hija le compartió a la suya el pastel de chocolate que ella misma preparó.

–Lo sé –respondió mi madre con tranquilidad fingida.

–Entonces sabrá también que, para agradecerle, su hija casi le arranca el cuello a mordidas.

Mamá palideció. Bajo la ventana, la mirada de mi vecina se alzó rencorosa y triunfal. El timbre del recreo sonó en ese momento. De aquella segunda mañana, lo último que recuerdo es el suéter gris con cuello alto que llevaba Marcelita y sus ojos muy abiertos. Pero dicen las malas lenguas que en esa ocasión, además de morderla nuevamente, le acomodé una paliza (EH 21).

Las lagunas en los recuerdos de Ana contrastan con las afirmaciones sobre su buena memoria (EH 14). Así, los actos violentos que comete contra Marcelita son adjudicados parcialmente a La Cosa:

A partir de ese año y, creo que con cierta razón, comencé a tener miedo de mí misma. Miedo de La Cosa, que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta (EH 21).

Ese vacío en el actuar establece el tono que tiene la relación entre Ana y La Cosa. Por primera vez, la narradora toma plena conciencia de que no está en completo control de su cuerpo. Pese a su voluntad –no golpear a Marcelita–, termina complaciendo una acción

cuyas motivaciones no se han originado en su psique. Una acción de la akrasia monstruosa que indica la presencia de algo que no pertenece al dominio de lo posible y cuya única prueba de existencia permanece escondida en el interior de una niña. La consecuencia principal es que se abre una brecha en la memoria de Ana, que solía considerar tan buena. Sus sueños empiezan a perder color y se obsesiona con guardar registro de sus experiencias visuales; así, por ejemplo, intenta fijar las formas y colores de las flores en cartoncillos blancos (EH 24), sin mucho éxito. La presencia de La Cosa resulta entonces ser algo más que una incomodidad o una experiencia atribuible a la imaginación: con agencia propia, su huésped es capaz de lastimar a otros –y a la propia Ana, en el proceso. Un día, mientras Ana observa el ritual de aseo matutino de su hermano, este reacciona con sobresalto: –¡Qué estás mirando así! –gritó con la mezcla de enojo y pavor de quien se siente amenazado. Supongo que en ese momento reconoció a La Cosa o por o menos la vio pasar sobre mis córneas como se desliza una sombra” (EH 21-22).⁹⁹ Desde ese momento a Diego le cambia por completo el carácter, algo que Ana describe como una especie de muerte en vida (EH 34) o una “inminente podredumbre” (EH 36). Abierta una brecha entre ellos, la narradora comienza a juntar sus últimas huellas sobre la tierra: “Un pañuelo sucio, un tenedor que hubiera tocado sus labios, restos de uñas. Cualquier vestigio desprendido de su persona representaba para mí un tesoro de incalculable valor” (EH 32). Una noche, luego de la cena, su hermano Diego se arremanga el suéter y deja ver un moretón sobre su brazo: “Primero pensé que se trataba de una mordida, pero miré mejor y comprendí que no existían dientes tan pequeños y tan encimados. Parecían más bien piquetes, rojos o violáceos, dispuestos de tal manera que semejaban un tatuaje recién hecho” (EH 33). Cuando determina que “Sólo la voluntad humana puede dibujar algo tan semejante a un bordado”, le parece que “En la herida había algo familiar y al mismo tiempo irreconocible” (EH 33). Pregunta a Diego por el origen de la herida y él se limita a responder “¿Ya no te acuerdas?” (EH 34), provocándole un gran desasosiego: “Debí haber insistido, indagar hasta saciar la última duda, pero fui débil y no logré soportar el silencio. Con un nudo en la garganta, salí de la cocina a toda prisa rumbo a mi cuarto” (EH 34). El episodio anterior llevará luego a un descubrimiento enorme; pues si el inicio de la novela lo prefiguraba, el nombre “verdadero” de La Cosa parece

⁹⁹ Hay en todo esto, quizás, una referencia a la idea de la “cosa indefinible” que causa daño, señalada por Caillois como uno de los temas de lo fantástico (26).

confirmarlo: esta es una historia de desdoblamientos. Ana copiará la herida de Diego y luego, años más tarde, con la ayuda de un diccionario de Braille, descifrará su significado:

Ahí estaba la hoja de libreta denunciando, con una pátina amarilla, los años transcurridos desde su muerte. El mensaje que había visto en su brazo consistía, lo supe en ese momento, en una sola palabra. [...] Lo leí en voz alta y comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como en un espejo.

[...] El descubrimiento me dejó sin palabras. Escrito así me parecía que ese vocablo de dos caras idénticas dejaba de pertenecerme. El nombre de La Cosa era el mío pero invertido. Lo que yo siempre había considerado un mensaje impreso en la piel de mi hermano no era tal sino simplemente un sello personal, una firma. Nunca antes había imaginado que una palabra tan íntima pudiera usurparse de esa manera.

Dejé el libro en el suelo y cerré los ojos. En vez del odio acostumbrado, sentí una tristeza profunda, uniforme. Me dejé llevar por ella como si fuera un río y el colchón de mi cama una balsa a la deriva (EH 111).

La akrasia monstruosa que plaga *El huésped* tiene una doble dimensión: por una parte, Ana tiene dentro una especie de ente o parásito que le obliga a actuar contra su voluntad; por otra, este huésped o invasor es el reverso –aunque a veces coincidan en carácter y motivaciones– de la propia narradora. Así, Ana se convierte en un conjunto; ya no es unidad, la poseedora de un yo singular, sino un colectivo empecinado en librar una guerra interna. Sus contradicciones internas pueden ser justificadas no sólo por la presencia de varios entes –La Cosa y el self identificado como Ana– sino por las interacciones entre estos; la akrasia monstruosa es precisamente una de estas interacciones: la decisión mental de una y la acción física de otra. El yo se vuelve un espacio caótico donde coinciden consideraciones deónticas, axiológicas y epistémicas conflictivas, un reflejo de la realidad cuyos posibles conviven problemáticamente con un imposible. Que el nombre de La Cosa sea la inversión de Ana –es decir, Ana o, acaso, anA¹⁰⁰ evoca las consideraciones sobre el origen de lo fantástico como revés problemático del pensamiento ilustrado. La razón trae consigo el germen de su destrucción, porque la realidad es irregular. Lo fantástico pone de relieve la naturaleza contradictoria de las cosas, la heterogeneidad del mundo. Más que sustos, lo que lo fantástico suscita es la convicción de que lo impensable está más cerca de lo que se piensa.

La distancia social de Ana se va acumulando precisamente porque nunca está del todo sola: La Cosa la acecha siempre, ronda en su cabeza “como un gato en su territorio, sin hacer

¹⁰⁰ Luzelena Gutiérrez de Velasco sugiere, a propósito de la cercanía de Ana con La Cosa, que la protagonista experimenta “el miedo terrible de ese personaje por ser el huésped de sí misma” (268).

ruido”; y si por momentos añora “la soledad, aun la del desierto para no volver a escuchar ese murmullo” (EH 28), también desea el consuelo de la comprensión, compartir si angustia con alguien como ella:

Tal vez algo habría cambiado si yo hubiera podido hablar del asunto, pero no era ninguna tonta. Las amigas confidentes de la secundaria eran imposibles para mí, ¿quién habría podido entenderme, no digamos identificarse con mis problemas? Me resultaba insoportable pensar que tal vez en los téticos pasillos de esa escuela, en alguna banca perdida de cualquier salón, mirando hacia la ventana enrejada, como una bestia en cautiverio, otra niña vivía algo parecido. Si era así y ella tenía dos dedos de frente, tampoco podría comentarlo con nadie, se dejaría invadir en silencio por su propio parásito, abandonándose a la ocupación como un pueblo resignado. Y sin embargo de cuántas cosas habiéramos podido hablar las dos juntas. Los recreos habrían sido algo disfrutable, en vez de ser un hueco oscuro a medio camino hacia la salida de las clases. Aunque quizás el otro ser estaba mucho más desarrollado en ella que en mí, de tal forma que la niña, convertida en una subnormal, ya no pudiera hablar de esto ni de ningún otro tema. Me pregunto qué habría pasado si una de esas mañana me hubiera encontrado frente a alguien así, o peor aún, frente a su propia huésped (EH 28).

El problema de la socialización, que estudiaré a profundidad en el tercer capítulo, se inaugura aquí con toda claridad. Para el estudio de lo fantástico interesa el carácter excepcional del evento. Ana especula brevemente sobre la posibilidad de que exista otro huésped como el que la habita. Pero la singularidad del evento fantástico es precisamente lo que lo distingue del acontecimiento maravilloso; la regularidad marca las condiciones de posibilidad de los entes y eventos en un mundo ficcional, tanto los cotidianos como los inmensamente improbables. Para que ocurra lo fantástico, deben acontecer eventos verdaderamente imposibles, sean estos la ruptura de la regularidad –que el sol deje de salir, por ejemplo– o un arrebato de sobrenaturaleza –un fantasma o un vampiro, digamos. Por eso son tan útiles para el estudio de lo fantástico las referencias a la realidad extratextual, bien codificada por la ciencia y comprensible en sus leyes y regularidades; tal es el modo habitual de lo fantástico: la aparición inesperada –y en ocasiones inmotivada– de lo imposible en un ambiente familiar para el lector; de otro modo, se corre el riesgo de que no se note la excepcionalidad del hecho fantástico. Así, el deseo de Ana por encontrar una confidente se topa de frente con el hecho incontrovertible de que en el mundo *reactual* no existen huéspedes como La Cosa; la novela, al estar moldeada en –casi– todos sus hechos ficcionales a partir del mundo *reactual*, enfrenta a la protagonista con una irregularidad minúscula en el sistema alético: hay un huésped. Esa excepción es tan significativa que detona la mayoría de los eventos de la novela y moldea el carácter y las acciones de la

protagonista; en otras palabras, la heterogeneidad del sistema aléctico trastoca la estabilidad de los demás sistemas modales. Basta con que un hilo interrumpa su curso para que el tejido entero de la realidad se desgarré por completo. La amargura de cargar con un secreto inmenso –que la realidad es inconsistente– transforma su personalidad: “Ahora soy una persona sin virtudes y la gente opina que es difícil tolerarme” (EH 14).

El peso de lo fantástico y la soledad terminan por sumirla en el desamparo: “Tenía tanto miedo de dejar de ser yo misma. Cederle el lugar a La Cosa era cien veces peor que convertirse en ceniza. Llevarla dentro era tener la descomposición inoculada en mi persona” (EH 27). Libra contra su huésped una batalla invisible que tiene un fuerte carácter epistémico: Ana no se enfrenta a una anomalía de la realidad, sino a una de su propio cuerpo; al aprender a lidiar con lo imposible que la habita, se convierte en una mejor lectora de su propio yo:

La Cosa quería ocupar mi vida, apropiarse de mis costumbres, quería tener en su poder el contacto con el mundo exterior. Los años más arduos en que uno debe luchar contra la indefinición con la que todos llegamos al mundo me habían tocado a mí. Qué fácil era para ella cambiar de piel ahora, sin tener que lidiar con las enfermedades de la niñez, con los cambios abruptos de una adolescente.

Era un estado de alarma constante, como vivir siempre en la trinchera. Me espiaba todo el tiempo, conocía cada uno de mis pensamientos. Vivir con ella era vivir vigilada.

[...] Muchas veces me pregunté si lo que guardaba tan celosamente en la memoria me pertenecía o si también formaba parte de su vida. [...] ¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado ahí? Lo único que podía intentar era concentrarme exclusivamente en las imágenes, en lo visual, a lo que en definitiva ella no tenía acceso (EH 127-128).

Esta búsqueda de una identidad la llevará a enfrentarse a La Cosa, a librar largas y constantes batallas en las que va descubriendo aspectos insólitos de su propio carácter. Ana se conoce a sí misma a medida que va conociendo a su enemiga mortal y por ello es que la novela se concentra en el tema de la memoria: mientras le queden recuerdos de sí misma, su identidad está a salvo. Pero tal cosa no está garantizada, como indica el hecho de que sus sueños y los pétalos de las flores que con tanto cariño guarda se decoloran paulatinamente: “Hay cosas más importantes [...] que se echan a perder en menos tiempo. La mejor manera de conservar el color de las flores es guardarlas en la memoria. Pero no te confíes, lo más probable es que también ahí se marchiten” (EH 25), le dice su abuela, confirmando que la mente es una bóveda inexacta y poco fiable. Pese a esto, Ana insistirá en sus esfuerzos por descubrir la naturaleza de La Cosa y con ello diseñar estrategias viables para salir victoriosa en la guerra por el cuerpo que ambas habitan:

Buena parte de mi infancia creí que las irrupciones de La Cosa eran negociables, que se podían establecer tratos con ella, intercambios que la satisficieran o la obligaran a hacer concesiones. Durante años viví en una dinámica comercial: le ofrecía dormir muchas horas para que tuviera el placer de robarse mis sueños; la dejaba sintonizar la radio a su antojo, esos programas aburridos que ella prefería: “La hora nacional” por ejemplo, un especial de Stravinski. Sus gustos eran arbitrarios y estridentes (EH 29).

Pero Ana no siempre cede voluntariamente. En ocasiones, arrebatos de akrasia monstruosa la llevarán a actuar incluso en contra de sus creencias más sólidas, como la de que adora los garbanzos, “tan árabes, tan amarillos como deben ser los camellos” y odia los chícharos, “tan ordinarios y verdes como cuentas de plástico” (EH 15). Esta breve racionalización del gusto servirá para inaugurar el primer evento verdaderamente fantástico de la novela, pues La Cosa la

obliga a abrir una lata de chícharos y a engullirlos vorazmente, así sin calentarlos siquiera, aun sabiendo que después, si soy yo quien controla la digestión ese día, terminaré vomitándolos contra el inodoro. Es difícil resistir a La Cosa en momentos así. Se sirve de mis manos, de mi voz, de mi oídos para alcanzar lo que quiere (EH 15).

Sobresale, en primer lugar, la obligatoriedad del acto. Si Ana creía que puede manipular con la razón a La Cosa, descubre que esta ejerce una fuerza irresistible. La acción podría pasar por impulsiva, si no fuera porque la narradora jamás comería chícharos por voluntad propia: “Por alguna razón me parecen artificiales, quizás porque los anuncian en televisión y todo lo que aparece allí tiene un aspecto inverosímil” (EH 15). Así, la forma de esta acción se asemeja a la akrasia: ha resuelto racionalmente no comer chícharos, pero un impulso la “obliga” a comerlos. Akrasia, por su etimología, evoca la falta de poder o control sobre sí mismo; es, en efecto, una fuerza que “obliga” a cometer actos en contra de la propia voluntad. En las novelas esto se expresa como una forma de violencia interior, un sacudimiento que coloca en un estado de tensión dos valoraciones axiológicas antagónicas: si se actúa akráticamente, la solución se aplaza; si se actúa racionalmente, la tensión se resuelve. La akrasia monstruosa es una tercera vía, más peligrosa, donde hay una resolución paradójica: el yo no se debate entre G y ~G –lo bueno y lo malo–; en cambio, se decide por ambas al mismo tiempo –así como lo fantástico despliega en un mismo universo narrativo lo posible M y lo imposible ~M.

Por otra parte, la invocación de la palabra “inverosímiles” –en referencia a los chícharos– no puede ser inocua en un texto fantástico, siendo como es precisamente un texto donde es fundamental establecer una verosimilitud basada en M que luego se confronta

violentamente a la ocurrencia incontrovertible de ~M. Así, queda establecido que Ana es capaz de distinguir lo verosímil de lo inverosímil; puede denunciar la artificialidad y desde pequeña fue crítica con la televisión y los intentos por engañarla. Por eso, cuando anuncia que “mi único interés es contar los hechos tal y como sucedieron, con una fidelidad irreprochable” (EH 81), sus palabras transmiten una confianza incómoda. Comer chícharos, obligada por La Cosa, es una acción de akrasia monstruosa que tiene consecuencias inmediatas, pero relativamente inocuas: si ese está en control de sus intestinos, puede convocar el asco necesario para vomitar. Todo esto bastaría para producir un efecto fantástico si lograra establecerse que no se trata de una compulsión patológica ni de arrebatos de irracionalidad o locura –o, incluso, de un deseo reprimido: la narradora se miente sobre su relación con los chícharos, que en realidad sí le gustan. Algo más profundo, sin embargo, se deja ver. Que coma los tan odiados chícharos, obligada por La Cosa –sirviéndose de sus manos, de su voz, de su oído–, es un evento relativamente nuevo: “Durante muchos años, La Cosa fue tan tímida como yo y hasta podría decirse que inferior en muchos aspectos. Tal vez mi personalidad impulsiva y caprichosa la tenía subyugada” (EH 14). Antes de que el huésped convocara las fuerzas necesarias para ejercer control momentáneo del cuerpo, existía una forma mucho más sutil de akrasia monstruosa: “a esa edad yo era capaz de cualquier acto temerario y hasta me hubiera bebido un litro de aquel producto negro que mi madre usaba para destapar el caño con tal de quitármela de encima” (EH 14). La presencia de La Cosa logra condensar en un mismo movimiento la racionalidad y los impulsos: hay una motivación detrás de las acciones impulsivas, que no por ello dejan de ser impulsivas; en otras palabras, la personalidad caprichosa de Ana tiene una función que ella aprovecha. A esto se suma el propio carácter caótico de La Cosa, que empuja a la protagonista hacia una espiral akrática: se deja llevar por los impulsos de su huésped, sabiendo que luego podrá negociar.

Así, cuando la deja sintonizar uno de sus programas de radio, le pide que la deje en paz durante ese día de escuela. Cuando cumple su parte del trato “con elegancia británica”, a Ana le da por pensar que, “a pesar de su temperamento rebelde, era educable y con un poco de empeño llegaría a domesticarla” (EH 30). La Cosa es aquí presentada de manera similar a un animal, muy distinta de la concepción de criatura perversa y manipuladora que tendrá Ana después. El terreno de las acciones le está vedado a los animales, que forman parte de la naturaleza; ellos producen eventos y transforman situaciones, pero no actúan; para eso se

requieren voluntad y libertad. Que la lucha de Ana pueda parecerse a la locura —el modo de la acción que se asemeja a los eventos naturales—, evoca la necesidad de poner orden en el caos. Ese empeño, tan racional, tan ilustrado, encuentra su antítesis absoluta en lo fantástico: allí, las fronteras del desastre se amplían indefinidamente; y es que el universo de lo fantástico ya dejó de ser ese mundo donde las posibilidades se limitan al catálogo de lo posible. Ana busca un método —razón— que termine con el “espíritu de contradicción” —impulsos— de La Cosa. Su batalla es antiquísima y aunque al final es derrotada, sí consigue algunas victorias pequeñas. Descubre, por ejemplo, que “Había un tipo de voz con la inapreciable cualidad de arruinar los nervios de La Cosa”, así que inventa un juego consistentemente en llamar una y otra vez a números aleatorios del directorio telefónico “hasta que, de pronto, con toda la naturalidad del mundo, una señora respondía con el timbre exacto (EH 30). Cuando más debilitada la sentía, intentaba pactar alguna tregua que le devolviera la vida a Diego, quien estuvo “muerto en vida” desde el incidente en el baño (EH 21); pero ese trato nunca fue cumplido:

Entonces, después de un tiempo de indignación y amenazas, acababa negociando estupideces, como que se callara durante un par de días, que su amargura no interfiriera en el sabor de mis helados o que me permitiera soñar alguna noche. Conforme han pasado los años, me arrepiento más y más de haber cambiado la causa de mi hermano por esos paliativos vergonzosos (EH 32).

En el proceso de negociación se introduce la otra forma de akrasia, la natural; ahora, Ana comete actos impulsivos y hasta irracionales buscando la satisfacción de un deseo pasajero. La racionalidad detrás de actuar estúpidamente para obtener un beneficio se ve nublada cuando ese beneficio es la satisfacción de un capricho. Es La Cosa quien va domesticando a Ana. Y es que La Cosa, caprichosa como es, no siempre sostiene su parte del trato y, de hecho, en ningún momento se hace explícito que ambas hayan concertado formalmente uno; es decir, que Ana ofrece y pide sin ninguna garantía o compromiso de parte de La Cosa. Descritas de manera externa, y despojadas de sus motivaciones internas, las acciones de Ana aparecen como impulsivas y hasta propias de la infancia más irracional: escucha programas aburridísimos —y quizás incomprensibles para una niña— (EH 29); realiza obsesivamente llamadas telefónicas de broma, buscando un timbre de voz específico (EH 30); tuerce las cadenas del columpio a medio vuelo, hasta caerse (37-38); come los chícharos que tanto detesta (EH 15 y 39). En cambio, la narración en primera persona, apropiadamente autenticada, revela una situación donde los actos más simples y cotidianos son las armas con que se libra una batalla invisible por el control de un cuerpo. El sistema

axiológico de Ana, en ese caso, se desdobra: lo malo –comer chícharos, caerse del columpio– adquiere una valoración positiva –son las ofrendas para la negociación. Lo fantástico estriba en que no hay un desplazamiento –de $\sim G$ a G –, sino una coincidencia: G y $\sim G$ son ciertos porque también lo son M y $\sim M$: al desdoblarse Ana, se desdoblan también sus valores.

En estas negociaciones fallidas y en la presencia de la de la akrasia monstruosa va surgiendo una concepción metafórica del monstruo muy antigua: la psique, según la describe Sócrates, contiene “tres funciones básicas: poder de razonamiento (logistikon), convicción emocional (thumos), y apetito o deseo (epithymia)” (Asma 52). La akrasia, en este contexto, puede describirse como la victoria de epithymia pese a los esfuerzos de logistikon y thumos; una flaqueza de carácter, la imposibilidad de actuar según nuestras convicciones, bajo el peso aplastante de los impulsos. La enkrateia, estar en control de uno mismo, es inalcanzable para Ana, quien actúa en contra de sus propios gustos y juicios con tal de suprimir la influencia de La Cosa –epithymia, capricho. Ana se ve enfrentada a una fuerza irrefrenable que contraviene sus deseos y su propio carácter; y es así que lo fantástico pone de manifiesto una cierta tensión de lo humano haciendo que los contrarios se toquen: logistikon, epithymia y thumos habitan un mismo cuerpo; lo posible y lo imposible coinciden; lo prohibido es permitido; lo malo pasa como bueno; lo desconocido se vuelve cognoscible: al estar en contacto con su habitante interiores, Ana tiene un asiento de primera fila para contemplar sus propias contradicciones.¹⁰¹

Ana se encuentra entonces en tensión constante, incapaz de actuar por su cuenta y luchando por mantener control de su cuerpo y su vida. Si externamente Ana aparece como caprichosa e incomprensible, en su interior se libra una batalla perdida contra lo imposible. Es así que llega a la conclusión de que los grandes desastres son cotidianos, minúsculos detalles que cargan el peso del orden cósmico:

Casi todos los días, durante el desayuno, derramaba mi vaso de leche sobre el mantel de la mesa, inundando el pan con mermelada que acababa flotando en el plato de Diego. Incapaz de moverme, yo veía el líquido blanco gotear hacia el suelo en cámara lenta. Era un clásico y mi madre lo tenía más que calculado. Sin embargo, aunque se trataba de un *accidente* repetido y cotidiano, nunca dejé de sentirme avergonzada. Esas pequeñas humillaciones se apilaban día con día en mi conciencia, como muescas en

¹⁰¹ Huelga decir que lo anterior se puede aplicar con bastante precisión también a *El camino de Santiago*, con la salvedad de que los elementos han intercambiado posiciones: la protagonista, “inválida cerebral de lógica y el método” (CS 21), representa los impulsos –epithymia–; mientras que Santiago es la razón –logistikon. A Mina le corresponden las convicciones emocionales –thumos–, que están suprimidas precisamente por una lógica externa al yo que intenta dominar también los deseos. De nuevo, parece que la enkrateia es inalcanzable.

la bitácora triunfal de La Cosa. Me iba a la escuela con la certeza de que gente tan estúpida como yo no merecía estar en el mundo (énfasis en el original, EH 18).

El puro acto de derramar la leche todas las mañanas, deslindado de la influencia de La Cosa, quizás bastaría a la conciencia infantil para imaginarse estúpida, un sobrante incómodo del mundo. Es, sin embargo, la convicción de que se trata de un accidente –*accidente*– provocado lo que finalmente la pondrá en pie de lucha: Ana aprende a distinguir entre sus actos y los de La Cosa. Al deslindarse del monstruo en las instancias de akrasia monstruosa, reconoce sus propios deseos y capacidades; sabe lo que es y, sobre todo, lo que no es. La relación de los personajes con lo fantástico –es decir, con el operador ~M, lo imposible– moldea en buena medida el tono de su destino. La relación de Ana con La Cosa es heurística, de conocimiento. Pero no sobre su génesis –después de todo, lo primero que hace es aceptar su existencia–, sino sobre su naturaleza; y como la una es el reverso de la otra (EH 111), la búsqueda se convierte en un viaje de autoconocimiento. Al respecto, se ha dicho que

la novela puede leerse como un *bildungsroman*, una novela de iniciación que relata los avatares de una joven mexicana que debe aprehender a integrarse a la sociedad sin perder su individualidad. De alguna manera, *El huésped* respeta el rasgo distintivo del *bildung* tradicional que ubica al género en el conflicto entre el ser y lo social, [...]. Sin embargo, en ese proceso de crecimiento Ana no solo debe incorporar las leyes que reglan lo social (las normas del trabajo, la ley o la moral) sino que asiste paralelamente a la gestación y nacimiento de una vida ligada a la propia, al desarrollo de una presencia que habita su cuerpo y por momentos lo domina. En cierto modo, el periodo de aprendizaje en el cual el sujeto moderno adapta su individualidad para interiorizar las leyes de la sociedad burguesa se transforma en un vía crucis durante el cual la protagonista, no solo ofrece su cuerpo en sacrificio para que el monstruo ascienda, sino que aprende a convivir en otro tipo de comunidad que se resiste a la sociedad neoliberal moderna (González 99).

El *bildung* de *El huésped* no es tradicional en tanto que termina por integrarla al mundo subterráneo –literal y metafóricamente. Su obsesión con la ceguera la lleva a trabajar como lectora en una escuela para ciegos, donde se interesa por uno de los profesores que resulta ser un limosnero cuyos misteriosos “principios” (EH 92) intrigan a la protagonista. Se le revela así que en el metro opera una red en la que descubrirá la fraternidad (EH 144) bajo las circunstancias más extrañas: deseosos de enviar un mensaje subversivo a las autoridades, llenan sobres con excremento humano para introducirlos en las urnas electorales. Resignada a sufrir el rechazo por parte del mundo luminoso, consciente de que La Cosa nunca le permitirá llevar una vida “normal”, se adhiere a las convicciones de los habitantes de los túneles de la Ciudad de México:

De esta manera, la entrada al mundo adulto tiene su correlato en el ingreso del individuo a la vida social, el aprendizaje que la novela de iniciación relata sobre un individuo que finalmente sabe cómo armonizar su deseo con las normas sociales es también desviado por la presencia de un monstruo que señala otras leyes para la constitución de la comunidad (106).

Descubrir por debajo de la ciudad corre un mundo paralelo –igual que al margen de la realidad operan fuerzas imposibles– la hace sentirse identificada con la podredumbre de las relaciones urbanas. En su cuerpo se encarna el desgarramiento del tejido aléptico y social; y en consecuencia, junto con la conciencia de su propia muerte por desdoblamiento, a Ana le llega también la certeza de que la ciudad tiene sus propios parásitos y su propio doble:

La ciudad que elegimos ver es una fachada hueca que cubre los escombros de todos nuestros temblores. [...] Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblando, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos. El proceso era inevitable, al menos esa era mi impresión, y solamente esperaba que esa otra cosa, la cosa urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaría la memoria. Tal vez, dentro de muchos años, cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas (EH 175-176).

Es entonces cuando Ana llega a comprender que el tejido de la realidad es uno solo, que el arrebato de imposibilidad que lleva inoculado desde niña puede manifestarse en cualquier sitio. Esa es una de las convicciones de lo fantástico: el universo aparentemente sólido de la realidad es tan frágil como las palabras que lo sostienen. No hay concepto que no pueda ser subvertido, puesto de cabeza; Ana lo comprende cuando descubre que su propia Cosa no es más que la manifestación de las múltiples suspensiones de lo posible. Ese descubrimiento es similar al descubrimiento del mundo oculto de los ciegos –que parecen “ver” más allá que la propia Ana–;¹⁰² los dobleces del mundo se van mostrando uno a uno, evidenciando la naturaleza oculta de las cosas: “Miré a mi alrededor: la realidad me pareció derruida, como un telón a punto de venirse abajo” (EH 179). Enfrentada a la fuerza de estas revelaciones, Ana concluye su relato con una especie de reconciliación con su naturaleza doble al dejarse llevar por el ritmo del subterráneo: “El metro me escupió en su flujo y, cuando por fin pude escoger mi rumbo, fui a sentarme en uno de los escalones que llevaban a la calle” (EH 188). Piensa en su madre, en que debe llamarle para tranquilizarla (EH 88);

¹⁰² En este sentido, *El huésped*, en efecto, “constituye una novela descarnada, dura frente al mundo que vivimos, frente a la ceguera que nos invade, porque aprendemos con Ana que somos más ciegos que los ciegos” (Gutiérrez de Velasco 268).

desea poner su vida anterior en orden, porque está a punto de cambiar drásticamente de rumbo:

Los pasos desordenados de la gente subiendo las escaleras a toda prisa para perderse en las calles, en las bifurcaciones de la ciudad, esa ciudad que extendía sus tentáculos amorosos, selectiva y arbitraria a la vez como una madre. Me dije que si no era posible verla con todas sus tonalidades, sus espectáculos aberrantes, no valía la pena salir. Desde ahora, el metro sería mi hogar. Mientras yo permanecía sentada en esa escalera sin rumbo, mi mente se fue despejando. Poco a poco, el miedo desapareció a favor de un estado muy distinto. Ya no veía las formas, pero la luz comenzó a volverse más intensa. Había una transparencia inusitada en el aire. Esa claridad me envolvió por completo, como una lucidez insospechada, la sensación armoniosa de un orden inapelable o quizás la convicción de que conmigo se haría justicia (EH 188-189).¹⁰³

La ciudad se le muestra desdoblada también: tiene un lado luminoso, exterior; y tiene también un lado oscuro, subterráneo, oculto. Al atravesar el umbral, resuelve el *unheimlich* que ha marcado su existencia: ahora es la ciudad reprimida la que le permite ver con claridad que el lado visible está lleno de tinieblas: el exterior es encierro, el laberinto es libertad. Y en esa inversión de sentidos, reconoce que la brecha que la separa de La Cosa no es tan grande; su naturaleza es la misma, de ceguera lúcida:

Poco importaba entonces dónde elegía vivir, no había fuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva.

“Por fin llegas”, dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos, La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después del otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar (EH 189).

El caos de La Cosa se asienta finalmente en el carácter de Ana; su desprecio por ciertas categorías –“no había fuera ni dentro, libertad o encierro”– postula una actitud de plena agencia: al fin es capaz de actuar por sí y para sí. Si La Cosa alguna vez actuó al margen de Ana –atacando a Marcelita y a Diego–, ahora se muestra dispuesta a cooperar. La akrasia monstruosa se transforma en “escuchamos juntas”: ahora Ana/anA es pura monstruosidad. Esta cercanía evoca la actitud de la protagonista durante las primeras páginas:

A pesar de todo, creo que hubo cierto privilegio en estar habitada de esta forma. Hay gente que puede pasarse la vida sola, cambiando de amigos circunstanciales, de pareja, huyendo de su familia porque Dios sabe que las hay insoportables. La Cosa siempre estuvo conmigo, a veces ajena y respetuosa, a veces entrometida, voraz. Pero mi tranquilidad también la alimentaba y de cuando en cuando a ella le

¹⁰³ En versiones más o menos cortas, esta es otra cita a la que volveré.

convenía fomentarla. Mi niñez fue casi placentera. A diferencia de muchos niños, no necesitaba de amigos imaginarios: La Cosa conocía tan bien como yo el temperamento de mis muñecas (EH 16).

Experimenta entonces una sacudida atávica, un *unheimlich* que se renueva; un eterno volver a la infancia para descubrir las claves del desastre. Y en el centro, la contradicción: Ana está sola y, a la vez, está acompañada. De nuevo, el episteme de la adición conflictiva, una suma que no se resuelve del todo. La tensión semántica que señala Doležel aparece aquí con toda claridad, evocada en la dicotomía soledad/compañía que mantiene a la protagonista atrapada en las complejidades de su cuerpo y de su yo. Se evidencia así un rasgo clave para comprender el texto, pues las consecuencias de lo fantástico rebasan la akrasia monstruosa: Ana es prisionera siempre, incluso cuando los rumores de La Cosa no se escuchan. Y quizá sea más prisionera precisamente cuando más sola se encuentra, pues se ve enfrentada a sí misma, el reflejo posible de presencia imposible que ha rasgado el velo del mundo: Ana es el umbral a través del cual lo no-visto se visibiliza, en su cuerpo se encarna la otredad. Lo fantástico, esa crisis de la realidad, sucede también cuando no está sucediendo; es la zozobra de la des-realidad, la enunciación de lo inefable: la derrota de las palabras por medio de las palabras: la quintaesencia de la literatura, de la ficción, de la realidad.

Lo fantástico (siempre) desbordado por sí mismo

En las páginas anteriores he intentado dar cuenta de cómo lo fantástico se inscribe en la narración a través de lo alético, trastocando los sistemas modales y operando cambios en la realidad; entendida esta no únicamente como un conjunto de circunstancias físicas, sino también como un tejido social y cultural. Para ello, ha sido conveniente explorar las novelas del corpus de manera aislada y así ofrecer una visión lineal de cómo lo fantástico produce o habilita ciertas acciones que luego tienen consecuencias sobre el mundo representado. Sin embargo, el análisis permite extraer conclusiones no sólo de carácter analítico, sino también teórico que resultarán aplicables a otros textos. Por ello deseo ofrecer tres ideas finales que exploran aspectos más generales de lo fantástico: la autenticación, el lenguaje y la necesidad de estudiar lo fantástico “más allá de lo fantástico”.

Pruebas incómodas

El problema de la autenticación es de capital importancia para lo fantástico, que si es definido –siguiendo a Rosalba Campra– como la superposición de dos paradigmas de realidad irreconciliables lanza de inmediato una pregunta: ¿cómo saber que, en efecto, están coexistiendo dos paradigmas de realidad? El texto tiene la capacidad de otorgar existencia ficcional a entes y eventos; esto, que recibe el nombre de autenticación, puede describirse como un acto de habla performativo: al enunciar un postulado que cumple ciertas condiciones de felicidad, el texto produce un “hecho ficcional” (Doležel, *Heterocosmica* 146). Huelga decir que esto sucede casi de manera automática en las ficciones escritas desde la tercera persona, que puede también llamarse “narrativa autoritativa”: “entidades introducidas en el discurso del narrador anónimo en tercera persona son *eo ipso* autenticadas como hechos ficcionales, mientras que los introducidos en el discurso de las personas ficcionales no lo son (149). En el caso de lo fantástico, sin embargo, hay hechos ficcionales que se postulan en permanente estado de crisis. Cuando el narrador en tercera persona sostiene, al mismo tiempo y con la misma voluntad/vocación autoritativa, M y ~M –es decir, una contradicción en el sistema alético: lo imposible y lo imposible–, está describiendo un mundo ficcional aléticamente heterogéneo. Puede suceder que la narración resuelva la tensión semántica declarando falsa alguna de las proposiciones contradictorias –es facultad de la autoridad narrativa des-hacer los hechos ficcionales y reconfigurar el mundo ficcional–, pero también es posible que ambas versiones se sostengan hasta el final. Para que puedan crearse ficciones, es una condición necesaria de este tipo de narrador que “no puedan mentir o errar” (149): todo lo que se declara en la textura de la obra, es un hecho ficcional del mundo posible; “los hechos narrativos construidos por la autoridad narrativa constituyen el dominio factual” (150). El problema de los “mundos imposibles” aparece precisamente por esta infalibilidad de la narración autoritativa que da la tercera persona. En contraste, los mundos ficcionales enunciados desde el discurso de un ente del universo ficcional permanecen siempre en un estado de virtualidad; no pueden, jamás, autenticarse del todo y “Necesariamente, estas narrativas retan al lector a tener un rol más o menos participativo en la construcción del mundo ficcional” (154). Tres procedimientos evitan que el lector caiga en un escepticismo absoluto frente al mundo descrito por un personaje ficcional: la coherencia, la convención – el narrador en primera persona “hereda” emplea formales del narrador en tercera persona– y la saturación. En lo fantástico, la primera es invalidada, mientras que la segunda y la tercera se ponen en marcha para producir un texto del que no se puede dudar razonablemente –muy

a pesar de que es intrínsecamente contradictorio. En especial, la saturación resulta muy útil al texto para plantear la fiabilidad de un narrador en tercera persona: si es capaz de describir hechos ficcionales con los que todo lector estaría de acuerdo, es más difícil negarse a aceptar aquellos que introducen interrupciones en la homogeneidad alética. Con todo, sale a la luz que lo fantástico permite describir teóricamente mundos que de otro modo se desmantelarían ante las inconsistencias de la autenticación. De cierta manera, establece las condiciones de posibilidad para el discurso de lo inefable.

En *El camino de Santiago*, la autenticación se da por el proceso de escritura anunciado en el primer capítulo de la novela,¹⁰⁴ que comienza así: “Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad. [...] Los otros miedos, indescifrables como relámpagos que ciernen la sangre, son de Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena” (CS 7). Santiago “guarda en sus intrincadas cavernas fotografías llenas de rencor, películas que hace retroceder una y otra vez en la pantalla del hastío” (CS 8) y ese es el mecanismo según el cual manipula la memoria de la protagonista, haciéndola recordar episodios de su pasado que se conectan temáticamente o emocionalmente con lo que se está narrando en ese momento. Así, la novela procede cronológicamente desde la infancia de la protagonista hasta la caída en una enfermedad que la encierra en su mente, pero lleva episodios intercalados que en ocasiones se funden con la narración, produciendo la sensación de que todo se cuenta en desorden. Las alusiones a las fotografías, filminas y películas, pues, son constantes: “Santiago posee toda una colección de fotografías, filminas y transparencias que irá enseñando a lo largo de esta asamblea enfermiza” (CS 9); y al hacerlo, ocurre un episodio que se pretende a veces didáctico, a veces hostil. Santiago y la narradora luchan por tomar control del cuerpo:

–Soy la única dueña del cuerpo –suplico.

Él argumenta que somos lo mismo (CS 8).

Atrapada en su propio cuerpo, la protagonista intenta, “con este amasijo de hechos, rescatar a Mina” (CS 8), quizás con la esperanza de expulsar a Santiago. Para ello, ordena su vida, mientras que

Santiago rehúsa a contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina.

¹⁰⁴ Es, por cierto, un capítulo no numerado, por lo que le correspondería el cero. En la gráfica del Anexo I puede comprobarse su posición en la cronología de la novela, donde ocupa el último lugar.

–Esto va demasiado lejos –impone (CS 8).

A Santiago le pertenecen las palabras y a la protagonista el cuerpo. Mina, la presencia escondida a partir del año catorce, es el objetivo de la narradora y lo que Santiago desea, por todos los medios, suprimir. Pero luego de la enfermedad, se descubren atrapados y deciden contar su historia; entonces

Santiago accede a contribuir con lo que se pueda entender. Es como un espejo fiel al alfabeto gastado. Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente. De hecho, preferiría no seguir con este absurdo concilio (CS 8).

Estas explicaciones sobre el lugar desde el que se enuncia la novela van cediendo, poco a poco, a una narración más fluida. Las constantes alusiones a las fotografías y que sean dos las voces que intervienen en la ordenación de los sucesos, aluden a una verosimilitud imposible. Y sin embargo, la autenticación está garantizada: ni Santiago ni la protagonista pueden falsear la verdad, pues el otro siempre está allí para denunciar la alteración.

En *El huésped* también se mencionan brevemente las circunstancias de enunciación. Cuando Ana se contagia por la epidemia de hepatitis en el instituto, niega que un virus haya entrado en su cuerpo (AEH 46:79), lo que contrasta ostensiblemente con la certeza que tiene sobre la presencia de La Cosa. Sigue asistiendo a clases y desatiende los consejos que le sugieren inyectarse gammaglobulina; le asegura a los ciegos que “que las enfermedades tenían invariablemente un alto componente psicológico” (EH 79). Aunque se trata de una acción racional, el efecto es de desrealidad: frente a la presencia normalizada de La Cosa, rechaza la existencia del virus; y más tarde insiste en que la enfermedad es un hecho psicológico, a la vez que La Cosa –que una lectura no fantástica rápidamente catalogaría como un indicio de locura o un mecanismo alegórico– es tomada como un hecho físico. Es en esas circunstancias que Ana se abandona “a la fiebre con estoicismo, como si se tratara de un ritual de purificación” (EH 79); “Yo no deseaba curarme, mi único interés era hacer sufrir al parásito” (80). Para ese momento de la novela, La Cosa casi ha dejado de ser objeto de interés y se le menciona ocasionalmente sólo cuando es preciso reflexionar sobre la relación de la narradora con la ciega. La convalecencia y la soledad, sin embargo, son los elementos necesarios para conjurar su presencia:

durante la enfermedad, sepultada en el silencio de mi cuarto, en esa falta de expectativa, volví a escuchar a La Cosa tan claramente como antes y, aun así, tardé mucho en comprender que se trataba de ella.

Una noche desperté de golpe, con la sensación de estar en peligro. Quise levantarme y salir del cuarto pero mi cuerpo estaba tan débil que ni siquiera logré sentarme en la orilla de la cama (EH 81).

Los números rojos del reloj despertador aparecen borrosos, el tiempo se desacelera y el cuerpo se le vuelve pesado. Describe el evento como “esa conspiración de los objetos contra mí” (EH 81), evocando el eco de uno de los temas clásicos de lo fantástico y produciendo un aura de descentramiento a su alrededor: el universo deshumanizado en que habita La Cosa, el universo de lo fantástico, la envuelve:

¿Dónde estaba La Cosa? Era una pregunta que me hacía con frecuencia. Para responder a ella bastará saber que me cuento entre las personas capaces de revolver toda una habitación para encontrar los anteojos que traen puestos. El parásito estaba ahí todo el tiempo, al acecho, escondido en cada uno de mis gestos, pero si algo caracteriza la edad adulta es la ignorancia, el embotamiento. Al crecer deja uno de escuchar y comprender ciertos sonidos, ciertos lenguajes (EH 80).

La tensión producida por la coincidencia problemática de M y \sim M se resuelve en el sistema epistémico: Ana se ha desplazado hacia K “si algo caracteriza la edad adulta es la ignorancia” (EH 80), desde \sim K

ignoraba que ignorar es precisamente la condición humana y que tanto mis padres como los demás adultos, que parecían tan enterados, se pasaban la vida oscilando de certeza en certeza, debatiéndose entre espejismos o en un enorme pantano de arenas movedizas (EH 48).

Es entonces cuando mira a su pasado, atormentado por La Cosa, y declara que “Considerar los temores infantiles como meros productos de la fantasía es un error y grave” (EH 80). No puede afirmarse que la hepatitis ha bloqueado su capacidad para evaluar sus circunstancias, así que su descripción de los temores infantiles forma parte de la transformación epistémica que sostiene la heterogeneidad alética: queda confirmada, más que nunca, la existencia de La Cosa. No se trata de una fantasía pueril, sino un trastrocamiento de las leyes que sostienen la realidad. Y para confirmar la validez de su autenticación narradora, sentencia: “Que no quepa la menor duda: mi único interés es contar los hechos tal y como sucedieron, con una fidelidad irreprochable” (EH 81).

Palabras terribles

Cuando la protagonista de *El camino de Santiago* entra a la agencia de viajes, intentando salir de España, sufre un desmayo que se describe como una “caída” física hacia su interior (CS 73-74). La relación de la protagonista con el cuerpo como un espacio que se habita es, así, reiterada: *cae* desmayada y en consecuencia *cae* hacia su interior. La literalización de lo figurativo produce lo fantástico, como demuestra Campra (*Territorios* 182-183); por eso,

Todorov insistió en que metáfora y poesía anulaban lo fantástico (51-62): es necesario que ocurra literalmente lo que el texto dice que ocurre, y por ello la autenticación es tan importante; si todo lo que la voz narradora dice es cuestionado, entonces lo fantástico flaquea. Sucede, sin embargo, que lo fantástico, al operar por adición, puede sostener ambas interpretaciones: la literal y la metafórica. Este mecanismo que produce lo fantástico a través de lo figurativo acorta la distancia entre las cosas y pone en crisis las categorías estables de la realidad: si la metáfora es coposición de semas,

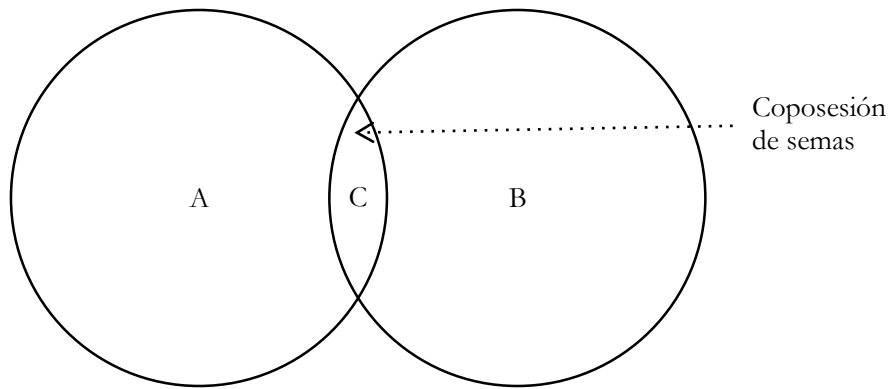


Fig. 10: La metáfora produce un “tercer significado” a partir de las relaciones entre dos o más términos (Beristáin 311)

en lo fantástico hay coincidencia de semas no-comunes:

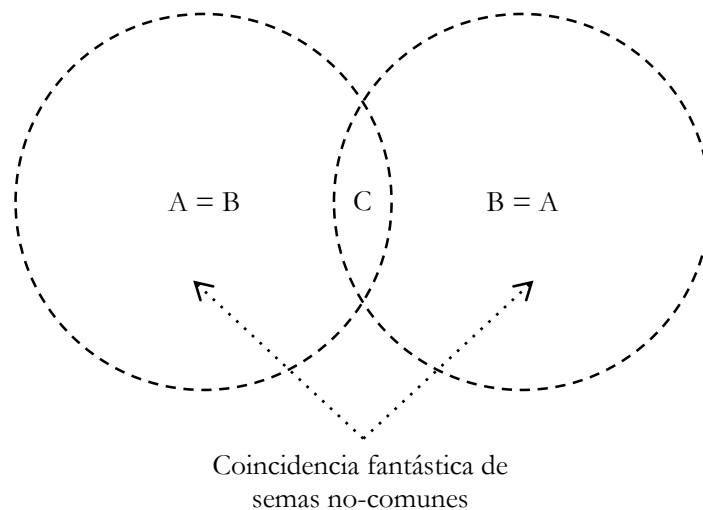


Fig. 11: La “metáfora” fantástica, que extiende los límites de las categorías ontológicas

Se llega así a una de las preocupaciones fundamentales del estudio de lo fantástico: si a través del lenguaje se producen ficciones contradictorias, ¿cuál es el lenguaje de lo fantástico? Parece haber dos interrogantes distintas en esta cuestión: ¿cuál es el lenguaje que produce lo fantástico? y ¿cuál es el lenguaje que es síntoma de lo fantástico? En el primer caso, lo fantástico ocurre a través del lenguaje; en el segundo, lo fantástico ocurre en otro sitio y se manifiesta a través del lenguaje. Es, en otras palabras, es un problema de tiempo: lo fantástico puede ser sincrónico o anacrónico.

En el episodio de la agencia de viajes, lo fantástico se produce por un uso particular del lenguaje: la protagonista *cae* sobre un escritorio (CS 73) y por eso *cae* en una garganta (CS 74), lo que después la lleva a nadar y pelear en su interior; en otro momento, se adentra “en la oscuridad del cerebro” (CS 107) y termina observando a Santiago mirar el mundo detrás de sus propios ojos (CS 108). Que la protagonista pueda habitar su propio cuerpo produce una especie de desdoblamiento muy particular: el yo mira al yo; es decir, el yo siempre es doble. Para Ana, el desdoblamiento ocurre de forma similar: al descubrir que La Cosa tiene su mismo nombre, pero invertido (EH 111), revela que su naturaleza es doble: es ella misma, pero es también un *otro* interno que la mira con desapego. En estos episodios de abismamiento –de *unheimlich*– está la fantasmaticidad, el efecto fantástico. Los juegos de palabras cobran una importancia vital: si codificamos la realidad a través del lenguaje y el lenguaje puede apuntar a realidades antitéticas que coinciden, ¿dónde está lo *reactual*? Por eso considero tan importante enfatizar la autonomía semántica de lo ficción –es decir, desde los mundos posibles–: lo fantástico es una fuerza equalizadora que acorta todas las distancias: si $M = \sim M$, el sistema de la realidad –de todas las realidades– está en riesgo.

Así, la akrasia monstruosa supone un caso especial no previsto por Doležel, que aparece con claridad cuando se enmarca en una ficción alécticamente heterogénea. Esta heterogeneidad, por otra parte, desencadena tensión semántica en otros sistemas modales: Si la narradora es, al mismo tiempo, ella misma y ella y su invasor –Santiago o La Cosa–, entonces aparece axiológicamente heterogénea; si, por el contrario, ella y la criatura invisible son entes completamente distintos, entonces pasará de G a $\sim G$ –o al contrario– linealmente: sostendría un valor u otro, pero nunca ambos, al mismo tiempo y con la misma fuerza. El mundo interno de las protagonistas se nos abre completamente cuando las contradicciones humanas son literalizadas gracias a lo fantástico; de este modo, se exhibe que

A lo largo del siglo XIX, lo fantástico estructurado alrededor del dualismo [...] revela el origen *interno* del otro. Lo demoníaco no es sobrenatural, sino un aspecto de la vida personal e interpersonal, una manifestación de deseo inconsciente. Alrededor de esas narrativas, los temas del “yo” el “no-yo” interactúan extrañamente, expresando dificultades de conocimiento (del “yo”), y de culpa y deseo (relación con el “no-yo”) [...]. El texto se estructura alrededor de un diálogo entre el yo y el yo *como* otro, articulando la relación del sujeto con la ley cultural y con “verdades” establecidas, las verdades del establecimiento [establishment] (énfasis en el original, Jackson, *Fantasy* 55).

Puede suceder, también, que lo fantástico ocurra antes y el lenguaje revele su existencia. Santiago intenta demostrar que siempre habitó el cuerpo de la protagonista (CS 9), a Ana siempre le gustaron las historias de desdoblamientos (EH 13). Lo fantástico ya estaba allí; desde antes, desde siempre. Parece que si lo sincrónico produce momentos fantásticos, lo anacrónico produce obras fantásticas. Pero lo fantástico es adición, no disyuntiva; sí puede fundir las cosas. Las dos preguntas sobre el lenguaje fantástico se vuelven una sola y, a la vez, permanecen distintas; lo fantástico ocurre en momentos textuales precisos y, al mismo tiempo, se da en textos “fantásticos”. Ambos enfoques no pueden ser mutuamente excluyentes porque lo fantástico no es mutuamente excluyente. Por eso, la pregunta “¿es esta una obra fantástica?” resulta infructífera: la respuesta es siempre doble: sí y no. Lo fantástico, entonces, no sólo es una estrategia de producción de sentido; también es una estrategia de lectura. La teoría de lo fantástico no se puede consolidar ni agrupar en formas o periodos: al tomar un enfoque casuístico, lo fantástico se disuelve; al tomar un enfoque puramente estructural, lo fantástico se solidifica. Si lo fantástico hace coincidir realidades mutuamente excluyentes, es natural que exija para su análisis entramados teóricos capaces de albergar la contradicción.

Territorios invadidos

De todo lo anterior se extrae que lo fantástico no es restrictivo; es adición y se le puede describir como al rizoma: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción ‘y... y... y...’” (Deleuze y Guattari 29). Estudiar una obra sólo desde lo fantástico es arrebatárle al texto todos sus sentidos; pues no se estudia lo fantástico por lo fantástico, no se interpreta un texto para decir si es fantástico o no: ello equivale a no decir nada. Lo fantástico apunta siempre a todos lados, lo fantástico está siempre en todos lados. Leer una obra desde lo fantástico es leerla en una doble dirección: hacia lo fantástico,

buscando lo fantástico; pero también, siempre, hacia otro lado, buscando algo que queda más allá de lo fantástico. Lo fantástico se dispersa, se diluye, aparece y desaparece, se mueve, se transforma, se trastoca; trastoca la obra y desplaza todos los sentidos. Allí está y no está. Lo fantástico es efímero, es inaprehensible; no se le puede tocar. Se le ve sólo por sus efectos y a veces por sus causas; lo fantástico es bifurcación, polifonía. Lo fantástico es laberinto, el ouroboros: sale de sí y llega a sí. Lo recorre todo, lo toca todo, lo atraviesa todo, fluye a través de todo. Y, y, y. A lo fantástico no se llega directamente, a lo fantástico no se llega. De lo fantástico no se sale. No es ni punto de partida ni puerto. Lo fantástico es una actitud ante el texto, es la actitud del texto.

Lo fantástico es un mecanismo de los sistemas modales de una ficción; por lo tanto, la heterogeneidad aléctica de lo fantástico está imbricada con todo lo demás. En esta imbricación de los sistemas modales, entonces, sucede que para las protagonistas de las novelas que he estudiado lo fantástico es el mecanismo a través del cual se interpreta el mundo. Identificación con lo monstruoso –mecanismo que exploraré detalladamente en el siguiente capítulo– es esencialmente identificación con ciertos deslizamientos de sentido en otros sistemas modales de la ficción: deóntico, trasgredir las reglas; axiológico, valorar en contra de la norma; epistémico, el deseo de saber más; aléctico, ser una cosa distinta de lo que se puede ser. En otras palabras: dismantelar el orden del mundo. Lo fantástico en las novelas es la encarnación semántica de la identificación con lo monstruoso, es la aparición del monstruo por lo monstruoso; lo monstruoso está antes, siempre está allí. Lo monstruoso es previo, sólo se es monstruo cuando se es monstruoso. La figura del monstruo no monstruoso –el monstruo domesticado– es sólo el signo del desvío normalizado; la criatura fabulosa, la curiosidad. Lo fantástico posibilita que los deslizamientos de sentido de las protagonistas tengan una forma material, un ente aprehensible sobre el que puedan encarnarse: Santiago y La Cosa son lo monstruoso de las protagonistas. Ellas se han deslindado de lo monstruoso –y luego se han apegado a lo monstruoso– para comprenderse. Ese es el movimiento máximo de lo fantástico en estas novelas: el conocimiento del yo por la dislocación del yo.

Pero lo más importante es que el texto no es –no puede ser– el único pretexto de lo fantástico; una lectura sólo desde lo fantástico es siempre sólo una lectura teórica. Arrebatarse a un texto lo fantástico es quitarle algo, pero no es quitarle todo. Leer un texto sólo desde lo fantástico es dejarlo casi vacío. Lo fantástico no se inscribe únicamente en la

modalidad alética –diseminándose desde allí–, como originalmente planteé. No sucede, entonces, que una transformación en lo alético modifique los otros sistemas modales ni que la transformación de los sistemas modales haga surgir lo fantástico. Todo es un mismo proceso inconsútil. Es imbricación de realidades, de posibilidades, de contradicciones. No se puede afirmar que las transformaciones en las posibilidades epistemológicas de las protagonistas sobre sí mismas produzcan a Santiago y La Cosa ni que la aparición de estos posibilite un acercamiento epistemológico distinto. Se trata del mismo proceso que empieza y acaba en un sitio siempre más allá del texto: es la realidad desbordada. Lo fantástico ocurre siempre en otro lado, de modo que se tienen meras huellas de lo fantástico; de una cierta organización epistemológica, axiológica, alética. Rastrear las huellas de lo fantástico debería mostrar algo que no se había visto sin lo fantástico, pero que no se puede ver sólo con lo fantástico.

Capítulo 2:
Lo monstruoso

Capítulo 2: Lo monstruoso

*The Pole Star, evil and monstrous, leers down from the
black vault, winking hideously like an insane watching eye
which strives to convey some message, yet recalls nothing
save that it once had a message to convey*

H. P. Lovecraft (“Polaris”)

El asombro infinito: estudios de lo monstruoso

En el capítulo anterior describí una modalidad de la acción a la que llamé “akrasia monstruosa”, con la que mostré los mecanismos que enfrentan a las protagonistas de *El camino de Santiago* y *El huésped* con una realidad desbordada o invadida –lo fantástico, concebido como una heterogeneidad alética en el mundo ficcional. La elección de la palabra “monstruosa” para referirme a esta variante fantástica de la akrasia descrita por la filosofía clásica, huelga decir, sugiere la presencia de sendos monstruos en las novelas: Santiago y La Cosa. En este capítulo daré cuenta de las características del monstruo según diversas perspectivas históricas, le distinguiré de lo monstruoso y exploraré en un “corpus ampliado” el concepto de teratotécnica, siguiendo algunas de las “tesis” planteadas por Jeffrey Jerome Cohen. Para esto, dividiré el campo de los *monster studies* en cuatro categorías, ubicando el presente trabajo en una de ellas –la teratología poética– y afiliándole de esta manera con intereses comunes. Esta división, empero, no implica la existencia de incompatibilidades fundamentales entre las teorías de lo monstruoso y de hecho vale la pena recorrer el campo entero para recuperar intuiciones teóricas valiosas para este trabajo.

Imágenes del monstruo

Con el concepto de “akrasia monstruosa”, un mecanismo particular de producción de lo fantástico, he querido apuntar en la dirección general de un campo de estudios que ha crecido mucho en los últimos años (Friedman xxv): los *monster studies*. Se trata de un método –o, al menos, de una perspectiva lectora– que pretende “leer culturas a partir de los

monstruos que engendran” (Cohen 3). Un trabajo seminal es *Monster Theory. Reading Culture*, donde su editor, Jeffrey Jerome Cohen, propuso las “siete tesis” que constituirían buena parte de los *monster studies* posteriores (4-20):

1. El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural: el monstruo nace en “encrucijadas metafóricas”, en momentos culturales coyunturales; esas intersecciones se encarnan en el cuerpo del monstruo convirtiéndolo en “pura cultura”. Así, el monstruo existe para ser leído –se “muestra”, según su etimología–; “significa algo más que sí mismo” (4).
2. El monstruo siempre escapa: si el monstruo encarna el cuerpo cultural, entonces cada “matriz de relaciones” exige una actualización del mito. El cuerpo del monstruo tiene siempre una dimensión incorpórea; el monstruo amenaza por su capacidad de desplazarse, de desvanecerse para volver (5).
3. El monstruo es el heraldo de una crisis de categorías: el monstruo puede reaparecer porque escapa a la categorización; es una “pesadilla linneana” que escapa al “orden de las cosas” por mediación de su “cuerpo incoherente”. El monstruo pone en crisis el pensamiento binario por su “liminalidad ontológica” –que luego se encarna en el lugar de procedencia del monstruo: los márgenes del mundo– (6).
4. El monstruo habita las puertas de la diferencia: el monstruo, “diferencia hecha carne”, funciona como un “Otro dialéctico”, la incorporación de la otredad y de lo que está más allá (7). Este proceso puede “naturalizar la subyugación de un cuerpo cultural por otro al escribir la agencia y humanidad del cuerpo excluido como distinto en todos los sentidos, monstruoso” (11).
5. El monstruo vigila las fronteras de lo posible: el monstruo puede servir también como advertencia contra la exploración de los confines, una declaración abierta de que “la curiosidad es más frecuentemente castigada que recompensada” (12). El monstruo también previene la movilidad y delimita el espacio social, su presencia enmarca la libertad de los cuerpos privados. El monstruo se convierte, entonces, en una prohibición; es la marca tangible de que hay una fuerza aglutinadora del sistema de relaciones llamado cultura. Señala, entonces, cuáles fronteras no deben ser cruzadas (13).
6. Miedo al monstruo es en realidad una forma de deseo: los monstruos tienen la capacidad de “evocar poderosas fantasías escapistas” en las que nos vemos libres de

las restricciones socioculturales. Este deseo escapista se convierte en terror cuando el monstruo sobrepasa los límites que el sistema cultural ha impuesto: es decir, el monstruo es peligroso cuando realiza los actos con los que nosotros sólo podemos soñar. El monstruo encarna un deseo todavía más profundo, el goce efímero del miedo: la experiencia de la mortalidad y la corporalidad (17).¹⁰⁵

7. El monstruo permanece en el umbral del devenir: el monstruo, al trasgredir los límites que culturalmente hemos impuesto a la experiencia humana, “trae de vuelta no sólo el conocimiento de nuestro lugar en la historia y la historia del conocimiento de nuestro lugar, sino que porta además autoconocimiento, conocimiento de lo humano” (20).

El concepto al que apuntan estas siete tesis es que el monstruo evoca imágenes diversas cuya unidad a veces se antoja imposible, aunque no lo sea.¹⁰⁶ La definición más simple –digamos, clásica, en un doble sentido– sugiere que el monstruo es una criatura que va –aparece, se crea– en contra de la forma de ser de la naturaleza. Así es como lo describen Marcus Cornelius Fronto, Pierre Bersuire, Sir John Mandeville (Van Duzer 388), Aristóteles, Valerio Martini (Santiesteban 42), Sextus Pompeius Festus (Manzi y Grau-Dieckmann 323), y Marcus Terentius Varro (Isidoro 11.3.1).¹⁰⁷ Pese a la impresión primera de elocuencia, esta definición no parece resistir una exploración de sus aplicaciones históricas: a tantas cosas tan distintas se les ha aplicado el mismo nombre que surge la sospecha de que no todos los monstruos comparten un mismo *ontos*, ni todas las cosas monstruosas lo son de la misma manera. Estamos ante una categoría cuyo uso la ha estirado a tal grado que sin explicaciones preliminares es disfuncional casi por completo: si todo es monstruo, nada –o casi nada– lo es. Y sin embargo, entendemos que en una misma antología crítica pueden caber criaturas

¹⁰⁵ Noël Carroll llama a esto la “paradoja del horror”, la contradicción inherente a las ficciones aterradoras: “¿Cómo podemos explicar su existencia?, ¿por qué alguien desearía ser asustado?” (Carroll 158). Su respuesta, limitada al ámbito de la narrativa, es que el placer “reside en el proceso de descubrimiento, prueba y confirmación que las ficciones horribles emplean” (Carroll 184). Se trata de un placer cognitivo que, aplicado al monstruo como figura potencialmente no-narrativa, sugiere que la experiencia con lo monstruoso es una experiencia con lo desconocido, en sí misma una forma de trasgresión.

¹⁰⁶ “El monstruo, si bien es una existencia en cierto modo plural, dada su conformación, su forma y sus sentido, se trata de una *pluralidad que apunta a la unidad*, ya que son varios elementos que forman *un solo ser*” (énfasis en el original, Santiesteban 29).

¹⁰⁷ A propósito de la opinión de Varro, Isidoro de Sevilla fue de los primeros en ofrecer una opinión contraria, afirmando que los monstruos, “En realidad, no acontecen contra la naturaleza, puesto que suceden por voluntad divina, y voluntad del Creador es la naturaleza de todo lo creado. [...] En consecuencia, el portento no se realiza en contra de la naturaleza, sino en contra de la naturaleza conocida” (Isidoro 11.3.1-2). Muchos autores cristianos posteriores coincidirán con esta opinión.

mitológicas, bestiarios medievales, teología, crónicas de viajes, espectáculos de fenómenos de la naturaleza, literatura maravillosa, casos médicos, cine de terror. Los *monster studies* deben parte de su popularidad precisamente a que admiten en su seno una gran diversidad de intereses, agrupados bajo una preocupación central: describir –e interpretar– culturas productoras de monstruos.¹⁰⁸ Y si bien esta mirada puede posarse, en efecto, sobre cualquier formación, cultural, cabe aquí una advertencia: aunque intenté en el capítulo anterior complementar la inclusión de la mirabilia medieval al universo de formas ficcionales próximas a lo fantástico con una mención breve a lo maravilloso japonés, lo cierto es que este trabajo no puede separar su mirada de la fracción de mundo que le corresponde: occidente. Aunque un estudio exhaustivo del monstruo podría revelar coincidencias que apunten a una suerte de universalidad –o por lo menos de globalidad (Santiesteban 19, 117)–, lo aquí dicho refiere casi siempre a formas bien localizadas geográficamente y por lo tanto no puede desvincularse de su lugar general de enunciación.

El monstruo provoca extrañeza, es un otro. Su presencia expresa la alteridad absoluta: es un *no-yo* que nunca puede ser un *yo* –es decir, incluso se le niega toda identidad; tan ajeno es para nosotros. Esta otredad ostentada por los monstruos refiere generalmente a “la manera en que escritores y artistas que trataban dichos seres los usaban para encapsular miedos incoativos de perder el estatus de humano” (Friedman xxv).¹⁰⁹ Los monstruos habitan un universo primordialmente antropocéntrico, y como “el monstruo refiere al elemento externo al observador que detona y crea un evento de percepción que necesita la participación de dos entes disímiles”, sucede que “referirse a un monstruo es referirse a un encuentro con la alteridad” (MacCormack 294). Es así como se funda una de las primeras tradiciones teratológicas, muy extendida en occidente hasta entrada la Edad Media: las razas monstruosas. Se trata de la atribución de rasgos monstruosos a los extranjeros, “razas apartadas de la rama verdadera de lo humano. El hombre occidental alimentará su ego al considerarse hecho realmente a la imagen y semejanza de la divinidad” (Santiesteban 268-269).

¹⁰⁸ Ante esta variedad de perspectivas –y en cierto modo, contra buena parte de los *monster studies*–, espero demostrar que algunas de las formas concretas del monstruo, en particular las teratologías hiperbólica y biológica, obnubilan la visión de proyectos como este, si bien su estudio sigue siendo pertinente e interesante.

¹⁰⁹ Más tarde reformularé esto –que originalmente enmascaraba un profundo racismo– como un miedo ontológico.

Esto surge en contraste con el monstruo tradicional, que es excepción entre las excepciones y se asemeja sólo a sí mismo. Es habitual la referencia a la etimología de la palabra monstruo, que –junto con otras palabras de menor fama pero similar empleo– desvela su sentido y “función” originarios:

se conocen con el nombre de portentos, ostentos, monstruos y prodigios, porque anuncian (*portendere*), manifiestan (*ostendere*), muestran (*monstrare*) y predicen (*praedicare*) algo futuro. En efecto, explican que “portento” deriva de *portendere*, es decir, anunciar de antemano. Los “ostentos”, porque parecen manifestar algo que va a ocurrir. Los “prodigios”, porque “dicen previamente” (*porro dicere*), es decir, predicen lo que va a suceder. Por su parte, *monstra* deriva su nombre de *monitus*, porque se “muestran” para indicar algo, o porque “muestran” al punto que significado tiene una cosa (énfasis en el original, Isidoro 11.3.2-3).

En la antigüedad fueron particularmente aptos para ser interpretados –teratomancia (Bloch 92-93)–, lo que los coloca “al límite entre lo sagrado y lo profano” (Santiesteban 48). Con toda confianza, Isidoro de Sevilla afirma que

La aparición de determinados portentos parece querer señalar hechos que van a acontecer; pues en ocasiones Dios quiere indicarnos lo que va a suceder a través de determinados perjuicios de los que nacen, como sirviéndose de sueños y de oráculos advierte e indica a algunos pueblos y hombres las desgracias futuras. Y esto es cosa probada por múltiples experiencias (Isidoro 11.3.4).

Es tal la conexión de los monstruos con la voluntad divina que operan sobre el mundo una causalidad invertida –“el conocimiento del futuro presupone necesariamente su preexistencia” (Bloch 15)–, de modo que “Incluso cuando el fin sea el mostrar un acontecimiento futuro, ese futuro aún antes de acontecer sería la causa, puesto que ya estaría contemplado en el plan divino y su acontecer sería forzoso y no fortuito” (Santiesteban 71). Y aunque el monstruo se subordina a la voluntad divina, “El hombre en realidad no quiere tanto saber qué sucederá como creer que va a suceder lo que él quiere que suceda” (160);¹¹⁰ el monstruo –como lo fantástico– expresa un deseo o pulsión latente y ello lo hace necesario.

Las razas monstruosas, en cambio, presentan cierta regularidad. El rasgo anómalo que compone al monstruo se despliega en toda una población, siguiendo un principio mimético: los cuerpos reflejan las costumbres. Así es como las culturas que describieron razas monstruosas se aseguran de que los otros son los monstruos –y no, como la lógica más elemental dictaría, que si todas las razas son diferentes, esa diferencia es "neutral"; de modo

¹¹⁰ Y es que “Perdido en la inmensidad de un mundo que no es de su medida, el hombre busca multiplicar los puntos de apoyo a los que pueda aferrarse” (Bloch 7).

que ningún *yo* colectivo es más *otro* que los demás—, pues “La literatura de los antiguos revela un continuo de grados, donde las razas humanas se degradan a medida que se alejan más y más de su punto de partida etnocéntrico” (Asma 36).

Esta práctica se extendió, como reflejo o continuidad, a la llegada de los europeos a la recién encontrada América.¹¹¹ Colón, “la mayor influencia en la creación de monstruos del imaginario latinoamericano” (Braham 19), admitió como válidos los reportes de antropofagia en las tierras que recién pisaba, abonando a la leyenda posterior del Mar de caníbales (21): “A la vez que los europeos descubrían las precariedades de Plinio, pudieron sustituir sus blemmys y esciópodas por nuevos fenómenos igualmente sorprendentes o monstruosos” (22). Sucedió a partir de estas leyendas que Alexandru Cioranescu llegó a afirmar que “la palabra caribe conserva aún tanto el sentido de caníbal como el de habitante antillano, cosa que ciertamente no es verdad” (Santiesteban 49).¹¹²

Se confirma así el carácter geográfico del monstruo, pues “las maravillas viven mejor en aislamiento, en la soledad de los bosques donde los espíritus elementales parecen hablarles a los hombres” (Morales, “Lo maravilloso” 16). Y es que el monstruo “Viene, en la gran mayoría de los casos, desde fuera del ámbito cotidiano. Viene de fuera de la casa o del pueblo; viene del bosque, o más lejos, del mar, o más lejos aún, de allende el mar” (Santiesteban 89). Por eso, cuando el portento se manifiesta en el seno de la sociedad es más monstruoso, porque lo que debía estar afuera ha aparecido adentro.¹¹³ Durante el Renacimiento y los inicios de la modernidad, seguía siendo muy popular la *Historia natural* de Plinio el Viejo —un catálogo o inventario de curas fabulosas y criaturas increíbles donde su autor asentó, sin ser testigo, “casi todo lo que se le reportaba” (Asma 33)—,¹¹⁴ a la que por

¹¹¹ “Oriente será un gran 'productor' de monstruos. India será sueño y pesadilla, y así también lo será América, no en vano es otra India, las Indias Occidentales” (Santiesteban 89).

¹¹² Digna de mención, por contraste, es la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Valboa, una obra del siglo XVII donde se pretendía “la integración del continente dentro de la historia universal” (Lerner 222). Para esto, Cabello recurre a toda clase de fuentes clásicas y otras misceláneas de su tiempo; el resultado es que termina identificando a los habitantes americanos con un descendiente de Noé (220). La tradición fue fundamental para que se transmitieran ciertas creencias y todavía en los albores del Renacimiento pesaba la autoridad de autores como Plinio el Viejo.

¹¹³ Este es uno de los temas que luego recuperaré para desligar —y a su vez, conectar con más fuerza— al monstruo de lo monstruoso y elaborar el tema de la identificación con lo monstruoso.

¹¹⁴ No todo lo admitió Plinio sin ejercer un mínimo esfuerzo crítico; así sucede con una historia sobre licantropía que descarta por parecerle inverosímil que el lobo volviese a sus ropas humanas luego de la transformación (Asma 33-34). Entra en juego el problema de la verosimilitud, de la “íntima psicología que requiere un mínimo de coherencia lógica y estructural de la realidad” (Santiesteban 141). Así, cuando se afirma que “en el medioevo no se niega la existencia del mundo real, pero se le subordina a la existencia y disposición

supuesto se sumaron otros textos enciclopédicos como la *Ciudad de Dios* de Agustín de Hipona y las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, y en su momento también los libros de viajes – a caballo entre la crónica y la invención– de Marco Polo y Sir John Mandeville (Davies 63); todos estos, colmados de referencias a razas monstruosas.

Algunos mapas ilustrados a partir de la Edad Media tendían a ubicar los monstruos en los límites físicos del mundo (Van Duzer 387),¹¹⁵ siendo célebre la curiosamente escasa leyenda *Hic sunt dracones*.¹¹⁶ Los *mappamundi* medievales –el tipo más conocido es un círculo atravesado por ríos en T, con Jerusalén en el centro; en general, sin embargo, todos mostraban el mundo no como era, sino como debía ser, según una lógica cristiana– desplegaban sus monstruos en los límites literales; la alegoría es evidente: mientras más lejos están los pueblos de Dios –Jerusalén–, más monstruosos son sus costumbres –y sus cuerpos. Estos “mappamundi ideológicos” no persiguen “una imagen positiva de la tierra. Las medidas, las distancias, es decir, los datos de utilidad práctica, están fuera del interés del autor” (Santiesteban 126). Incluso circularon historias de un supuesto continente en el hemisferio sur, donde habitaban los antípodas (Van Duzer 412), “que tienen las plantas de los pies vueltas tras los talones y en ellas ocho dedos” (Isidoro 11.3.24). Aunque generalmente se aceptaba que era inaccesible, más allá de los límites del mundo habitable –y en consecuencia, un excelente lugar para los monstruos– (Van Duzer 413), existen diversos mapas medievales que muestran este continente (414-417).

Con todo, los medievales exacerbaron la práctica de describir razas monstruosas y la integraron a un problema mayor: se preguntaron sobre la posibilidad de que tuvieran alma, discutiendo así su posición en el plan salvador de la divinidad. Así ocurrió con los antípodas y los "caníbales" caribeños. En México, Fray Bartolomé de las Casas famosamente abogó por la dignidad indígena y luchó para detener las matanzas (Beuchot 40), en lo que se ha

del mundo divino” (142), entra en juego precisamente la verosimilitud propia de la época, un ánimo particular que, empero, no podemos plenamente catalogar de credulidad; “lo que niego es que la gente de la Edad Media tuviera una especie de credulidad pueril acentuada y que creyera en todo lo que se dijera. No mucho más que ahora”. Así, pues, “Hay dos opciones: creer o no creer, y se creará en las maravillas si se presentan adecuadamente, así como existen fenómenos reales que no son creíbles” (147).

¹¹⁵ De los 1100 mapas medievales que se conservan (Woodward 286), se aprecia la presencia de monstruos ilustrados en los de Beatus, Borgia, Ebstorf, Hereford –acaso el más famoso–, Psalter, Walsperger (Woodward 331).

¹¹⁶ Si bien es célebre la expresión *Hic sunt dracones*, asociada precisamente a las ilustraciones de monstruos en los márgenes del mapa, lo cierto es que pertenece más a la ficción y la cultura popular que a la historia de la cartografía (Garfield 72-74). Aparece únicamente en un *mappamundo* que se encuentra en Bruselas –c.1460-1470– y en el llamado globo Lenox –c. 1510– (Van Duzer 389).

leído como una especie de protoformulación de los derechos humanos (37). Uno de los casos más peculiares es el del cananeo Reprobis, un cinocéfalos –antropoide con cabeza de perro– que llegó a bautizarse y luego fue venerado como San Cristóbal de Licia (Steel 268). Con todo, fue un tema de larga y compleja discusión el qué hacer con los monstruos; si debía otorgárseles humanidad –y con ella, los privilegios de la humanidad– o si, por el contrario, tendrían que ser “erradicados como escándalos innaturales” (265).

En fechas tan tardías como el siglo XVII, se seguía afirmando una coincidencia entre la moral y la anomalía física: “para la mayoría del extraño ensamble de doctores, poetas, historiadores naturales y gente del clero que escribió sobre monstruos, no había necesidad de examinar las entrañas; el exterior del cuerpo representaba el interior” (Pender 155). Y es que a una perspectiva según la cual *omnis natura bona* – y entonces, “El pecado no es otra cosa que apartarse de la naturaleza” (Raimon Panikkar, citado en Santiesteban 40)– se puede sumar una posición como la de Valerio Martini, quien en 1607 “define a los monstruos más como pecados de la naturaleza que como *res naturales*” (énfasis en el original, Santiesteban 43); en otras palabras, el monstruo lleva inscrita la culpa en el cuerpo: “[Dios] escribió en grandes letras la culpa del pecado y en un cuerpo deforme dibujó una similitud con la deformidad del alma” (Thomas Bedford, citado en Pender 155). Sólo en algunos casos, como el de los gemelos unidos,¹¹⁷ se esperaba un análisis más preciso, para determinar cuántas almas habitaban en el cuerpo anómalo –y dónde residían– (Pender 159); de ello dependería el estado de sus cuerpos tras la resurrección del Juicio Final (161).

Pero no todos los monstruos fueron teológicamente problemáticos. De hecho, algunos fueron integrados con más o menos fortuna al universo simbólico de su tiempo. Bastaba conocerles –o la creencia de que se les podía conocer– para que algún autor los integrara a un catálogo naturalista de mayor o menos alcance. Las misceláneas eras las obras más

¹¹⁷ En inglés, *conjoined twins* es el término preferido por la ciencia médica actual, a favor del usual *siamese* –“siameses”–, por las connotaciones racistas que este término acarrea. Los primeros gemelos unidos en ser llamados siameses fueron Chang y Eng, dos hermanos que desde los dieciocho años se ganaron la vida en Estados Unidos mostrando su deformidad públicamente y ofreciendo su cuerpo para el estudio médico. Fueron enmarcados en una narrativa que los llevó de la “exótica” Siam –Tailandia– a integrarse al mundo del espectáculo norteamericano. Con todo, en español –en el ámbito de la medicina, desde luego– se emplean “gemelos unidos” y “siameses” casi indistintamente, además de que prevalece el uso de “monstruos” para referirse a estos casos (v. Lattus) –cuya descripción técnica, malformaciones congénitas fetales, puede resultar menos “elegante”, aunque sin duda es más exacta y está menos cargada de significaciones indeseables. Más adelante presentaré la opinión de Stephen Asma a propósito de las implicaciones culturales y teóricas de esta costumbre.

generales, donde lo mismo se discutía geografía, herbolaria y zoología¹¹⁸; mucho más específicos –e interesantes para este trabajo– fueron los bestiarios, trabajos abocados a catalogar y describir animales.

Más allá de las obras clásicas –como la citada *Historia natural* de Plinio–, uno de los textos naturalistas más influyentes en la Edad Media fue un “pequeño manual zoológico-simbólico” (Sebastián vii) de autor y origen desconocidos: el *Physiologus* (vi). Aunque las copias latinas más antiguas que se conservan datan del siglo VIII, los estudios lo sitúan alrededor del siglo II, en griego (Martínez Manzano y Calvo Delcán 81). Esta obra fue transformándose, circulando en versiones que añadían o quitaban según la sensibilidad y credulidad del copista; como auténtico monstruo, el *Physiologus* terminó por incorporar varias fuentes, incluyendo las *Etimologías* (Sebastián xi) y la propia *Historia natural* (vii).

Y aunque pareciese que “en la era precientífica la mayor parte de la zoología era explícitamente religiosa y moral” (Asma 126), es posible leer los bestiarios medievales desde una perspectiva secular, descubriendo así que “el cristianismo creó muy poco en el dominio de lo maravilloso” (Le Goff 11). Es desde esta premisa que cobra sentido el “mundo al revés” de la *mirabilia* –encarnado principalmente en el tema de la Cucaña–, pues lo maravilloso “fue en definitiva una forma de resistencia a la ideología oficial del cristianismo” (17). En otras palabras, no puede pasarse por alto que los bestiarios más religiosamente alegóricos son un desarrollo tardío, que su “función” original fue otra:

La recuperación cristiana arrastró lo maravilloso, por un lado, hacia el milagro y, por otro, hacia una recuperación moralizante. Existe un ejemplo muy hermoso. Se trata de la evolución de las versiones latinas del *Physiologus*. Al principio tenemos versiones que nos cuentan maravillas sin dar significaciones ni explicaciones simbólicas. Luego, cada vez más las explicaciones simbólicas comen, por así decirlo, la sustancia del *Physiologus* (20).

A esta, le sigue otra transformación en un doble sentido. Por una parte, el afán clasificatorio de misceláneas e historias naturales. Por otra, sucede que “Las fronteras entre teratología fantástica y teratología médica son móviles y engañosas” (Santiesteban 60) y la ciencia médica termina empleando la palabra “monstruo” en un sentido que se antoja muy distinto del de las razas monstruosas, la mitología y las criaturas fabulosas de los mapas; con todo, “Es interesante que en la teratología médica se llegan a usar términos procedentes de la teratología fantástica” (64).

¹¹⁸ En el capítulo anterior he hecho una breve mención a estas obras.

Este “giro biológico” (63)¹¹⁹ “limpia [los monstruos] y los acomoda en el nuevo sistema de leyes naturales uniformes” (Asma 125). La erudición antigua –por ejemplo, de Plinio e Isidoro de Sevilla– es transformada en taxonomía y sistema, se crea un sistema de nomenclaturas (128) y las criaturas ilegibles terminaron por declararse imposibles o –si se confirmaba su existencia– improbables, pues “el monstruo será visto más que a la luz de la fatalidad, a la luz de la probabilidad (Santiesteban 38)”. La imposición de la estadística a la teratología termina por anular la etimología –ya no más “portentos, ostentos, monstruos y prodigios”, sino meros *glitches*– y produce una nueva lectura: el monstruo domesticado por la ciencia y, luego, reducido al espectáculo.

Este afán espectacular encuentra un cauce menos cargado de connotaciones espinosas en el cine. Para Gerard Lenne, “el ‘fantástico’ es el único cine totalmente mitológico, en tanto se nutre continuamente de los mitos que engendra” (21). Estos mitos cinematográficos no son sino monstruos, puesto que “el film ‘fantástico’ está considerado como un ‘film de monstruos’, y el monstruo es el que caracteriza de manera más completa a este cine” (22). Así, tenemos que el cine “fantástico” “revela la existencia, la presentación, la evolución y hasta la desaparición de mitos creados por y para el cine” (21). Una idea similar la encontramos en Noël Carroll, quien llega a afirmar que los monstruos podrían considerarse una condición necesaria para el horror¹²⁰ (16), aunque él mismo admite que no es un criterio suficiente, y que “un indicador que diferencia las obras de horror propiamente, de las historias de monstruos en general, es la respuesta afectiva de los personajes positivos ante los monstruos que los asedian” (17).

Paradójicamente, esta proliferación de espectáculos e imágenes produjo en la cultura contemporánea una noción que se contrapone a los monstruos visibles del cine: monstruos invisibles, puramente metafóricos y lingüísticos. Abusos retóricos –monstruos en sí mismos, podría decirse– según los cuales “La monstruosidad se reconfigura como una especie de enfermedad invisible que consume el cuerpo y el cuerpo político, y se manifiesta visiblemente a través de comportamiento sintomático” (276).¹²¹ Quizás la idea más recurrente al respecto sea la del asesino serial (280-282), anidada en el imaginario popular

¹¹⁹ Inaugurado más o menos definitivamente con la publicación de la *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, de Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, en 1832 (Gayon 17).

¹²⁰ O “arte-horror”, como también le llama para distinguirlo del “horror natural” (Carroll 12).

¹²¹ La antigua idea de que el exterior –en este caso, no físico sino performativo– representa el interior. La reiteración del monstruo como arquetipo de la inmoralidad.

gracias a la obsesión por el espectáculo. Se trata, insisto, del abuso de cierto contenido simbólico para producir una metáfora que llega a extenderse más allá de toda utilidad:

La palabra monstruo alguna vez tuvo un conjunto de connotaciones menos peyorativas, pero ahora se ha deslizado completamente a lo despectivo. El término nunca fue del todo amistoso, pero en ciertas épocas se ha usado, entre otras cosas, para designar a personas que a las que ahora nos referimos como genéticamente discapacitadas. Quizás la palabra está tan cargada de prejuicios que *nunca podrá ser usada nuevamente de una manera puramente objetiva o descriptiva*. Nadie que se encuentre recibiendo el epíteto monstruo podría sentirse confundido sobre sus connotaciones negativas, y quizás se pueda decir que, en referencia a los humanos, *ya no hay un uso verdaderamente literal del término* (énfasis mío, Asma 15).¹²²

Que la misma palabra designe criaturas mitológicas, razas lejanas, animales mal descritos, malformaciones congénitas y criminales¹²³ es cuando menos problemático. La aparente continuidad de la palabra “monstruo” emparenta falsamente entidades que no siempre son compatibles. De la breve historia aquí trazada surge con mayor apremio la necesidad de encontrar, más que una definición, un *ontos* –o un *teratino*, “un rasgo diferenciador del monstruo” (Santiesteban 59)– que aclare el problema de su unidad y le distinga de lo que le es ajeno.¹²⁴

Para aprehender lo anómalo

Para hallar el teratino que permita discernir entre el monstruo y lo monstruoso, considero necesario distinguir entre diferentes teratologías para que los objetos de interés de este trabajo no se confunda con los otros fenómenos que han encontrado cabida en los *monster studies*. Así, propongo la siguiente clasificación de teratologías: mitológica, biológica, hiperbólica, poética.

- En primer lugar, una *teratología mitológica* asociada a las hierofanías¹²⁵ y cosmogonías de un pueblo. Pertencen a esta todas las manifestaciones que se corresponden con

¹²² Stephen Asma distingue entre monstruos y “monstruos” para ironizar –y restarles poder a– su uso en los ámbitos de los *freakshows* y la ciencia médica (15).

¹²³ Esta lista está, por supuesto, limitada a los ejemplos particulares que he ofrecido. Además de otros empleos históricos concretos, cuando entramos en los terrenos de la metáfora –“monstruoso” para significar, entre otras cosas, desmesurado–, los abusos son potencialmente infinitos.

¹²⁴ Enfrentado a la posibilidad de que no exista una definición posible de monstruo, Stephen Asma invoca la teoría de prototipos para evitar alguna clasificación que excluya casos límite (282). Esta sugerencia, sin embargo, no hace sino confirmarle al monstruo una amplitud que, como se ha visto, resulta demasiado problemática.

¹²⁵ El monstruo se asocia en varios sentidos a la dicotomía sagrado/profano, muchas veces como enlace –una de sus funciones según la simbólica es la de “guardián de un tesoro” (Chevalier y Gheerbrant 721) o la de oponerse al héroe y a sus armas divinas (Cirlot 315).

el sentido etimológico del monstruo: mostrar.¹²⁶ Aquí caben los sinónimos que Isidoro de Sevilla da –portento, ostento, monstruo y prodigio–, todos con un mismo sentido: anunciar algo venidero. Es así que el monstruo se asocia al conocimiento: “El monstruo no sólo muestra, sino que también enseña. El monstruo no sólo enseña, sino que también evidencia” (Santiesteban 114).¹²⁷ En su singularidad, el monstruo apunta a los límites del mundo y suscita una respuesta especulativa; entonces, “el *thauma*, el *pathos*, se presenta como aquella emoción a partir de la cual el *logos*, y más tarde la ciencia, pueden tener lugar” (énfasis en el original, Bacarlett 30).

- De la discusión sobre el monstruo como un desvío de la naturaleza, la modernidad hizo surgir una *teratología biológica* que se encarga de estudiar los “monstruos” desde los preceptos de la ciencia;¹²⁸ su objeto de interés, por tanto, será el conjunto de monstruos “reales” –en contraste con los de la teratología mitológica, jamás confirmados factualmente.¹²⁹ Stephen Asma reserva sus comillas irónicas para los “monstruos” de las historias clínicas y los espectáculos de carnaval, “monstruos humanos” que por su rareza –estadística– han sido objeto de especulaciones injustas y tratos indignos. Huelga decir que se trata de una solución poco satisfactoria, pues tal designación llega a nosotros con un historial de violencias que deben reprobarse. Incluso cuando se ampara bajo los criterios de la ciencia, la teratología biológica ha llegado a reproducir patrones de exclusión social y dominación. Por citar apenas un ejemplo, Ambroise Paré afirmaba en el siglo 16 que “Si una mujer durante el coito es expuesta a imágenes fuertes o perturbadoras,

¹²⁶ No queda muy claro si el monstruo “es mostrado”, si el monstruo “muestra” o si el monstruo “se muestra”. Quizás cada monstruo –y en el caso de la teratología mitológica, cada narración– tenga un modo mostrativo distinto.

¹²⁷ Esto, además de su carácter mnemotécnico: “Su poder se basa en la fuerza de la imagen y su impacto en la mente del receptor; lo que sale de la norma, lo extraordinario deja huella en el aparato psíquico” (Santiesteban 115).

¹²⁸ Es relativamente común admitir que “si hay conocimiento de la vida es gracias a lo patológico más que a lo normal; es decir, es gracias a la monstruosidad y a la desviación que el cuerpo humano ha devenido un objeto de cuestionamiento, de curiosidad, de indagación” (Bacarlett 31). Con todo, como ya he dicho siguiendo a Asma, llamarle “monstruos” a ciertos sujetos de la anatomía patológica tiene algunas connotaciones morales.

¹²⁹ Una tendencia naturalizadora de los monstruos mitológicos es el evemerismo, “la explicación de un suceso mítico como la magnificación o alteración de un suceso real en principio” (Santiesteban 143). Una de las ironías de la teratología biológica es la especie de evemerismo inverso que se ha empleado para designar con nombres mitológicos seres del mundo real; tal es el caso de la familia de las *hydrae*, en honor a la Hidra de Lerna.

a través ya sea de los sentidos o de la memoria, la imagen ofensiva puede imprimirse en su descendencia”;¹³⁰ para evitar esto, recomendaba que las mujeres no fuesen forzadas a mirar cosas monstruosas, ya que “el poder de su imaginación” producía monstruos (Asma 147).¹³¹

- Aunque en primera instancia parezca la resulta del empleo anterior, en realidad la *teratología retórica* es una categoría ahistórica que por un proceso metafórico conecta algún ente o evento con el monstruo en sentido prototípico.¹³² Así, “monstruoso” sería todo aquello que exija un adjetivo superlativo. Se trata de una manipulación primordialmente lingüística que antes ya había sido denunciada por Isidoro de Sevilla: “Y este es su significado propio, que se ha visto, no obstante, corrompido por el abuso que de esta palabra han hecho los escritores” (11.3.3). La teratología hiperbólica no está, empero, limitada a empleos coloquiales; la filosofía ha participado de ella con el concepto de “monstruos morales”, personas cuyos se desvían tan gravemente de lo apropiado que están “en algún punto entre lo humano y lo demoniaco” (Haybron 13).
- Por último, una *teratología poética* asociada a la ficción y que se resiste, en consecuencia, a todo recurso etimológico: “nuestra palabra moderna no es la misma que *monstrum*, y no tiene un correlato preciso en Griego o Latín” (énfasis en el original, Dendle 440). Todo monstruo que tenga por rasgo ser producto de la inventiva humana consciente puede caber aquí; pero también pueden serlo los monstruos de la mitología cuando leemos esta como si fuese una ficción,¹³³ en tal

¹³⁰ Sucede que “El ‘antojo’ parece ocupar el lugar del deseo en el cuerpo de la mujer embarazada: la sexualidad de la embarazada es tabú y por ello es desplazada por deseos irracionales y hasta patológicos que la sociedad indulgentemente acepta” (Saona 588). Así, el imaginario popular contemporáneo todavía insiste en que si no se cumplen los antojos de una mujer embarazada, el feto sufrirá los estragos del deseo reprimido, ya sea a través de un aborto o una malformación (Rojas Trejo 77)

¹³¹ Es larga la tradición de monstruos femeninos y de feminidades monstruosas. Sirenas y vaginas dentadas –acaso dos de las formas más populares– no son sino el anverso de esa “imaginación monstruosa” productora de monstruos.

¹³² Es cierto que la teratología biológica podría entenderse como una forma particular de la teratología hiperbólica; desde cierta óptica, un feto con órganos supernumerarios sería “monstruoso” en el mismo sentido de exageración que lo es un “crimen monstruoso” –al cabo, por muy raros o escandalosos o inimaginables que nos parezcan, ninguno se separa del universo de las posibilidades factuales. Si les distingo es porque la primera conforma campos de estudio médicos y culturales muy amplios y reconocidos.

¹³³ Que no podamos leer como ficción las dos teratologías restantes se explica porque la biológica se asienta en la ciencia –por muy equivocada que a veces pueda estar, tal es el caso de los primeros tratados de teratología médica– y no en la religión –que admite la alegoría como mecanismo productor de sentido, incluso

caso suelen recibir también el nombre de criaturas fabulosas o fantásticas.¹³⁴ El objeto de estudio de este trabajo –los procesos de transformación de la identidad de las protagonistas en dos novelas fantásticas mexicanas escritas por mujeres– pertenece de lleno a la teratología poética, por lo que a partir de ahora –y salvo que alguna exposición lo requiera– me referiré sólo a ella, y hacia ella apuntaré mis conclusiones.

Aclarado lo anterior, queda pendiente la pregunta sobre el teratino: ¿qué es lo que hace que el monstruo sea tal y no otra cosa?, ¿qué le hace distinto de otros entes?; o dicho de otra manera, para abrir una cuestión que ya puede intuirse: ¿qué es lo que nos permite distinguir los monstruos “auténticos” de los que lo son sólo en apariencia? Una de las propuestas más aceptadas es la de Noel Carroll, quien refiriéndose específicamente a los monstruos del cine de terror afirma que tienen dos características esenciales: son amenazantes e impuros (Carroll 42). Sobre la primera característica, basta señalar que el peligro puede ser físico, psicológico, moral o social (43). Para ejemplificar la impureza, en cambio, Carroll recurre a cinco “estructuras” de lo que él llama “biologías fantásticas” (42):

- Fusión: “Una figura de fusión es un compuesto que une atributos tenidos como categóricamente distintos y/o enfrentados en el esquema cultural, en una entidad discreta espaciotemporalmente e indudablemente singular” (43). Es la forma más elemental de los monstruos ficcionales que unifica –fusiona– partes, características o conceptos en un continuo espaciotemporal con una identidad única. La fusión no tiene que ser física en el sentido más elemental –como lo serían los centauros, sirenas y sátiros de la mitología– sino que puede cumplirse si se condensan distinciones categoriales como adentro/afuera, vivo/muerto, animado/inanimado.
- Fisión: La fisión también integra contradicciones ontológicas, pero las distribuye “en diferentes identidades metafísicamente relacionadas”, como hombres lobo y *doppelgängers* (45-46). Puede suceder que la fisión sea temporal, con identidades discretas que se alternan para poseer y figurar un protoplasma único. Y puede

cuando insiste en la factualidad de ciertas afirmaciones–, mientras que la hiperbólica es retórica y subjetiva. Ni una ni otra, además, tienen la narración como su forma primordial.

¹³⁴ Huelga decir que estas “criaturas fantásticas” por lo general no son propiamente fantásticas, sino maravillosas.

ocurrir una fisión espacial, multiplicando los entes discretos y “distribuyendo el conflicto categorial en el espacio” (46).

- Magnificación: Se puede partir de “objetos fóbicos” para exacerbar aquellas características culturalmente adscritas a la impureza o para incrementar su tamaño y peligrosidad (49). No basta, empero, agrandar cualquier animal para producir entes horribos; “Deben magnificarse cosas que ya son potencialmente desagradables o perturbadoras” (50).
- Masificación: Si un objeto fóbico puede magnificarse para producir un monstruo, también puede incrementarse la amenaza por masificación –multiplicación desmesurada–; “Estas hordas de criaturas rastreras, agrupadas para una última batalla contra la humanidad son, por supuesto, seres de fantasía, investidos con habilidades estratégicas, invulnerabilidad potencial, un anhelo por carne humana y en ocasiones algunos poderes mutantes desconocidos para la ciencia biológica presente” (50).
- Metonimia horribica: Si bien no es propiamente una estructura biológica, otra estrategia plausible para producir monstruos es la metonimia horribica, en la que el horror de la criatura es imperceptible, pero está “rodeada por objetos que anteriormente tomamos como portadores de desagrado y/o fobia” (51). Puede también exacerbarse la amenaza de un monstruo al añadirle por metonimia otras impurezas, incluso cuando el monstruo –por ejemplo, Drácula– no sea físicamente perturbador: “uno no necesita grotescos perceptualmente detectables para que sean aborrecibles” (52).

En Carroll, basta con que algo sea impuro para aspirar a la condición de monstruo.¹³⁵ Por otra parte, sin embargo, sugiere que los monstruos deben ser amenazantes para distinguir entre el *genus* monstruo –la categoría prototípica– y la especie de los monstruos horribos. Esto apunta a dos consecuencias. La primera, confirma que en efecto los monstruos de la ficción –teratología poética– pertenecen a una clase distinta que muchos de los monstruos descritos en el apartado anterior. Deseo aquí tomar la sugerencia linneana de

¹³⁵ Esta clasificación ofrecida por Carroll es peculiar en tanto que por lo general no presupone la naturaleza de los objetos de las estructuras impuras; tal sería, en contraste, el caso de Heinz Mode y sus clases de monstruos: hombre-animal, animal-hombre, animales mixtos, seres mixtos con multiplicación y simplificación deliberada, mezcla de hombres o animales con elementos no animales (Bacarlett 38-39).

Carroll y proponer –un poco a modo de corrección/ampliación– que el monstruo es una familia,¹³⁶ dividida en cuatro géneros o teratologías, con diversas especies y subespecies.¹³⁷ La segunda consecuencia da una pista fundamental: si no es en la amenaza o peligro, entonces el teratino puede hallarse en el concepto de impureza.

Para buscarlo, abundaré en una observación hecha más arriba: mientras que las teratologías mitológica, biológica y retórica sugieren –cada una a su manera– la realidad de sus entes,¹³⁸ la teratología poética –particularmente la moderna– insiste en que “los monstruos son cosas que por definición no existen” (Dendle 442). Esto ha llevado a la banalización, en ciertos ámbitos, del monstruo. En particular los juegos de video y de rol, y ciertas instancias de literatura maravillosa popular tienden a adoptar un “enfoque enciclopédico” de efectos aplanadores y desmitologizantes (437); puede “cuantificarse lo monstruoso”, como en el *Monster Manual* del popular juego Dungeons & Dragons: “El folklor y la mitología mundiales colapsan en un manual de referencia práctica [...] que provee estadísticas para cada criatura y una breve descripción de comportamientos y poderes” (438). Así,

El monstruo ha dejado de ser aterrador, poco familiar o siniestro. Son catalogados, controlados e introducidos en reinos imaginativos conscientemente creados para el entretenimiento. En este sentido, no son muy distintos de los gigantes del romance medieval tardío: accesorios que cumplen propósitos narrativos específicos en un género altamente codificado. [...] En una era ampliamente secular y autoconsciente, las formas del pasado monstruoso son infantilizadas, mercantilizadas e incorporadas a los íconos kitsch del ocio y el entretenimiento (438).

Pareciera más actual que nunca la condena de Isidoro de Sevilla a quienes han abusado del monstruo, domesticándolo. Aquí es preciso separar, aunque parezca contraintuitivo, al monstruo de su esencia; de nuevo, es el problema del *ontos*, que distingue entre una

¹³⁶ Asma hace bien en indicar que todos los monstruos comparten un “aire de familia” (282).

¹³⁷ Por citar apenas un puñado de ejemplos de subespecies posibles: los monstruos propicios para la teratomancia (Bloch 92-93), los monstruos apotrópeos (Santiesteban 111) y los monstruos guardianes (Chevalier y Gheerbrant 721), para la teratología mitológica; los onfalositos, los anacatadídimos (v. Lattus) y los teratomas (v. Wheeler) de la teratología biológica; los monstruos morales (v. Haybron) de la teratología retórica; los monstruos del cine de terror (Carroll 12-58), los superhéroes de cómic (41) y los dragones de la literatura maravillosa (Chevalier y Gheerbrant 428-431), en la teratología poética.

¹³⁸ Los monstruos de la teratología mitológica o bien son “errores de la naturaleza” de existencia física incuestionable o bien apuntan a realidades cosmogónicas suprasensoriales –que son verdaderas en su marco de referencia. La teratología biológica –sea en su vertiente médica o de *freakshow*– trata únicamente fenómenos factualmente verdaderos, muchas veces seres humanos que son violentamente clasificados como monstruos. La teratología retórica aprovecha entes y eventos reales de características estadísticamente anormales para lanzar una metáfora.

definición y un ser. Si el teratino del monstruo no es más que su “monstruosidad”,¹³⁹ será conveniente llamarle así: lo monstruoso. Hecha esta distinción, los monstruos domesticados a los que refiere Peter Dendle¹⁴⁰ y los “abusos de los escritores” que denuncia Isidoro de Sevilla son monstruos no monstruosos: entes que se ajustan a una definición –ya sea “desviación de la naturaleza” para el mundo clásico, o “criatura inexistente” para el moderno– pero que fracasan en su intento de actualizar un *ontos*. Para desentrañar la esencia de lo monstruoso, conviene referirse a una serie de intuiciones sobre el monstruo que darán luz sobre la cuestión.

Lo primero que se llega a saber del monstruo, tanto individual como colectivamente, es que repele y fascina. Ante ellos, desviamos la mirada para devolverla casi al instante. No queremos perder detalle de su anomalía, de su ambigüedad; caemos en un embrujo –fascinar, en su sentido etimológico más antiguo del latín *fascinare*, es “causar daño con la mirada”, “hechizar” o incluso “hacer mal de ojo” (Moliner “Fascinar”). La sexta tesis de Cohen –que el miedo al monstruo es siempre una forma de deseo– presenta la visión de cuerpos anómalos que a la par que provocan desagrado y terror, permiten a los sujetos normados la experiencia vicaria de la otredad. Le tememos a los monstruos porque poseen el poder que deseamos para nosotros.

El monstruo habita un espacio más allá los límites del mundo conocido –el monstruo es conocimiento; conocerle es conocer–, trasgrede los límites para llegar a nosotros. Para los antiguos, el monstruo –*monstra*– era presagio precisamente porque venía de más allá, de los dioses. El monstruo conecta la fragilidad humana con las potencias divinas; es sagrado y profano, es el guardián, la puerta y el tesoro. El monstruo muestra; viene para indicarnos el camino a un más allá, a una otredad tremenda. La experiencia numinosa –el contacto inefable y profundo con lo divino, *mysterim tremendum*– sacude –*mytsterium* alude a lo oculto, *tremendum* es un temblor–; es una una paradoja poderosa, penetrante, abrumadora –*majestas*–:

Su experiencia puede a veces llegar barriendo como una ola suave, cubriendo la mente con un ánimo tranquilo de profunda adoración. Puede convertirse en una actitud del alma más establecida y duradera, vibrando con emoción y resonante, hasta que al fin se apaga y el alma vuelve a su actitud profana, a la

¹³⁹ Le llamo así por ser el teratino, su quiddidad.

¹⁴⁰ Peter Dendle ofrece varios ejemplos de monstruos-mercancía contemporáneos: Barney, el otrora rey de los dinosaurios convertido en una linda botarga morada; aspiradoras Dirt Devil –“diablo de la suciedad”–, zapatos Versace engalanados con una Medusa y ron especiado Kraken; monstruos de todo tipo, convertidos en coloridos adornos de cartón para Halloween; hay también autos, como el Rolls Royce Silver Ghost y el AMC Goblin (438).

no-religiosidad de la experiencia cotidiana. Puede explotar en una súbita erupción desde las profundidades del alma con espasmos y convulsiones, o llevar a emociones extrañas, a frenesí intoxicado, a la transposición, al éxtasis. Tiene formas salvajes y demoniacas y puede hundir en un horror espantoso y estremecimiento. Tiene antecedentes crudos y bárbaros y manifestaciones atávicas, y luego puede convertirse en algo hermoso y puro y glorioso. Puede ser la humildad callada, temblorosa y sin palabras de la criatura ante la presencia de... ¿qué o quién? Ante la presencia de aquello que es un Misterio inexpresable y por encima de todas las criaturas (Otto, 12-13).

El monstruo, emisario del numen, es *mysterium* y nos inicia en los misterios de las potencias divinas:

Tomado en el sentido religioso, aquello que es misterioso es –para darle acaso su expresión más precisa– el “totalmente otro” (*θάτερον, anyad, alienum*), aquello que está muy por encima de la esfera de lo usual, lo inteligible, lo familiar, y que por lo tanto cae fuera de los límites de lo íntimo y es contrastado con ello, colmando la mente con asombro y sorpresa.

[...] El objeto verdaderamente misterioso está más allá de nuestra aprehensión y comprensión, no tanto porque nuestro conocimiento tiene ciertos límites sino porque hemos llegado a algo inherentemente extraño, de una otredad absoluta, cuya clase y características son inconmensurables, haciéndonos retroceder con estupor helado (énfasis en el original, 26, 28).

El monstruo, entonces, no se opone a la humanidad. Muy al contrario, le sirve de vínculo a lo numinoso para ostentar sus designios. Así, cuando el héroe combate al monstruo, no lo hace tanto contra un adversario como contra una prueba para obtener tesoros divinos. Más aún, “El héroe es monstruoso porque el monstruo –en cierto modo– es él mismo. Héroe y monstruo forman una unidad” (Santiesteban 171) en la que se escenifica un combate interno. Para superarse a sí mismo y ser digno de los favores sagrados, el héroe vence al monstruo: “El monstruo está allí para provocar el esfuerzo, el dominio del miedo, el heroísmo. Interviene en este sentido en diversos ritos iniciáticos. Al sujeto le corresponde presentar sus pruebas, dar la medida de sus capacidades y sus méritos” (Chevalier y Gheerbrant 721). Los monstruos pueden leerse como “Símbolos de la fuerza cósmica en estado inmediato al caótico, al de las ‘potencias no formales’” (Cirlot 314-315); y si a veces representan la energía negativa de lo humano, es sólo porque ese lado oscuro ya estaba allí antes del monstruo: “En numerosos casos el monstruo no es efectivamente más que la imagen de un cierto yo, ese que conviene vencer para desarrollar un yo superior” (Chevalier y Gheerbrant 721).

Algunas de estas ideas han servido para gestar una especie de teleología donde se afirma “la necesidad del monstruo vinculada a los fines para los que sirve” (Santiesteban

37). El monstruo se vuelve el esclavo de una cosmogonía demasiado ordenada –y ya se ha dicho que el monstruo es, sobretodo, caos– y se olvida que “El mundo es una maravilla, y el monstruo, la maravilla de las maravillas” (Santiesteban 39). Encerrado en su laberinto teleológico, el monstruo otrora indómito acaba por ser domesticado ya por el flagelo del mercado, ya por algunos abusos culturalistas y biologicistas. Es preciso volver a una hermenéutica teratológica donde el monstruo, auscultado por adivinos verdaderos y no por enciclopedistas, se muestre así mismo antes de mostrar su mensaje.

Para explorar la elusividad del monstruo, Asa Simon Mittman afirma que

el monstruo no es realmente conocido a través de la observación; ¿cómo podría serlo? ¿Cómo podría alguien distinguir entre fenómenos “normalmente” aterradores y monstruosidades anormalmente aterradoras? En cambio, sugiero que el monstruo es conocido por su efecto, su impacto. Por lo tanto, todos los monstruos son reales. Los monstruos en todas las tradiciones aquí discutidas tenían efectos palpables y tangibles en las culturas que los engendraron (Mittman 6).

De aquí se extrae que “Ningún estudio podría esperar apuntalar lo constitutivo del monstruo en términos de su fisicalidad” (7). Sucede así que, por ejemplo, “El propio Pegaso, aunque obviamente es un híbrido, era considerado por los griegos como un maravilloso caballo alado más que como una deformidad horripilante, y así sucedió con muchas otras criaturas de los mitos” (Felton 115). Pareciera que “Los monstruos [...] deben asustar física y mentalmente. Los monstruos agradables no deberían considerarse tales, pues han perdido toda su monstruosidad” (Montagne 21). Si el monstruo sólo es reconocible por sus efectos, la lógica causal que esperaba encontrar un vínculo entre maldad y deformidad queda anulada; se revela entonces como lo que siempre fue: una alegorización teleológica que pretendía sistematizar el conocimiento del caos. También tambalean todas las razas monstruosas, cuya aparición responde menos a un impulso legítimo y más a una caricaturización en extremo racista o a un empeño colonialista. El monstruo es reducido a una moraleja cuando sirve para contemplar diferencias superficiales –costumbres, color de piel, sexo, geografía– y no para discernir lo que de universalmente monstruoso hay en la psique humana.

Y es que sorprende, más que la variedad de monstruos –acaso explicable por la creatividad de quienes sueñan o imaginan monstruos–, su diseminación espacial y temporal. Sucede que “El monstruo y su concepción son objetos de suma importancia para la mejor comprensión del fenómeno *hombre*. Cuando el hombre expresa prodigios, está expresando, al menos, una parte de sí mismo” (énfasis en el original, Santiesteban 15). Aunque cambien las formas y las reacciones ante el monstruo, sigue siendo cierto que “el hombre lo ha creado,

ha salido de él, de sus entrañas [...]. Nosotros somos partícipes de ese horror y ese prodigio. El hombre comparte lo monstruoso con el monstruo mismo” (32).

Estas nociones se insertan en la discusión entre dos modelos sobre el surgimiento de formas culturales: difusionismo e innatismo. Mientras que el primero apunta a que formas y estructuras “viajan” en procesos de transculturación, el segundo postula el surgimiento independiente y tendrá más de un componente biológico en su formulación (117). Ambos ofrecen intuiciones fundamentales para comprender el fenómeno monstruo y son necesarios a la hora de rastrear las historias de formación y desarrollo de los monstruos; “Se observaría de esa manera qué elementos son transmitidos, cuáles ingénitos, y en qué medida” (123). Con todo, la persistencia temporal y la amplísima –acaso total– cobertura geográfica del monstruo apunta según algunos a una universalidad,¹⁴¹ demostrando con esto no sólo una suerte de necesidad (118), sino confirmando que al menos la *idea* monstruo, la categoría prototípica, tiene un sustento biológico y cumplió alguna clase de función evolutiva.

Los portentos tienen un asiento profundo en el aparato psíquico del hombre; de ahí partimos para llevar aún más lejos dicha proposición: el monstruo tiene un asentamiento en el sistema filogenético humano. El prodigio se forma a partir de los temores puntuales que hacia ciertos animales siente el hombre de manera instintiva. Esto es: nadie le enseña al niño a temer a una tarántula y ningún adulto deja de sentir temor ante una fiera embravecida. Existen despliegues conductuales que son propiamente amenazantes; de estos despliegues amenazantes está hecho el monstruo. El hecho de que dichos despliegues sean amenazantes *per se* quiere decir que son amenazantes *a priori*; no son aprendidos ni heredados; forman parte integral del ordenamiento del aparato psíquico (énfasis en el original, 248).

De ser cierto esto, yo sugeriría que no es el monstruo –de nuevo, aludiendo a su condición de ente concreto–, sino lo monstruoso –el componente óptico que le alienta originariamente–, lo que tiene un asiento en la psique. Hay en la mente algún sistema de procreación paradójica que opera irrestrictamente, permitiendo que aniden en el espíritu ideas que de otro modo serían rechazadas por absurdas o peligrosas o, para ser consistentes, por monstruosas. Pero si el monstruo no está circunscrito a ninguna forma concreta y hay algo de monstruoso en lo humano, cabe imaginar que existan desplazamientos voluntarios hacia estas potencias caóticas.

¹⁴¹ Y no es sólo la aparición de monstruos diversos en regiones diversas, sino que se observan coincidencias temáticas y simbólicas entre los monstruos de regiones espacial y temporalmente aisladas.

Cuando lo monstruoso se convierte en una categoría socialmente circulada por mediación retórica, sucede que

mientras más distintas sean las costumbres y apariencia física de los pueblos, más probable es que se les apliquen términos como monstruoso, silvestre, salvaje y bárbaro. El término ‘monstruoso’ puede ser usado para prácticas sociales como perforaciones corporales, tatuajes o el consumo de carne humana (Davies 68).

Se aprecia aquí la típica asociación monstruo-inmoralidad según la cual la diferencia expresa siempre degradación y el otro es siempre inferior. Si la Grecia y Roma clásicas vieron en ello la comprobación de una superioridad cultural –al grado de creer que el bárbaro, incapaz de comunicarse en el idioma hegemónico, carecía de cultura–, y en la Edad Media sirvió para sostener un antagonismo religioso –particularmente con el Islam–; a partir del siglo 15 justificó la violenta expansión colonial (69) –acaso recreando de forma pervertida el combate mítico del héroe contra el monstruo para merecer un tesoro divino, ahora escenificada como masacre de inocentes por la explotación de recursos naturales y la acumulación de riquezas.

Pese a esto, y gracias a que la teratología retórica expresa un antideterminismo –la metáfora, al cabo, es fluida–, algunas transgresiones del cuerpo político pueden producir acusaciones de monstruosidad; así, por ejemplo, el médico inglés John Bulwer sostuvo a mediados del siglo 17 que ciertas prácticas asociadas a la moda corrompían la naturaleza inglesa, gestando voluntariamente monstruos tan terribles como los que nacían en naciones lejanas y exóticas (70-71). Algo tan inocuo como la elección de ropa podía suscitar sospechas, así que “La monstruosidad era, entonces, una elección (in)moral, más que una característica física presente al nacer” (70). Esta imbricación de cultura y monstruosidad sugerían que “etnología y teratología eran parte de un continuo para describir tanto yoes como otros. La ansiedad causada por los monstruos y sus posibles significados permitieron la posibilidad de acomodar individuos, grupos e identidades en ese continuo” (71). El prejuicio, culturalmente heredado, se enquistaba en la estructura biológica de la monstruosidad para producir “prejuicios monstruosos”, aberraciones del trato social que justificaron ostracismo y violencia.

Hacia los siglos 20 y 21, empero, se asienta una tendencia que representa los monstruos no sólo con simpatía, sino con empatía. Algunos productos de entretenimiento de masas, como la saga de novelas *Twilight*, de Stephanie Meyer, “piden a la audiencia identificarse con y hasta estimar el monstruo tradicional mientras resisten o rechazan las

fuerzas culturales que definen la monstruosidad basándose en apariencias o comportamientos no-normativos” (Weinstock 277). Esta afirmación debe ser matizada, pues refiere al monstruo “tradicional” sólo en sus características superficiales más elementales – como chupar sangre para los vampiros, reduciendo un rico simbolismo a una práctica gastronómica– además de que opera el tipo de transformación mercantilista que ya he descrito más arriba. Este monstruo domesticado produce obras en las que

el conflicto esencial no surge de la naturaleza imposible del vampiro, rasgo que lo define como monstruo y que determina su valor en la ficción fantástica. Su imposibilidad queda al margen, y las historias se centran o bien en la batalla por el poder entre humanos y no humanos, o bien en la exterminación de unos por otros, o bien en el retrato de la convivencia entre ambas comunidades (Roas, “Mutaciones” 105).

Y es que este monstruo del *mainstream* comercial acaba por ser naturalizado, “convertido en una más de las especies o razas que habitan el mundo” (104). Esto no apunta al tema de las razas monstruosas de la teratología mitológica, empero, sino a una domesticación total en la que se ha perdido hasta el inexcusable componente racista. Estas ficciones apuntan a afirmar superficialmente el deseo adolescente de rebeldía, figurando una especie de escapismo regulado desde las esferas del poder. Se invita a la audiencia a identificarse con un monstruo carente de toda monstruosidad, sugiriendo una resistencia inofensiva acorde a los intereses económicos y políticos. Son una simulación de la Cucaña medieval, donde todo está al revés sólo en apariencia; están pobladas de figuras pretendidamente monstruosas que no sólo no trasgreden fundamentalmente las estructuras de poder ni cuestionan la realidad o el orden imperante, sino que exigen la conformidad a la norma y el conservadurismo moral a través del aplauso de una marginalidad falsa.

Estas ficciones abusan fácilmente de fórmulas productoras de monstruos –como las estructuras propuestas por Carroll o, en el peor de los casos, una pobre mixología zoológica– y se aprovechan de arquetipos –los “mitos” de Lenne– para introducirlos como meros decorados. No se aprovecha la monstruosidad del monstruo, sino su aparente novedad. Son, pues, elementos gráficos al servicio del espectáculo; una versión menos denigrante de los *freakshows* del siglo 19.

Como resultado de una actividad combinatoria, el monstruo es, desde un punto de vista cartesiano, algo sin misterio, perfectamente transparente a la razón que lo examina. Es suficiente describirlo para desarmarlo, pues describirlo es descomponerlo en sus elementos constitutivos, situar cada una de las partes en relación a las otras. Esta manera de analizarlo permite el establecimiento de diccionarios de

monstruos, de manuales de zoología fantástica, donde se le describe de una manera rigurosa. Es una clasificación de las formas tal y como las percibimos (Cortés 23).

Se olvidan, como sugiere Roas, de que el monstruo no domesticado –el “monstruo monstruoso”– no tiene lugar en el mundo –y ese es precisamente su lugar–: el monstruo auténtico habita el espacio liminal entre lo sagrado y lo profano y de allí hereda una de sus características más salientes: su “liminalidad ontológica” (Cohen, “Monster” 6). Si el monstruo parece indefinible es precisamente porque surge como una especie de sobredeterminación: nunca es uno, sino muchos –sin abandonar la singularidad–; y su rasgo común es la “perversidad taxonómica” (Felton 104).

El monstruo no es superposición de cuerpos, sino trasgresión o crisis categorial: es “el fracaso de la distinción entre definiciones, una frontera permeable que permite cruces de una categoría aparentemente distinta a otra” (Marjorie Garber, citada en Cohen 21). El monstruo es particularmente amenazante porque toma las categorías ontológicas de la cultura que le gesta y las confunde. Así, lo vivo se hace muerto sin dejar de estar vivo –vampiro, fantasma–, lo inanimado se mueve sin dejar de ser “cosa” –casa embrujada, poltergeist–, lo humano se animaliza sin dejar de ser humano –hombre lobo. El monstruo nunca es lo que parece y al mismo tiempo es siempre eso y mucho más. El monstruo desborda, es inasible. En el monstruo se actualiza la contradicción –los antiguos le agruparon entre los *para phusin*, aquello que contraviene los acontecimientos naturales, es decir, lo imposible– y por lo tanto nunca nos podemos sentir cómodos en su presencia. Se vuelve con esto a la idea integradora sobre el monstruo que ofrece Noël Carroll, la impureza, que refiere a las teorías sobre la contaminación ritual de Mary Douglas. La antropóloga británica recupera –restándole ideas modernas como higiene y patógenos–

“la antigua definición de suciedad como *materia fuera de lugar*. Esta es una aproximación muy sugerente. Implica dos condiciones: un conjunto de relaciones ordenadas y la contravención de ese orden. La suciedad, entonces, no puede ser un evento aislado. *Donde hay suciedad hay un sistema*. La suciedad es el subproducto de un ordenamiento sistemático y clasificatorio de la materia, que además involucra el rechazo de elementos inapropiados” (énfasis mío, Douglas 44).

La idea de suciedad es la que permite a una cultura por una parte rechazar aquello que viola o contradice las categorías ontológicas que subyacen a las interacciones sociales; y por otra adaptar ora lo anómalo, ora la estructura para replantear el sistema de símbolos y evitar un conflicto categorial. Esto es así porque el contacto con la suciedad siempre tiene consecuencias y es importante para la estabilidad del orden simbólico saber qué hacer con la

suciedad. Si bien un individuo puede simplemente ignorar lo sucio, “las categorías culturales son asuntos públicos” (48) y es mucho más difícil que a esa escala se soslaye como irrelevante la presencia de lo impuro. “Los conceptos de *peligro*, *contaminación* y/o *impureza* son definidos con el fin de proteger lo que se entiende como *bien común*” (énfasis en el original, Cortés 18). Douglas sugiere la existencia de cinco provisiones –no siempre discretas– que determinarían cómo ha de lidiar la cultura con el evento anómalo (48-50):

- Integración: reducir la ambigüedad, reclasificando al objeto como perteneciente a una u otra categoría. Si la suciedad se produce por hibridación, se suprime una de las categorías ontológicas que convoca.
- Manipulación: controlar físicamente la anomalía, que va desde el aislamiento a la destrucción.
- Abominación: establecer reglas para evitar el contacto con lo anómalo, fortaleciendo las categorías estables.
- Vilificación: señalar como peligroso el objeto, generalmente asignándole un valor en la escala de la moralidad pública.
- Ritualización: emplear símbolos ambiguos en un ritual –del mismo modo que se hace en poesía y mitología– para enriquecer el significado de algo o para llamar la atención hacia otros niveles de existencia.

De esta manera, un nacimiento humano en el que se presentan dos cabezas no puede ser monstruoso desde una perspectiva médica moderna, pues la categoría ontológica *humano* no ha sido violada. Así se trate de un evento extremadamente irregular y anormal –ambos conceptos estadísticos, que además amenaza gravemente su supervivencia, la humanidad del ente no está puesta en duda. Por el contrario, el nacimiento “natural” de una sirena en una madre humana sí es monstruoso, pues el ente mezcla arbitrariamente dos categorías ontológicas: ave y humano –o ave y humano, en algunas fuentes. Incluso si sostenemos la categoría ontológica sirena –lo que eliminaría este componente de monstruosidad por medio de una previsión–, como puede suceder en las ficciones maravillosas –colocarlas en el catálogo de lo *reactual* no es consistente con la observación y la ciencia–, es un evento producido “fuera de lugar”, pues las sirenas nacen de las sirenas y las mujeres de las mujeres, pero jamás las unas de las otras. Entonces, los monstruos maravillosos tienden a ser no-monstruosos porque son integrados a un sistema ficcional. Son proposiciones aléticamente

posibles y si causan sorpresa es sólo por sus cualidades contingentes. Los monstruos fantásticos, en cambio, han resistido a la integración. Son proposiciones alécticamente imposibles y causan asombro numinoso.

Si se ha de entender lo monstruoso como una forma preternatural de la suciedad, entonces sólo será monstruoso aquello que permanezca ontológicamente ambiguo y que desarrolle, así sea de forma indicial, la superposición de natural y sobrenatural –emulando la pauta aditiva de lo fantástico y produciendo, también, tensión semántica. Lo monstruoso subvierte la posición de las categorías, de modo que está parcialmente fuera de lugar; algo en lo monstruoso no anda bien, pero no podemos saberlo con certeza porque algo, también, y esa es la clave, sí anda bien. Si lo monstruoso nos interpela tan poderosamente es porque pervierte lo familiar y trastoca lo que parecía seguro. Es lo que es y algo más, deviniendo en una suerte de no-ser parcial. No podemos señalar lo que no anda bien con el monstruo, ni podemos asirnos de lo que parece estable, pues todo aparece inconsútil. Advertimos en lo monstruoso la otredad porque no le reconocemos, pero no podemos rechazarle porque es un espejo donde nos reconocemos. Lo monstruoso es una categoría relacional: es monstruoso en relación a lo no-monstruoso –lo familiar, lo domesticado. Cuando las categorías ontológicas están fuera de lugar y se mezclan en contra de su propio ser, se producen la suciedad y lo monstruoso.

La profanación nunca es un evento aislado. No puede ocurrir salvo a la luz de un ordenamiento sistemático de ideas. [...] Pues la única manera en que las ideas de contaminación tienen sentido es en referencia a una estructura total de pensamiento cuyas piedra angular, fronteras, márgenes y líneas internas se mantienen en relación por rituales de separación (51).

Si se modifica esa relación, se modifica el estatuto de monstruosidad que se asigna a un ente. El monstruo no monstruoso es la incorporación a la estructura –el monstruo cuantificado o enciclopedizado o convertido en mercancía–; la integración y la manipulación –operaciones básicas de las teratologías biológica y retórica¹⁴² eliminan la monstruosidad. El monstruo monstruoso es, en cambio, aquel que está doblemente alejado de la estructura; viola reiteradamente los límites de lo esperable y lo posible y magnifica su abyección. Para ritualizarlo, lo monstruoso debe seguir siendo ambiguo, de lo contrario perdería su contacto

¹⁴² Estas previsiones aparecen también en la teratología mitológica bajo la forma de las razas monstruosas y los bestiarios alegóricos; y en la teratología poética en aquellas ficciones donde el monstruo es cuantificable o donde se ha hecho mundano –como ocurre en los videojuegos y en mucho del cine de terror, donde se eliminan monstruos sistemáticamente, con armas terrenales y sin problematizar las categorías ontológicas de la realidad. Todos estos son monstruos, en mayor o menor medida, no-monstruosos.

con lo sagrado; lo mismo ocurre con la vilificación y con la abominación: se debe mantener su impureza, la tensión ontológica que genera. Si hay un modo ficcional que coincide de forma precisa con esta superposición de posibilidad e imposibilidad, es el de lo fantástico. La heterogeneidad aléctica permite al monstruo participar de la otredad más absoluta: su imposibilidad es radical; es impensable e inefable:

El estilo de Lovecraft sirve como perfecto ejemplo de lo que estamos diciendo. El autor americano suele recurrir a construcciones oximorónicas o paradójicas en las descripciones de los seres y fenómenos sobrenaturales que pueblan sus relatos: ‘arquitectura obscena’, ‘ángulos obscenos’, ‘antigüedad malsana’, ‘campanarios leprosos’, ‘pestilentes tempestades’, ‘nauseabundo concierto’... Sintagmas que sugieren algo imposible en nuestra realidad mediante sustantivos y adjetivos que, de manera independiente, se corresponden con objetos y realidades provenientes de esa realidad (Roas, *Límites* 132).

Si el sistema social se funda sobre una estructura simbólica que determina las prácticas y la moral, es decir, sobre el *orden*, entonces lo monstruoso –que está siempre fuera del sistema– representa el *caos*. Los modelos que asimilan inmoralidad y monstruosidad no hacen sino exhibir la arbitrariedad de su propia moral: lo monstruoso no es lo malvado, sino opuesto a lo normal. Es, reiterando una fórmula de Jackson para lo fantástico, el desvelamiento de lo no-visto de la cultura. Lo monstruoso está indeterminado y si pueden formularse entes –monstruos– a partir de ello es sólo una enunciación precaria: lo monstruoso *per se* permanece incomprensible. Lo monstruoso no sólo amenaza cuerpos y mentes como los monstruos terroríficos de Carroll, sino que pone en riesgo sistemas culturales; sus prácticas anómalas, a contrapelo de las exigencias normativas, son escandalosas: “Lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión” (Cortés 18). Lo monstruoso se muestra a sí mismo y el monstruo auténticamente monstruoso encarna en su cuerpo un único *fatum*: el avance inexorable del caos. “Su visión nos recuerda que la vida es menos segura de lo que pensábamos. [...] El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos” (21).

Lo monstruoso opera como una forma de violencia simbólica contra la cultura, impidiendo la actualización total de las categorías ontológicas, pues la violencia es, según Johan Galtung, “la causa de la diferencia entre lo potencial y lo alcanzado” (168). La violencia opera como un impedimento, una interrupción, el origen de una situación desigual o injusta. Cuando lo monstruoso está presente, ciertas posiciones y certezas se vuelven

ambiguas; lo monstruoso facilita el conocimiento precisamente porque obnubila lo conocido, lo familiar y nos abre a la comprensión de lo otrora impensable. En su *Diccionario*, María Moliner caracteriza el violentar como “hacer fuerza en una cosa para obligarla a tomar cierta forma o posición” (“Violentar”), que es la acción que lo monstruoso realiza por su propio ser: las categorías y clasificaciones son torcidas hasta tocarse entre ellas y adoptar formas no previstas por la cultura. El antiguo problema de la humanidad –y en el pensamiento cristiano, de la salvación– de los monstruos es precisamente un problema de liminalidad violentada, un efecto en cadena en el que lo monstruoso resignifica también lo humano; su solución –el monstruo es siempre un acertijo– es tan apremiante porque transforma –a veces hasta volverle irreconocible– todo lo que toca. Esta violencia, como se verá, se traslada particularmente bien a la identificación con lo monstruoso, que ejecuta sobre los sujetos cambios que los colocan en posiciones particularmente difíciles.

Monstruosidad funcional: la teratotécnica

Como apunté más arriba, ciertas intuiciones teóricas sobre lo monstruoso apuntan hacia una especie de “teleología teratológica”, según la cual el monstruo existe para cumplir un fin que suele estructurarse en torno a una necesidad cultural o narrativa; e incluso a los monstruos de la teratología biológica se les ha asignado una “utilidad” al considerárseles bajo la óptica anatómica. Pero sucede que lo monstruoso, al ser capaz de sostener lo mismo el orden que el caos, escapa a esta lógica teleológica para producir sus propios significados en función de lo que llamaré teratotécnica: el empleo de lo monstruoso –que no del monstruo– para producir “herramientas”.¹⁴³ Igual que el problema de la brujería, que invoca poderes no formados y sitúa a los sujetos en posiciones ambiguas y peligrosas, el monstruo está allí –cerca y lejos, dentro y fuera, innato e inalcanzable– para que su energía trasgresora sea aprehendida –aunque sea precariamente. Parafraseando a Asa Simon Mittman (6), lo monstruoso se reconoce por sus efectos;¹⁴⁴ y estos, canalizados en herramientas concretas componen el universo de la teratotécnica. Con esto quiero indicar que las potencias caóticas

¹⁴³ Para Judith Halberstam, la novela gótica es una tecnología que produce monstruos. Puesto que lo fantástico es el modo ficcional general sobre el que opera la novela gótica, es lícito sugerir, siguiendo sus palabras, que el monstruo fantástico “es una máquina” que “produce significado” (21). La teratotécnica es, en cierto modo, una extensión de esta idea, al sugerir que puede dominarse al menos parcialmente la “máquina de sentido” de lo monstruoso.

¹⁴⁴ Y de qué otro modo va a reconocérsele, si lo monstruoso habita en la región paraxial y por lo tanto es invisible; el monstruo no es sino su manifestación visible.

de lo monstruoso están accesibles a todos –pues, ya se ha dicho, operan desde el interior de cada ser humano, convocadas por la imaginación–, aguardando bajo el signo de la impureza. La mente humana puede elaborar libremente el tema de la contradicción y aprovecharle como quiera.¹⁴⁵

En cierto sentido –si bien se trata de una formación imperfecta–, podría afirmarse que el monstruo es resultado de esto mismo, una aplicación concreta de la teratotécnica.¹⁴⁶ Destacan la función apotropaica, lo que refiere al campo más amplio de figuras que repelen y protegen (Santiesteban 102), y en teratología apunta al motivo del monstruo guardián (102-103). Puede suceder que por efecto mimético¹⁴⁷, el monstruo repela al monstruo (103). El monstruo apotrópeo por excelencia es el guardián del tesoro (104) o de la virtud heroica – que también funge como prueba y hasta llega a tener un carácter legitimador en el totemismo (208-212) y la heráldica (178). Existe también el monstruo expiatorio, que carga con una culpa que debe limpiar con su propia vida (104). Una variante es la del monstruo que debe acabar con la humanidad, que en la ficción se relaciona primordialmente con el cine de terror, para posibilitar la vuelta a la normalidad tras la derrota del monstruo (Santiesteban 90), “un momento mágico de reintegración y seguridad” (King 28). El monstruo puede tener también una función estética en la que la aberración y la deformidad anulan las categorías tradicionales de belleza: “¿Qué es más bello que el monstruo en su fealdad?” (Santiesteban 85); algunos grotescos aparecen aquí. Relacionada con esta, existe además una función mnemotécnica, que posee un carácter casi pedagógico y aprovecha el asombro que causa el monstruo para fijar un mensaje en la memoria o elaborar un mensaje alegórico (111).¹⁴⁸ Se trata, en todos estos casos, de “usos” de monstruos; es decir, interacciones con entes que

¹⁴⁵ Cuando la cultura reconoce la existencia de lo impuro o lo monstruoso –y le mantiene así, sin integrarle a la estructura–, suele ser para elaborar el tema del peligro o para marcar una frontera –tal como sugiere Cohen en su quinta tesis. Mary Douglas ha realizado un muy completo análisis de las abominaciones del Levítico (51 y ss.) que puede ser muy esclarecedor.

¹⁴⁶ Aunque lo monstruoso es el teratino del monstruo, lo cierto es que le rebasa.

¹⁴⁷ Frazer distingue dos formas de magia mimética –*sympathetic magic*–: homeopática –que funciona bajo la “ley de la similitud”– y de contagio –que invoca la ley del contacto– (11-12). El monstruo apotrópeo que repele monstruos es un efecto de la primera.

¹⁴⁸ El monstruo puede, también, funcionar como: antídoto –es el caso del unicornio, cuyo cuerno tenía efectos curativos tanto en China como en Occidente–; psicopompo –transportador de almas–; transporte –en el *Libro de Alexandre*, Alejandro Magno monta grifos–; alimento; ingrediente; ayo; materia prima; propaganda –recurriendo a la asimilación entre deformidad e inmoralidad y bajo el amparo de la teratología retórica, los enemigos religiosos, políticos y sociales –ya sean humanos o abstracciones– pueden ser caricaturizados como monstruos–; y ornamentación procesional (Santiesteban 102-112).

pueden o no ser monstruosos. El ejemplo clásico que Mary Douglas aporta sobre la brujería es, en cambio, una aplicación teratotécnica propiamente monstruosa:

A aquellos que tienen una posición en la parte explícita de la estructura se les acreditan poderes conscientemente controlados, en contraste con aquellos cuyo rol es menos explícito y a quienes se les acreditan poderes inconscientes e incontrolables, amenazando a aquellos en posiciones mejor definidas. [...] En estos casos, los puntos conscientes y articulados en la estructura social están armados con poderes conscientes y articulados; las áreas inarticuladas, sin construir emanan poderes inconscientes que provocan en otros el deseo de reducir la ambigüedad (126-127).

La brujería, explica Douglas, es una fuerza que opera desde fuera del sistema, pues “los símbolos externos sostienen la estructura social explícita que los poderes psíquicos internos amenazan desde la no-estructura” (124). Allí donde hay ambigüedad se gesta. La diferencia es siempre una amenaza para la normalidad, pues sugiere una alternativa inaprehensible: la no-forma es infinita y el Otro es la máxima definición por exclusión: no-yo. Sucede así que a prueba de ello es que toda acusación de brujería “es una advertencia para que el acusado aminore sus deseos rebeldes y vuelva al camino correcto” (127), es “una llamada a la conformidad” (Cortés 17). Desde esta perspectiva, la brujería es un producto de la estructura y su funcionamiento es independiente de la forma concreta que tome –del mismo modo en que lo monstruoso, cuando está presente, ocurre con independencia del monstruo concreto. Brujería y monstruosidad operan en un nivel estructural o, para decirlo sin remitir a un método en particular, son relacionales. En esto, cumplen a nivel simbólico la función de la sociedad y heredan de ella una cierta capacidad mostrativa: donde hay monstruosidad o brujería, hay un sistema. Y de la misma manera, pueden ser objeto de purificaciones rituales:

[Las o los brujos] Son personas que viven en los intersticios de la estructura de poder, y parecen ser una amenaza para aquellos con un estatus mejor definido. Como se les acredita con poderes peligrosos e incontrolables, surge una excusa para suprimirles. Pueden ser acusados de brujería y ser despachados violentamente sin formalidades ni retrasos (Douglas 129).

Los monstruos y las brujas son “contaminación ritual”, un ataque a la forma que proviene de la interacción entre la forma y la infirmitad que le rodea (130). Por ello, la acusación es importante; reitera la existencia de la estructura y permite que se acumule la culpa “en la fuente de la confusión y la ambigüedad” (133). Es en parte por esto que lo monstruoso suscita una experiencia paradójica; al mostrarse, el monstruo denuncia su condición caótica y demuestra *ipso facto* que el orden existe.

Amamos y necesitamos el concepto de monstruosidad porque es una reafirmación del orden que anhelamos como seres humanos [...]. No es la aberración física o mental por sí misma la que nos aterra, sino la falta de orden que dichas aberraciones parecen implicar (King 55-56).

De este modo, no puede existir lo monstruoso sin que exista una noción de orden, del mismo modo en que no puede existir la brujería sin que existan poderes formales. Lo verdaderamente relevante de este ejemplo es que para que la bruja –en el sentido que la entiende Douglas– sea monstruosa –y, por lo tanto, peligrosa según la previsión– debe permanecer ajena a la estructura, pero igualmente dentro de ella; ejercer poder sin tener poder. En ciertas regiones de España existe una distinción entre *bruixa* –“opera como un modo de representación simbólica del restablecimiento del orden, de la salud y de la vida”– y *meiga* –“equivale a las fuerzas que quiebran la armonía de las partes con el todo, las que introducen el desorden, la enfermedad y la muerte” (Blanco Prado 3)–; este es un primer paso para integrar ese poder a la estructura; se trata de un caso límite que apunta a reducir la monstruosidad. Lo que ocurre con las comadronas hacia finales de la Edad Media es particularmente esclarecedor, pues en los siglos 12 y 13 la práctica de la medicina se desplazó –gracias a que las universidades comenzaron a otorgar grados y licencias– “de la habilidad a la profesión” (Benton 1) y las mujeres fueron excluidas de un circuito económico que les perteneció durante mucho tiempo, siendo excluidas también de sus propios cuerpos:

La comprensión teórica y la investigación científica de la medicina de mujeres fue por lo tanto un monopolio casi total de los hombres. Abrumadoramente, la literatura ginecológica medieval de Europa fue escrita para una audiencia masculina y fue producto de la manera en que los hombres comprendían los cuerpos, funciones, enfermedades, necesidades y deseos femeninos. Para las mujeres que podían costearse un cuidado médico profesional, las cuestiones fundamentales de su salud y su enfermedad eran definidas por hombres (2).

Si bien una triada de manuales médicos – *Liber de sintomatibus mulierum*, *De curis mulierum* y *De ornatu mulierum*– que circuló con gran fama durante este tiempo es atribuida a una mujer, Trotula de Salerno, los textos fueron escritos por hombres, “excluyendo todavía más a las mujeres de la práctica de su propia medicina” (33).¹⁴⁹ El poder no estructurado de la comadrona es integrado al sistema para aniquilarlo. Lo que de monstruoso –para la hegemonía patriarcal– podría haber en que floreciera la ginecología estudiada y practicada

¹⁴⁹Hay un texto probablemente auténtico de Trota de Salerno, *Practica secundum Trotam*, descubierto en Madrid, que demuestra no sólo que las mujeres de ese tiempo “podían practicar medicina y enseñarla a otros”, sino que su conocimiento de la anatomía femenina era distinto al que los hombres produjeron, lo que le valió el poco favorable epíteto *tanquam magistra* (Benton 33-34).

por mujeres fue reinterpretado por intermediación de una figura histórica convertida en leyenda: el poder monstruoso puesto al servicio del poder formal, integración como forma de control.

En contraste, lo monstruoso se mantiene siempre como diferencia y por eso “Todo lo que parece indefinible, que no es ni una cosa ni otra, es entendido como un peligro para la sociedad” (Cortés 18). Las sociedades instauran sistemas de control para suprimir esta otredad, mantener a raya el avance del caos; como sugiere Sheldon Cashdan a propósito de los cuentos de hadas, “la bruja debe morir, porque es la bruja quien encarna la parte pecaminosa del yo” (44); el engendro abyecto debe ser eliminado –aunque siempre vuelva– para que la normalidad se restaure. Por esto,

La moral y el bien social no pueden pactar con los seres monstruosos porque representan lo otro, lo diferente. Aceptar la diferencia podría obligar a modificar la universalidad de la ley y el concepto de orden podría verse seriamente amenazado (Cortés 19-20).

Lo monstruoso es casi siempre leído en términos morales como lo incorrecto: la bruja y el monstruo encarnan la desviación –de allí la insistencia en la deformación física como espejo de la moralidad–: “su visión nos recuerda que la vida es menos segura de lo que pensábamos” (21). El orden está siempre bajo amenaza. Mientras más rígida sea la estructura, mientras más claras sus leyes, más masa informe queda fuera, sin categorizar. El orden más excesivo se vuelve frágil cuando lo imprevisto, lo informe, lo imposible se manifiestan; así ocurre en los textos fantásticos que “preparándose para la confrontación, construyen sistemas tan sólidos que, casi fatalmente, se desbaratan ante los ataques de fenómenos a los que no les ha abierto espacio” (Morales, México fantástico xiv). El monstruo muestra, profetiza el caos. Su sola presencia es peligrosa, pues se ostenta como ilegítimo. La brujería es un pacto furioso, un rechazo violento a la estructura y su normalidad.

Patrick Harpur aporta numerosos ejemplos de teratotécnica, siempre bajo la consigna de que “El secreto¹⁵⁰ es, sobre todo, una manera de mirar” (Harpur 23). Lo monstruoso en Harpur viene del Otro Mundo, que es el universo de las potencias informes, el caos primigenio del que los númenes de las diversas cosmogonías toman el material para crear el universo:

¹⁵⁰ Secreto, aquí, refiere al *Opus magnum* hermético y la obtención de la “materia verdadera” que permite la fabricación del *lapis philosophorum* –piedra filosofal– y el *aab-i-bayat* –elixir de la vida– (Harpur 21).

El Otro Mundo empieza donde termina éste. Tradicionalmente, se lo imagina como una sociedad paralela de dáimones, animales o muertos. Puede estar de nuestro lado, en el bosque o en los páramos fuera del recinto sagrado del pueblo. Puede ser subterráneo o estar en el firmamento, en el oeste o, incluso, como el país de los sidhe, en todos esos lugares (65).

Este Otro Mundo tiene en el pensamiento occidental tres formulaciones: Alma del Mundo, imaginación e inconsciente colectivo; con esto ha sido, según Harpur, convertido en abstracciones intelectuales que “presentan la excentricidad añadida de situarlo dentro de nosotros” (72). El monstruo es una de las manifestaciones del Otro Mundo que se ha incrustado en la psique humana para permitirnos ver lo que de otro modo sería invisible –en el sentido más antiguo, para conocer la voluntad divina, que por lo general también viene del Otro Mundo. Lo monstruoso, como lo daimónico, es una potencia maleable; al estar marcado por la contradicción –impureza designa a lo uno y lo otro dispuestos en una “coincidencia problemática”, como sugieren algunas teorías de lo fantástico; es la *coincidentia oppositorum* en eterna tensión¹⁵¹ nos abre a otras realidades y posibilidades: es nuestra llave al Otro Mundo. Por eso es que “Los monstruos habitan los confines, los monstruos están en el borde de los mapas, y en el borde también de lo real y lo imaginario. Se puede decir que son seres que habitan, utilizando una metáfora moderna, al filo de la realidad” (Santiesteban 91). Lo monstruoso es lo que conecta lo real y lo imaginario –es decir, el Otro Mundo–, un vínculo sagrado que actualiza en nosotros el Misterio.

Hay que recordar que lo monstruoso, tal como lo he formulado, no posee la carga negativa que sí suele tener el monstruo; lo monstruoso no es inmoral ni perverso; si lo monstruoso puede llegar a representar un peligro, será para la estructura y para quienes le invoquen sin comprenderle –lo monstruoso es abrumador, infinito. Así, parte de lo que llamamos monstruo –y todavía mucho más– es encuadrado por Harpur como daimon –“seres semejantes a los feéricos que, por supuesto, no deben ser confundidos con los demonios en que los transformó el cristianismo” (Harpur 30)–, y que pueden tomar innumerables formas: “objetos volantes extrañamente iluminados, monstruos de largos cabellos, damas blancas, perros negros, seres angélicos de elevada estatura, pequeños y feos ‘alienígenas’” (35). Todos estos daimones pueden llegar a expresar aspectos de la teratotécnica siempre y cuando se aprehendan según lo que Harpur llama “conciencia

¹⁵¹ “Casi estaríamos tentados a afirmar que el monstruo es conciliación de contrarios, pero es mucho más cierto que se trata de un conflicto de contrarios” (Santiesteban 93).

hermética”, que exige una percepción fronteriza o doble en la que se actualizan como verdaderos tanto el mundo *reactual* como el Otro Mundo; sólo entonces el monstruo será monstruoso y no un ente fabuloso o inexistente –o peor todavía, una metáfora forzada o un objeto de consumo. Aclara Harpur que

En realidad, la doble visión no implica, en definitiva, ver dos cosas a la vez ni traducir una cosa a otra. Debería ser un modo único de visión, formado, como si dijéramos, dentro del ojo, en el que la duplicidad de las cosas –como en las mejores metáforas– es evidente a la mirada porque estamos simultáneamente viendo, y viendo a través de lo que vemos (322).

Esta conciencia hermética mantiene la tensión entre dos posibilidades interpretativas y allí radica su riqueza. Ni rechaza la imaginación –literalismo–, ni se cierra a la realidad –locura. Mary Douglas llama pre-copernicanas a las culturas antiguas que supieron mantener la doble visión: “Su mundo gira en torno al observador que intenta interpretar sus experiencias” (Douglas 100). No se trata de interpretar qué son las cosas, sino qué significan; pasar de la verdad factual al *Erfahrung*, “experiencia como modificación que sufre el sujeto cuando encuentra algo que realmente tiene importancia para él” (Vattimo 110). La terátotécnica pone al sujeto en contacto con lo monstruoso sin arrebatarlo del mundo, lo integra al otro sin disolver lo Otro; hace la de vida humana un locus hierofánico, y de cada individuo un hierofante de los misterios personales.

Otra manifestación clásica de la terátotécnica es la identificación, descrita por Joseph Campbell:

Para los pueblos cazadores primitivos de los milenios humanos más remotos, el tigre dientes de sable, el mamut y las presencias menores del reino animal eran las manifestaciones primarias de lo que era ajeno –a la vez fuente de peligro y manutención–; el gran problema humano era vincularse psicológicamente a la naturaleza salvaje con estos seres. Una identificación inconsciente tomó lugar y esto finalmente se hizo consciente en las figuras mitad humanas, mitad animales de los antecesores totémicos mitológicos (Campbell 361).

Como se ve, el problema no es la comprensión del elemento terático –labor probablemente imposible–, sino la asimilación de lo que le hace Otro, lo que le separa del universo simbólico familiar. Esta aproximación a las fuerzas sagradas –que contienen la dicotomía peligro/manutención, es decir que son al mismo tiempo muerte y vida– produce un monstruo en sentido clásico –“mitad humano, mitad animal”– que no es sino la manifestación física de este procedimiento. El monstruo muestra.

Monstruos propios: identificación con lo monstruoso

La identificación como teratotécnica tiene, tal como he citado arriba, un componente animista que llevó a la producción de formaciones totémicas. La palabra identificación, sin embargo, posee además uso e historia en el psicoanálisis y esta es precisamente la acepción que deseo recuperar para componer el concepto de “identificación con lo monstruoso”, clave a la hora de comprender las potencias teráticas desatadas en las obras estudiadas.¹⁵² Identificación, entonces, aparece en algunos escritos de Freud para señalar, entre otras cosas, el momento en que el yo toma el lugar de un objeto perdido (Freud, “Duelo” 246). Puesto que “el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal” (242), el proceso de restauración de la catexis –la “inversión” de energía libidinal– pasa por remplazar “desde adentro” el objeto de deseo; es una “compensación” que coloca al sujeto en “un encuentro con la muerte” (Fuss 1). Si el proceso de pérdida se lleva de manera “normal”, se le llama duelo; el doliente va desmantelando la catexis poco a poco hasta lograr la desinhibición final del yo (Freud, “Duelo” 243). La melancolía, un duelo patológico, sume al yo en un “delirio de insignificancia” en el que es el propio ego el que se desmantela (244). Y mientras que el sujeto de duelo es consciente de la naturaleza de la pérdida, en el caso de la melancolía “no atisbamos a discernir con precisión lo que se perdió, y con mayor razón podemos pensar que tampoco el enfermo puede apresar en su conciencia lo que ha perdido. [...] Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida sustraída de la conciencia” (243). Así, la identificación es, en una de sus facetas, una reacción ante la pérdida de algo invisible o innombrable; es una herida que rebasa la conciencia y que pone al sujeto melancólico en contacto con una otredad inalcanzable –así sea por desconocida.

Pero no toda identificación se precipita hacia una degradación del sentimiento yoico. Puede suceder –y ese será el modo más habitual– que una identificación ocurra de manera no melancólica, como el deseo de *ser* y *poseer* un otro; es decir, como un proceso en el que la producción de la identidad está en juego. Esto involucra el problema de la relación del yo con el otro, de cómo puede el otro puede ser traído al dominio de lo conocido sin aniquilar al otro como *otro* (énfasis en el original, Fuss 4). Es cierto que estas cuestiones exigen abordar una cuestión mayor, pues “Mientras tendemos a experimentar nuestras identidades como parte de nuestra persona pública [...] experimentamos nuestras identificaciones como

¹⁵² Aunque seguiré el curso teórico planteado por el psicoanálisis, la idea de identificación totémica no está ausente en las obras a estudiar, como puede comprobarse principalmente en *Bestiaria vida* y *El animal sobre la piedra*.

más privadas, cuidadas, evasivas” (2); por ello, en este capítulo trataré únicamente el problema de la identificación como un proceso interno, asociado a la búsqueda de un otro – lo monstruoso– inaprehensible, mientras que en el siguiente capítulo atenderé las implicaciones microsociales de ciertas identificaciones –que luego resultan en ciertas identidades. Por ahora, baste reconocer que ambos procesos –de identificación melancólica y no-melancólica– están relacionados, de manera que, por ejemplo, en la identificación totémica, la “pérdida” del estado salvaje se materializa en una mitología de criaturas híbridas: el tótem mitad humano, mitad animal. En el cristianismo surge una identificación similar: la eucaristía es el consumo del Cristo –hombre-Dios–, la reactualización ritual de su hibridez ontológica para mantener vivo un pacto numinoso –la Nueva Alianza, continuidad de la Alianza original celebrada en el Sinaí con el pueblo hebreo– que tiene su origen en una pérdida –la expulsión del Paraíso. La identificación con lo monstruoso, pues, reconcilia las partes contradictorias de un yo escindido a través del contacto con lo impuro –que es, a su modo, una forma de *coincidentia oppositorum*–: “la atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno, la recuperación de lo reprimido o como la convulsiva proyección de objetos de deseo sublimado” (Cortés 22).

Hay tres características definitorias que entran en juego en el mecanismo de la identificación: la ambivalencia; la violencia; la repetición (Fuss 34). La ambivalencia pone en juego un sistema de identificaciones contradictorias que coexisten en el sujeto; precisamente, la subjetividad es “la historia de las identificaciones” y está llena de desvíos, omisiones y frágiles tratados de paz. Ambivalencia es, en suma, la negociación que el sujeto asume ante sus identificaciones para aceptarlas o rechazarlas, e involucra el desgaste psíquico de conciliar realidades contradictorias. La identificación es violenta porque expresa una metáfora sobre el canibalismo: el objeto de deseo es introyectado oralmente, consumido por el sujeto. No puede experimentarse duelo en torno a algo que sigue vivo o que no se ha perdido; la identificación es una forma de necrofilia simbólica. La identificación también expresa la memoria o, mejor dicho, la rememoración –el acto de recordar–; por esto, es una repetición compulsiva, una condena a devorar el objeto de deseo una y otra vez. Así, la identificación nunca está completa, debe actualizarse constantemente en un proceso eterno de asesinato y canibalismo, so pena de que la memoria del objeto de deseo se desvanezca. Para la bruja o brujo que se coloca en la no-estructura para ejercer desde allí un poder informe, la claridad sobre ese poder es imposible; la ambigüedad del poder se transfiere a la relación misma,

siempre inarticulada. Se le desea y se le rechaza. Por otra parte, ese poder se experimenta como una violencia, una interrupción del flujo volitivo; al ser un poder que no se desea – porque no se puede desear conscientemente aquello que propiamente no se puede enunciar–, se experimenta como un arrebató violento, una interrupción en el continuo de la vida. Finalmente, si el poder surge como consecuencia de un sistema establecido, toda manifestación del poder inarticulado puede leerse como una puesta en escena de la estructura misma: ese poder existirá para siempre, invistiendo a unos o a otros, pues la amenaza de la suciedad no puede ser erradicada –por mucho que el sistema se ensanche en su afán integrador, tal como sucede en la cultura contemporánea que anula la resistencia abriéndole las puertas.

La identificación también puede aparecer por contagio o “infección”. Si la otra metáfora de la identificación –la ingesta, que sugiere la aniquilación del Otro a través de una incorporación oral, siguiendo el proceso de duelo– involucra la conservación de un objeto de deseo por medio de su idealización, en esta el sujeto es infiltrado involuntariamente por un objeto que no ha elegido (41). Estas dos formas de identificación sugieren mecanismos opuestos –aprehender al otro, ser aprehendido por el otro– que ayudan a explicar una de las intuiciones más habituales sobre los monstruos, aquella que sugiere que estos repelen y fascinan. La monstruosidad suscita rechazo pues expresa el caos –las categorías culturales y ontológicas asimiladas por el sujeto le llevan a apartar la mirada de aquello que contraviene todas las certezas que tiene sobre el mundo–, a la vez que se muestra y captura la mirada: el mensaje del monstruo es la monstruosidad. La identificación que se produce por “infección mental” es detonada por un caso de ejemplaridad que invita a la imitación; por su excepcionalidad, el monstruo es el *exemplum* por excelencia.¹⁵³

Una de las formulaciones más interesantes de esto –y que coincide con los intereses de este trabajo– es la tradición de asimilar lo monstruoso y lo femenino. Una primera aproximación revela que la tradición gótica operó precisamente por contagio, produciendo monstruos femeninos a partir de una monstruosidad masculina original, como es el caso de las mujeres vampiro en el *Dracula* de Bram Stoker; se trata de la reiteración de un orden dominante y un ejemplo interesante de cómo se distribuyen las potencias informes sobre los

¹⁵³ La rama contagiosa de la magia mimética sostiene “la noción de que aquellas cosas que han sido unidas permanecerán así en adelante, incluso cuando se separan, en una relación tal que lo que se hace a uno afecta al otro” (Frazer 37). Así, la asimilación identificatoria con lo monstruoso inviste al individuo con una fascinación perenne; es un contagio que puede ser reprimido, pero jamás eliminado del todo.

cuerpos: mientras que el monstruo masculino es monstruoso, el monstruo femenino es una forma no-monstruosa, domesticada. Por otra parte, en Mary Shelley aparece incluso el rechazo explícito de producir un monstruo femenino, quizás revelando que “en su sociedad no era posible que se permitiera la creación de un monstruo mujer, pues el Otro de la feminidad ya era suficiente para causar que el Yo de la masculinidad se acobardara” (Waterhouse 36). Sería darle demasiado poder a algo que, de alguna manera, ya lo tiene.

La tradición de monstruos explícitamente femeninos se remonta a la Odisea, donde uno de los héroes por antonomasia se enfrenta a Circe, las sirenas y Calipso, quienes “demuestran la atractiva pero peligrosa naturaleza de los encantos femeninos” (Miller 317). Por su parte, Escila es más explícita, con seis cabezas aterradoras. En Ovidio comienza la transformación de esta criatura, que luego el cristianismo medieval recuperaría en forma de alegoría, enfatizando los peligros de la promiscuidad (319). Al permitir que en sus genitales habiten terribles criaturas dentadas, Escila se convierte en el prototipo de una de las encarnaciones de lo monstruoso femenino más complejas, la *vagina dentata*, un monstruo que “mutila el cuerpo masculino durante el encuentro sexual, pero que también puede volver sus colmillos hacia dentro, mordiendo el propio cuerpo reproductivo femenino” (321).

La asociación entre sexualidad femenina y peligro es antigua, y como tal ha suscitado reacciones violentas por parte de muchas culturas; al ser los genitales la expresión corporal de ese peligro simbólico, su mutilación es la forma más habitual de estos ataques¹⁵⁴.

Las razones dadas para justificar estos ataques incluyen las siguientes: Si el pene de un hombre toca un clítoris, puede enfermar o volverse impotente e incluso morir. Si un bebé toca el clítoris de la madre al nacer, corre un riesgo mortal. Poseer un clítoris hace venenosa la leche materna. Los genitales exteriores producen olores nocivos. También pueden llevar a los maridos a consumir drogas en su esfuerzo por competir con el deseo sexual insaciable de sus esposas. Remover los genitales femeninos previene una amplia variedad de ‘problemas femeninos’, como la ictericia, nerviosismo, fealdad, neurosis y cáncer vaginal. La verdadera razón, por supuesto, es que reducir el placer sexual de las mujeres ayuda a subordinarlas a sus tiránicos compañeros masculinos (Morris 215).

La *vagina dentata*, en contraste, expresa el miedo masculino a la castración, es la inversión de la necesidad masculina de dominar la sexualidad femenina ya sea por posesión o por supresión: “El objeto de deseo se convierte en el agente de la violencia, el cuerpo pasivo del placer se vuelve un cuerpo activo del castigo, y ese desplazamiento de sentido es

¹⁵⁴ Unicef estima que en 2003 existían 125 millones de niñas y mujeres vivas que habían sido víctimas de mutilación genital (22).

aterrador” (Miller 312). Esta ansiedad masculina ha encontrado su expresión no sólo en un monstruo, sino en un objeto igualmente imaginario: el cinturón de castidad. Se trata de un instrumento producido en el siglo XIX y transferido al universo simbólico medieval (326). Se trata de una *vagina dentata* domesticada, un monstruo que pierde los dientes cuando el administrador masculino del cuerpo femenino lo desea –introducir la llave en la cerradura para retirar el cinturón de castidad puede leerse como una forma de violación simbólica que anticipa el acto sexual.

Al carácter sexual de la *vagina dentata* se le suma el valor simbólico que los genitales femeninos tienen como doble umbral: de entrada para el pene durante el coito, de salida para el bebé durante el alumbramiento. Así, este monstruo representa “la entrada prohibida al hogar primordial de la humanidad” (327). Monstruosidad y maternidad también aparecen asociadas en el poema sajón clásico, *Beowulf*. La madre de Grendel es una criatura que no tiene par entre las formas monstruosas que poblaron el siglo XIX, pues “está asociada desde el principio con la Otredad” (Waterhouse 35). No es una madre que se vuelve monstruosa –voluntaria o involuntariamente– para vengar a su hijo, sino que su monstruosidad es parte de su ser, es la herencia que deja a su estirpe; es un monstruo. “Que para los anglosajones un monstruo *podiera* ser femenino (en lugar de que se convirtiera en uno, como en textos posteriores) sugiere que las mujeres no estaban tan marginadas como llegarían a estarlo en periodos posteriores” (énfasis en el original, 36). Esto revela una ausencia lingüística, pues la poca incidencia de monstruos femeninos en la historia de la teratología trajo consigo la falta de una palabra específica para referirse a estos.

El proceso psíquico de identificación con lo monstruoso, que hace a los sujetos a la vez vulnerables y peligrosos, no necesariamente está vinculado a un ente, tal como ya he dicho, el teratino es independiente de sus manifestaciones físicas concretas; en otras palabras, puede existir identificación con lo monstruoso sin que exista identificación con un monstruo. Tal sería la distinción, en el imaginario medieval, entre las brujas y las comadronas, identificadas aquellas con un monstruo –Satanás– y estas con lo monstruoso informe –un conocimiento que la estructura universitaria rechazaba–; a unas se les combatió con el *Malleus maleficarum* –poder ostensible– y a las otras con el *Trota major* –poder

subrepticio, que confunde.¹⁵⁵ El problema que aquí trato, la identificación con lo monstruoso, tiene en consecuencia una naturaleza evasiva, casi invisible. No se trata de la experiencia de monstruos concretos sino de la aparición de fuerzas inefables. Sucede así que lo fantástico y lo monstruoso se encuentran ligados en un nivel muy profundo (Cortés 28), particularmente cuando se trata de señalar cómo la regularidad tiende a anular la capacidad crítica, como cuando lo maravilloso se convierte en una forma no trasgresora de lo fantástico. Insistiendo en una idea anotada más arriba, “Sería la misma diferencia que podemos establecer entre los seres monstruosos (un hecho extraordinario en un mundo ordinario) y los personajes de los cuentos de hadas (criaturas ordinarias en un mundo extraordinario)” (31). Esto no implica una equivalencia o la supeditación de un concepto a otro, y para profundizar en esto será necesario, entonces, diseñar una herramienta analítica que permita hacer visibles las formas en que la identificación con lo monstruoso produce sus efectos.

Para cazar al monstruo

La teratología, el estudio del monstruo, es de larga tradición, tanto como lo es el monstruo mismo. No sorprende, entonces, la variedad de enfoques e intereses que pueden agruparse bajo la fórmula *monster studies*. A la ventaja de agrupar bajo un paraguas disciplinar a todos los monstruos, sin embargo, se opone la complejidad de encontrar el instrumento idóneo para buscar lo monstruoso allí donde resulta menos ostensible. Al ofrecer el concepto de lo monstruoso –opuesto al monstruo– he querido condensar una serie de ideas que pueden rastrearse hasta las razas monstruosas de la antigüedad, corriendo el riesgo de proponer una categoría acaso demasiado amplia. Es preciso reiterar un vínculo descrito más arriba: lo monstruoso auténtico se manifiesta con mayor claridad en formaciones culturales más cercanas a lo fantástico. El caso de las razas monstruosas supone un ejemplo particularmente esclarecedor para exponer el vínculo que hay entre lo que Lubomír Doležal llama “mundos diádicos” (186) y la heterogeneidad alética, pues en ambos casos estamos ante la coincidencia de lo posible y lo imposible. Mientras que el mundo diádico supone la existencia de dos –o más– mundos superpuestos que contienen aseveraciones aléticas

¹⁵⁵ Lo cual no exenta al *Malleus* de lanzar sus sospechas también contra “las parteras que superan en malignidad a todas las otras” (Kramer y Sprenger 114).

incompatibles –por eso se recurre con frecuencia al umbral del bosque o a la distancia geográfica, lo que efectivamente constituye una suerte de Otro Mundo–,¹⁵⁶ lo fantástico condensa ambos universos en “Este Mundo” –es decir, el mundo de la realidad extratextual.

Al mencionar, en el capítulo anterior, que propongo la adición como episteme fantástico, he querido evocar una idea expuesta páginas arriba: la coincidencia de opuestos que el daimonismo de Harpur sugiere. Si bien este autor señala la existencia de Otro Mundo –el *anima mundi* daimónica–, se trata de un mero atajo para describir el universo de lo imaginario. En realidad, propone la idea de una “doble visión” (321)¹⁵⁷ o “conciencia hermética” que no implica “en definitiva, ver dos cosas a la vez ni traducir una cosa a otra. Debería ser un modo único de visión, formado, como si dijéramos, dentro del ojo, en el que la duplicidad de las cosas –como en las mejores metáforas– es evidente a la mirada porque estamos simultáneamente viendo, y viendo a través de lo que vemos” (322). La adición fantástica es precisamente la doble visión de Harpur, en la que lo literal alegórico y lo fantástico coexisten. Adición fantástica es, antes que una expansión del mundo, ensanchamiento de los límites de la realidad interior. La forma teratotécnica básica sería, entonces, una tendencia hacia la otredad que provoca un efecto de doble visión. Para rastrear esta experiencia en las novelas del corpus, será preciso aprovechar el vínculo entre monstruosidad y fantástico y buscar la teratotécnica allí donde se ha buscado el punto de entrada a la transformación de los sistemas modales: la *akrasia* monstruosa y la literalización de indicios psíquicos.

Concentraré el análisis que sigue en la repetibilidad de la identificación, buscando las estructuras psíquicas, sociales y de subjetivación que surgen con cada irrupción de lo monstruoso –tal como sugiere Jeffrey Jerome Cohen, el monstruo siempre vuelve (4-6). El análisis, por otra parte, se extenderá a otras novelas –mexicanas, escritas por mujeres y publicadas en el siglo XXI– que sin ser todas propiamente fantásticas, están de una u otra manera cercanas a este modo ficcional; mostrando con esto que si bien monstruoso y fantástico están fuertemente vinculados, no se trata de un vínculo exclusivo. Me refiero a

¹⁵⁶ Doležel distingue entre un mundo visible y uno invisible (190).

¹⁵⁷ Basa esta idea en *El matrimonio del cielo y el infierno*, de William Blake, obra a la que le asigna un carácter prácticamente alquímico, de *coincidentia oppositorum* que eleva hacia el *magnum opus*. Dice al respecto que “Cuando Blake veía el sol como una hueste celestial y no como una guinea de oro, su sol era más real porque había infundido en él más imaginación. El sol como guinea es el sol abstracto, generalizado, en el que encontramos nuestro mínimo común denominador; el sol hueste celestial es el sol visionario, tanto creado como percibido. El visionario ha pasado, a través de la vista, a la visión. La visión no ve con el ojo, sino a través de él” (321).

Bestiaria vida, de Cecilia Eudave; *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona; y *Tras las huellas de mi olvido*, de Bibiana Camacho. Con esto amplío, aunque sea de forma temporal, el campo de aplicación de las pautas teóricas recogidas en este trabajo. Hacerlo en el presente capítulo está determinado por la propia naturaleza de los conceptos; la historia de la teratología, con sus categorías aplicables a gran variedad de objetos –míticos, médicos, lingüísticos e imaginarios–, supone gran flexibilidad analítica que las minucias de la teoría de la ficción o el estudio de la identidad no permiten.

Para acercarme de forma decisiva a la identificación con lo monstruoso tal como aparece en estas obras, aprovecharé algunas categorías apropiadas para ambos componentes del concepto –a saber, la identificación y lo monstruoso. Debo señalar que esta selección es conveniente para el corpus, pero de ningún modo exclusiva: indudablemente pueden explorarse estos textos desde otras perspectivas, además de que estas mismas categorías son útiles para otros textos. De esta manera, buscaré en las novelas la aparición de episodios de identificación con lo monstruoso allí donde se han encontrado motivos fantásticos –principalmente los relacionados a la akrasia monstruosa–, concentrándome particularmente en tres características descritas por Fuss:

- Ambivalencia
- Violencia
- Repetición

A estas características, sumaré dos detonadores primordiales:

- Pérdida
- Contagio

Con esto, es posible estudiar tanto el origen de las identificaciones como la interpretación que hacen de ellas las protagonistas. Y si bien la identificación con lo monstruoso debería ser rica en significados, es posible que el acto simple de señalarla, así sea con el añadido de alguna clasificación, le otorgue un carácter abstracto. Por ello, enfatizaré tres “funciones” o “efectos” adaptados de las tesis sobre el monstruo tres, cuatro y siete, de Jeffrey Jerome Cohen:¹⁵⁸

¹⁵⁸ La sexta tesis, “Miedo al monstruo es en realidad una forma de deseo”, expresa la paradoja atracción/repulsión que producen los monstruos. Huelga decir que la atracción está implícita cuando existe identificación –incluso cuando aparece por contagio–, y la repulsión es un componente habitual de las novelas

- Lo monstruoso atrae una crisis categorial
- Lo monstruoso habita las puertas de la diferencia
- Lo monstruoso permanece en el umbral del devenir

Este desplazamiento no es únicamente verbal, sino que opera un cambio que permite hacer coincidir los objetivos de este trabajo –en particular los vinculados a lo fantástico– con ideas populares en torno al monstruo y con las intuiciones teóricas que he desarrollado al describir la historia de la teratotécnica. El modo de organización de este capítulo está determinado por las tesis de Cohen, produciendo tres apartados que exploran aspectos diversos de las obras.¹⁵⁹

Espantos marginales

Antes de comenzar el análisis, deseo dedicarle unas palabras a una cuestión que considero ineludible. ¿Son Santiago, Mina y La Cosa monstruos? Si bien he reiterado que el objeto de interés de este trabajo es la identificación con lo monstruoso, también es cierto que su presencia se siente de manera tan poderosa en las protagonistas y la trama de las novelas que no puedo pasar por alto el problema.

Mina y Santiago son dos presencias que ya desde el primer y muy influyente análisis académico de la novela tienen asociaciones genéricas muy claras: “La voz deseante y femenina de Mina[...]. La voz masculina y racional de Santiago” (Palaversich, p. 3). Esto parecería depositarles claramente en el terreno de lo cotidiano y nada, así visto, parece anómalo. Es cuando nos concentramos en las características físicas que se asoma el desasosiego. Las descripciones que se ofrecen de Santiago –y que he citado en el capítulo anterior– lo presentan como una criatura claramente anómala; además de la repulsión que él mismo provoca –es una fusión informe de partes informes, “pura dermis”, una “canica de hígado”–, posee además el atributo de la metonimia horrificada –se le asocia con la pus y el “ácido verde fuego”, con una ciénaga. De Mina, en cambio, no se da ninguna descripción física y todas las descripciones “psíquicas” son admitidas por la protagonista como deseables

del corpus. Por ello, en el análisis he integrado esta importante tesis al problema de la ambivalencia, sin dedicarle un apartado propio.

¹⁵⁹ El análisis, entonces, aparecerá “desigual”, según el modo en que cada obra enfatiza ciertos aspectos de la identificación y lo monstruoso y oscurece otros.

—tanto que uno de los motivos de la novela es precisamente la búsqueda de Mina, una vuelta a ese estado de inocencia y felicidad.

¿Dónde, entonces, podría habitar lo monstruoso? Precisamente en la aparente contradicción que conlleva mezclar lo masculino y lo femenino, una suerte de violación categorial que la novela escenifica como un conflicto. La identificación simultánea con ambos núcleos de sentido es identificación con lo monstruoso en la medida en que se entiende como una contradicción, como si fuese intrínsecamente indeseable o impura. Con todo, esto lo trataré más adelante; por ahora me interesa volver al problema de la adecuación a una forma específica.

Si las descripciones físicas de Santiago no bastaran —o fuesen desestimadas como un error perceptual o conceptual de la protagonista; por ejemplo, el ácido “verde fuego” no es factualmente correcto¹⁶⁰ y se trata de una caracterización más bien estereotípica y caricaturizada—, o si le tomásemos en un sentido alegórico para asociarlo definitivamente al cerebro —que físicamente sí puede pasar por un objeto de repulsión fóbica¹⁶¹ con sus pliegues y secciones y la médula saliente y el líquido cefalorraquídeo; a Mina le correspondería el corazón, lo que supone además una metáfora previa—, entonces sería necesario recurrir al inexplicable hecho de que una criatura consciente vive en el interior de la protagonista y se comunica con ella por medios desconocidos.

Si bien la encarnación de lo masculino en un ente no es por sí misma suficiente para declarar que estamos ante un monstruo, en Santiago se combinan varios elementos que apuntan a una misma dirección. Más elocuente, sin embargo, es el mecanismo de la akrasia monstruosa que la protagonista experimenta y que tiene como origen inequívoco a Santiago, además de la identificación con lo monstruoso que será explorado en detalle más adelante. Con todo, lo que esto revela es que no hay un rasgo particular y unívoco que permita la identificación¹⁶² de un monstruo, a lo que hay que sumar la distinción que he planteado entre

¹⁶⁰ Los ácidos son, en su mayoría, incoloros y no poseen casi ninguno de los atributos que la ficción tradicionalmente les confiere.

¹⁶¹ Más de un filme de terror ha hecho del cerebro *per se* un monstruo: *Donovan's Brain* (1953), *The Brain From The Planet Arous* (1957), *Fiend Without A Face* (1958) y *Brain Damage* (1988), entre otras. En Estados Unidos, el filme del mexicano Chano Urueta *El barón del terror* (1962) fue llamada *The Brainiac*, quizás por la cabeza deforme del monstruo encarnado por Abel Salazar.

¹⁶² Empleo aquí la palabra identificación no como lo he hecho hasta ahora, para señalar un proceso psíquico, sino con su otro sentido, de “reconocer si una persona o cosa es la misma que se supone o se busca”.

“monstruos monstruosos” y “monstruos no monstruosos” –Santiago pertenece por derecho propio a la primera categoría.¹⁶³

La Cosa supone un problema más delicado, pues nunca se le describe físicamente, ni hay un entramado de autenticación que pretenda demostrar su existencia factual más allá de la sensación de que algo habita en la protagonista –para lo cual, la alegoría de la voz interior bastaría. Lo único que se tiene es un conjunto de gustos y aficiones que parecen distinguibles de los de la protagonista –siendo el caso de los chícharos el más significativo–, además de las referencias que emparentan a La Cosa con los ciegos.

Así, La Cosa sería un monstruo –si acaso lo es– distinguible sólo por sus efectos y, de hecho, no hay más: La Cosa es puro efecto. Si existe físicamente, no se dice. Y sin embargo, ejerce la función clásica del monstruo: ostenta un fenómeno venidero –la ceguera, el contacto con los ciegos– y es portento de una realidad determinada –la duplicación Ana/La Cosa es un reflejo de la ciudad desdoblada en superficie y subterráneo.

En ambos casos, lo monstruoso se manifiesta primordialmente como una fuerza invisible, totalmente ajena. Para las protagonistas de *El camino de Santiago* y *El huésped*, parece necesario formular un ente –aunque sea invisible– que haga comprensible la identificación que las ha tomado por sorpresa. Son invitadas a habitar el desvío y la anomalía y su resistencia inicial cobra la forma de entes que literalizan tanto dicha identificación como la akrasia que reiteran con tan dolorosos resultados.

Que las protagonistas de las otras novelas no planteen entes novedosos que funcionen como soporte de la identificación no supone de ningún modo una identificación incompleta.¹⁶⁴ Como se verá, el teratino igualmente puede manifestarse cuando la identificación se da siguiendo un simulacro de la realidad –*Tras las huellas de mi olvido*–, el totemismo –*El animal sobre la piedra*– o la intertextualidad alegórica –*Bestiaria vida*..¹⁶⁵

¹⁶³ De Mina puedo decir, en cambio, que su falta de descripción física –que podría llevarle al terreno de la hibridez o la impureza– y la “coincidencia” que supone la identificación de un cuerpo genitualmente con un ente simbólicamente “femenino”, además de que la narradora le valora positivamente –por lo tanto, no hay repulsión–, le pondrían en una categoría similar a la de las hadas madrinas –obviando el hecho de que las ficciones feéricas son maravillosas. Santiago, en cambio, es descrito como un “demonio guardián”, una contradicción categorial.

¹⁶⁴ Lo que ocurre en *Bestiaria vida* es un caso de intertextualidad que, sin embargo, no basta para agotar el problema de identificación con lo monstruoso en la novela. A esto hay que sumar el ánimo alegórico –anunciado en el título– que permea toda la narración.

¹⁶⁵ Extenderé el sistema de citas propuesto en el capítulo anterior, quedando del siguiente modo: CS, para *El camino de Santiago*; EH, para *El huésped*; BV, para *Bestiaria vida*; AP, para *El animal sobre la piedra*; HO, para *Tras las huellas de mi olvido*.

Los riesgos de la fascinación

Descritos los mecanismos y posibilidades de lo monstruoso, es momento de buscarle en torno al problema de la identificación tal como se presenta en las obras anunciadas. A diferencia del capítulo anterior, donde he dividido el análisis en dos partes correspondientes a *El camino de Santiago* y *El huésped*, abordaré el trabajo interpretativo de este capítulo siguiendo tres núcleos temáticos: el simulacro, la diferencia y el fracaso. Las cinco novelas serán estudiadas sin un orden específico, según la presencia –o no– de las tesis de Cohen seleccionadas.

Monstruosidad y simulacro

Las diferencias arriba apuntadas ante la ausencia de entes externos a las protagonistas de *Bestiaria vida*, *El animal sobre la piedra* y *Tras las huellas de mi olvido* son, a su modo, sintomáticas de las diferencias que existen entre las operaciones identificatorias concretas de las protagonistas de estas novelas. Comenzaré entonces describiendo los mecanismos por los que aparece la identificación –como restauración psíquica de una pérdida, un duelo que en las novelas se experimenta siempre en su variante patológica, la melancolía; o por contagio, siguiendo el ejemplo de una manifestación de la monstruosidad–, pues en ellos aparece la primera crisis categorial operada por lo monstruoso: aquella que difumina los límites entre el yo y el otro.

Revelador en este sentido es el arranque de todas las novelas. Mientras que en *Bestiaria vida* y *El camino de Santiago*¹⁶⁶ la monstruosidad ya está allí, pues el proceso melancólico ya fue desarrollándose a lo largo de la vida de ambas protagonistas –en esta hay una tregua narrativa entre Santiago y la protagonista, y en aquella tenemos el recuento de notas hechas para no olvidar–, en *Tras las huellas de mi olvido* contemplamos sin saberlo uno de los efectos de la identificación: sueños narrados en presente donde la realidad aparece trastocada.

Por su parte, *El huésped* y *El animal sobre la piedra* abren con incidentes o referencias lejanas que pretenden explicar el presente, ostentos que se fijan con tal fuerza que terminan por contagiar a quien los presencié: “Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento,

¹⁶⁶ Aunque la narradora anónima afirma que Santiago la “invade”, la estructura de la novela no necesariamente hace pensar en una identificación por contagio.

esas donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas (énfasis en el original, EH 13)”; “Mi casa fue el territorio de un suceso extraordinario. Después de la muerte de mi madre un gato de color gris entró a mi cuarto y orinó bajo mi cama (AP 11)”.

Antes de que acabe ese primer capítulo o sección donde han aparecido estas referencias, las narradoras ya habrán confesado sus identificaciones. *El huésped* continúa:

De chica adoraba aquella caricatura en que el coyote abre la cremallera de su pellejo feroz para convertirse en un mustio corderito. Sabía que dentro de mí también vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era. Estaba segura de que algún día La Cosa iba a manifestarse, a dar signos de vida (EH 13).

Una de los primeros enigmas que plantea la novela –y que no parece tener solución– es la relación causal que conecta ambas identificaciones; en otras palabras, si su gusto por las historias de dobles “produce” a La Cosa, o si La Cosa, ejerciendo una influencia invisible desde la infancia, la llevó a encariñarse con las historias de dobles. Se manifiesta sobre Ana una especie de sincronicidad que le ofrece una identificación irresistible: ella misma como un otro. La Cosa se presentará en varias ocasiones como un revés exacto de Ana: “El nombre de La Cosa era el mío pero invertido (EH 111)”.¹⁶⁷

En *El animal sobre la piedra*, hacia el final de ese brevísimo capítulo, la narradora confiesa:

Me consuela imaginar que puedo aliviarme trasladándome a otro sitio. [...] Sé que mi carne cuenta con atributos poderosos, desconozco cuáles, pero fundamento esta certeza en hechos verdaderos: mi capacidad de adaptación y la destreza con la que he sobrevivido en situaciones críticas. [...] Los cambios en mi organismo ya comenzaron.

[...] Estas variaciones también suceden en mi cerebro y han aparecido de manera espontánea. La percepción que tengo del mundo es novedosa. [...] Comienzo a fascinarme ante las oportunidades que me brinda esta nueva realidad (AP 13-14).

El monstruo como metáfora de lo que habita más allá –de las fronteras del mapa, del bosque, de la “civilización”– aparece aquí como un deseo de desplazamiento. Yendo a otro sitio entrará en contacto con el teratino y podrá terminar su transformación, que en el caso de Irma significa transformarse en sí misma. La trasgresión del gato –experimentada como un suceso extra-ordinario, una coincidencia significativa– le muestra la posibilidad de

¹⁶⁷ A la obviedad de que el nombre Ana es palíndromo, es preciso añadir la consideración de que para la protagonista de *El huésped* es además una palabra bifronte.

devenir-animal, de habitarse de otro modo, o de deshabitarse para encontrarse luego en una corporalidad que haga coincidir psique y materia:

No quiero estar en mi cuerpo, me pesan las manos como las garras maltratadas de un animal tras el esfuerzo de buscar alimento. Mi vista no percibe el brillo de los colores. Esta tarde escuché dentro de mí una voz que no era mía. Estoy entregando mi pensamiento a alguien que me habla pero cuyo rostro no concibo (AP 13).

Es, de nuevo, el contagio el mecanismo de la identificación.¹⁶⁸ El contagio es una operación típica de las religiones antiguas según la cual lo sagrado y el poder se transmiten materialmente. La magia mimética, por ejemplo, señala que un objeto o ritual puede atraer un efecto, pues se contagian ciertas características místicas ya presentes en la causa. En el caso de la identificación, el ciclo de contagio se cierra sobre sí mismo:

La Otredad, que siempre viene de afuera, se infiltra y toma el control del ego hasta el punto en que este también [...] se vuelve un portador de la diferencia. Este modelo patológico de la alteridad presenta al sujeto como especialmente vulnerable, hasta susceptible, a invasiones súbitas del Otro. Representa la alteridad como un agente infeccioso que se puede transmitir a través de corrientes invisibles de “infección mental”, poniendo en riesgo a todos (Fuss 41).

En otras palabras, y volviendo al caso de mi interés, se es monstruoso para ser monstruoso. Ana realiza bromas telefónicas para calmar a La Cosa, para negociar con ella; come los chicharos que tanto detesta pero que La Cosa adora. La akrasia monstruosa es la manifestación física del contagio identificatorio, el acto por el que Ana demuestra su unión con su contrario, una paradoja que no produce síntesis alguna. La identificación con lo monstruoso permanece en la tensión;¹⁶⁹ Ana no se convierte en La Cosa, sólo se identifica con ella. Uno no puede ser Otro, convertirse en Otro definitivamente; dejar de ser sí mismo. Quien se identifica, está condenado a vivir en paralelo.

Esto queda particularmente ejemplificado con Irma, quien puede entrar y salir de su cuerpo, de cierta relación de corporalidad. Esta es otra de las categorías puestas en crisis por lo monstruoso en las novelas: el cuerpo como límite del yo y soporte unívoco. Por efecto de lo monstruoso, el cuerpo se “extiende” hacia otros yoes y las relaciones corporales se modifican, añadiendo funciones a un cuerpo que ya no es únicamente humano, pero no es del todo un monstruo. La protagonista de *El animal sobre la piedra* es ella misma de distintas

¹⁶⁸ Para Paul Ricoeur, en su “simbólica del mal”, la mancha –la marca perceptible de lo impuro– también se produce por contagio (*Philosophie* 34).

¹⁶⁹ En el capítulo anterior he mostrado cómo la tensión semántica es una de las características de lo fantástico.

maneras, en distintos niveles de identificación con lo monstruoso. Así, cuando su compañero y Lisandro han abandonado la casa, se enfrenta a la necesidad de alimentarse. Sale a la calle cubierta de pies a cabeza: “Llevo la escafandra de mi compañero, la bufanda bien atada al cuello y ningún centímetro de mi piel queda a la vista (AP 148)”. Se siente expuesta pues antes la visión de un hombre paseando un oso hormiguero llamaba la atención de los demás, y ahora no hay nada que la proteja. Va a la carnicería del supermercado y logra pasar desapercibida: “Me detengo frente al aparador de las carnes. Hay tantas que no sé cuál elegir. Un impulso me hace estirar el cuello, después controlo el movimiento y me agacho de inmediato para que el carnicero no se sorprenda (AP 149)”. En casa, se descubre capaz de una dualidad, de una coincidencia de opuestos:

Lo más relevante en este tiempo es reconocermé parada sobre mis dos piernas traseras; procuro el equilibrio que practiqué antes de reptar, ando sobre los pies y mis manos vuelven a ser manos que levanto para correr las cortinas o comprobar que los salientes que coronan mi columna vertebral permanecen idénticos (AP 145).

Repta o camina a voluntad, tiene patas de reptil y luego manos –con las que comprueba que no ha perdido sus características de reptil. La identificación no suprime al sujeto; al contrario, le completa. Eso no implica que haya identificación sin pérdida. Irma experimenta la forma metafóricamente más violenta de la identificación: la incorporación: “Quizá mi compañero vio que atacó a aquel animal de mi especie y me lo comió. Me comió a otro como yo, también a mí me asusta cuando lo recuerdo” (AP 143). In-corporar, poner un cuerpo dentro de otro. Es el acto máximo de magia mimética, una antigua tradición de ciertos pueblos guerreros que devoran a sus oponentes para adquirir su poder –para contagiarse de su poder (Petrey 120-122).

También Ana experimenta una incorporación, pero a la inversa. Hacia el final, acepta su naturaleza doble y acepta también el desdoblamiento de la ciudad: “Caminé hacia la boca del metro y me dejé engullir como una grajea” (EH 188). La ciudad es un cuerpo múltiple, monstruoso:

En el vagón me dediqué a sentir los cuerpos húmedos y tibios de la gente. De pronto me rozaba la piel delgada de un niño o las lonjas desbordantes de una marchanta, las cabezas rasuradas de los cadetes del colegio militar y también, por supuesto, las manos aprovechadas de los burócratas (EH 188).

Entonces, Ana es incorporada por completo, se convierte en un apéndice más del lado oculto de la ciudad:

Los pasos desordenados de la gente subiendo las escaleras para perderse en las calles, en las bifurcaciones de la ciudad, esa ciudad que extendía sus tentáculos amorosos, selectiva y arbitraria a la vez como una madre. Me dije que si no era posible verla con todas sus tonalidades, sus espectáculos aberrantes, no valía la pena salir. Desde ahora, el metro sería mi hogar (EH 188).

Es así como alcanza la tranquilidad que nunca había tenido, pues se deja poseer por la identificación que desde niña la rondaba:

Poco importaba entonces dónde elegía vivir, no había afuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva.

“Por fin llegas”, dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos, La Cosa y yo escuchamos juntas el ruido de los metros que iban y venían (EH 189).

El caso más significativo de incorporación lo experimenta la protagonista de *El camino de Santiago*, quien primero incorpora a Santiago a través de la vena abierta del año catorce: “Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena” (CS 7). El corte es una boca que permite la identificación con lo monstruoso pues ya ha trasgredido una de las categorías básicas: la sangre que fluye confunde el afuera y el adentro. Una herida es siempre una forma de contaminación, pues los fluidos se desplazan. La suya es, entonces, una anatomía mórbida; un cuerpo enfermo –caótico– que señala la fragilidad del orden –la arbitrariedad de los cuerpos sexuados y sus asociaciones genéricas; Santiago y Mina habitando, así sea con violencia, un mismo cuerpo. Aunque este episodio particular invoca poderosamente la idea de la identificación por contagio –Santiago llega sin avisar y se incorpora a la fuerza a la protagonista, llegando inclusive a controlarla–, lo cierto es que el intento de suicidio aparece en un contexto que podría hacer pensar en la melancolía y una identificación mórbida con Mina. El deseo de permanecer en el “éxtasis del descubrimiento” se enfrenta peligrosamente a la llegada de la adolescencia:

Mi pelo siempre ha estado largo y es abundante. Soy alta. Mi cara es un poco rara, como un semi-Picasso. Mis senos no crecieron. Son como los de una muñeca: chicos, redondos y con el pezón invisible de tan rosado. Mis caderas son anchas. No tanto para llegar al disgusto, pero me cuido de los almidones para evitar el desborde. Camino un poco encorvada. Antes de la invasión Santiago, crecí tan rápido que quise esconder el cuerpo. Después del Plan, en vano he tratado de espigar la columna (CS 19).

Al contacto irrestricto de los cuerpos –la “explosión de soles” a muy temprana edad– se le impone una conciencia corporal; nace el espejo, la idea del espejo, la auto observación:

Me hizo saltar de la cama y asomarme al espejo. ¿Cuánto tiempo tenía sin verme detenidamente? Había engordado unos kilos, me encontraba más amarilla que nunca y con unas ojeras violáceas en las orillas y verdosas en la cuneta. Tenía la boca sumida. Mis labios habían perdido los globitos que a Vicente le

gustaba morder. Las muelas seguían ausentes. La lengua estaba atigrada, entre amarillo y blanco. El cabello, fiel a su abundancia y su brillo. Los ojos eran los mismos, pero tuve que ejercitarlos para enfocar la mirada en el espejo. Santiago insistía en lo peligroso del vacío que había descubierto (CS 54).

La búsqueda de Mina, que permea toda la novela, es la lucha por obtener una monstruosidad diferente, más productiva para ella: “El vacío. Lo aprendí a practicar en la infancia, cuando en vano buscaba a Mina” (CS 33). La suya es una identificación dividida entre un contagio violento y un anhelo melancólico, y su solución es un vacío que la opone peligrosamente a un orden social que valora lo lleno, lo luminoso, lo productivo. La crisis categorial atraída por lo monstruoso no es únicamente de orden ontológico, sino social y acaso ético. Identificarse con lo monstruoso es una apertura a ciertas posibilidades otrora prohibidas o imprácticas.¹⁷⁰ Es por efecto de esto que en *Bestiaria vida* aparece la idea de un vacío salvífico:

Cada cual busca lo suyo, un orificio por dónde volver a estar en el único sitio en el que no se tiene conciencia de sí. Un lugar natural o artificial, qué importa, sólo un sitio de pertenencia. Un espacio en donde “uno sienta deseos de hacer algo sin tener el deber de hacer ese algo”, decía Fernanda antes de echarse a dormir. Era una oración dirigida a la Nada y al Vacío, sus dioses de cabecera (BV 58).

La pérdida de la autoconciencia como ámbito de pertenencia –perderse para encontrarse– es una nueva afrenta contra la tiranía de la vigilancia –la vigilia, el mundo despierto. A Helena el cuerpo se le agota “de tanta realidad” (BV 24), por eso afirma que “estoy tan bien, tan a gusto en este no hacer nada, que la sola idea de volver a un trabajo domesticador me molesta” (BV 36). Esa vuelta a la nada expresa lo monstruoso en la medida que se resuelve a través de una contradicción irresoluble: vaciarse para llenarse, llegar al caos para encontrar el orden. Por eso, cuando tiene trabajo lo rechaza: “por fin yo era funcional, pero detestaba lo que hacía” (BV 43). Desprecia el respeto que los otros comienzan a tener por ella al convertirse en una ciudadana funcional, desea permanecer al margen; fantaseando, alcoholizándose y evadiendo las visitas evoca la pérdida de su padre como un deseo: “Yo no estaba loca, estaba cansada, harta, que es diferente. Harta como mi padre cuando se fue” (BV 43). Ese padre que se va, según la imaginación de Helena, convertido en lobo, que se escapa de la tiranía de un basilisco o extraterrestre ordenador e hiperactivo; se va al monte a aullarle al caos, a lo informe, a lo ambiguo. Helena quiere ser una mujer que corre con lobos, mujer

¹⁷⁰ Se trata de un efecto lingüístico en el que lo alécticamente posible atrae ciertas posibilidades, según la definición de la propia palabra más allá de la circunscripción a un ámbito enteramente físico y remitiendo entonces a la “Facultad o medios para hacer cierta cosa” (Moliner, “Posible”).

salvaje, libre y monstruosa; o ser, también, una mujer por encima de la realidad, de lo cotidiano, de lo lleno: “Estimulante el silencio de no estar en nada, sólo allí, tirada en la cama” (BV 43).

Es una constante en las novelas; referencias vagas a trabajos –la protagonista de *El camino de Santiago* es traductora en México y profesora de inglés en España– o, cuando son un tema central, se les describe con rechazo –Helena abandona su exitosa carrera de publicista, Etél decide faltar a su trabajo en la facultad de Sociología para buscar eso que ha olvidado, Ana termina por convencerse de que la vida subterránea del Cacho es mejor que la del instituto para ciegos. Únicamente Irma, la mujer-reptil de *El animal sobre la piedra*, logra contar su historia sin referir trabajo alguno; su animalidad parece impedirle pensar en ello: la naturaleza aparentemente ha de proveerle todo lo necesario.

Pero esta oposición a “ganarse la vida” no es una oposición a la vida en general. Hay una marcada necesidad de comprender el mundo a través del recuento del mundo; comprender la realidad narrándola, catalogándola. La narradora de *El camino de Santiago* negocia una tregua con su invasor para iniciar un soliloquio interno a dos voces: “Santiago accede a contribuir con lo que se pueda entender. [...] Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar” (CS 8). Ana lleva un registro mental de los sueños que la presencia de La Cosa le ha ido deslavando: “Tengo buena memoria y conservo sueños muy remotos. Si supiera pintar o tuviera algún talento para las artes plásticas, podría hacer una retrospectiva y explicar cómo mis sueños fueron perdiendo la luz y las formas” (EH 14). Helena cuenta su historia en un cuaderno de notas que le enseña a su madre –hospitalizada cuando “La nave madre se desconfiguró” (BV 89), referencia a la creencia obsesiva de su padre de que tras la mirada de basilisco se escondía una mujer extraterrestre–:

No lleva días, ni fechas, ni nada de esas cosas que se le ponen a los diarios, mamá, porque no es un diario. Es una especie de... notas, como las que colecciono; son impresiones vagas, ideas que se me vienen a la cabeza, algo para recordar porque finalmente se olvida. Y yo no quiero, no quiero como tú, olvidar (BV 95).

Preservar el pasado, capturar las experiencias de otros, le lleva a coleccionar noticias insólitas, como la de un cocodrilo asesinado por una mujer en un zoológico:

Me parece aún increíble cómo sucumbió ese animal que logró sortear cantidad de obstáculos como: nacer entre muchos y sobrevivir, crecer y mantenerse sano, luchar con sus iguales, resistir a su captura sin salir seriamente lastimado, soportar el traslado, adaptarse al cautiverio, reproducirse... y, de pronto,

se brinca la cerca una vieja histérica, le acomoda un taconazo justo donde más le hace daño y lo mata. ¡De un taconazo! (BV 32).

Es notable la identificación de la protagonista con el cocodrilo; no sólo su lástima, sino una comprensión más o menos clara de sus circunstancias de prosperidad y tragedia. Por otra parte, las notas de sus recuerdos sostienen el esfuerzo de Helena por mantener una fantasía que la mantenga a flote: “Yo sólo quería seguir con mis locuras y todo, con esta forma de ver las cosas, con esta bestiaría vida” (BV 17). Es el resultado del *foma*, “mentiras inofensivas”;¹⁷¹ un legado que le deja su padre junto con la enseñanza de que es el “espacio interior” el único que vale la pena explorar. Esta sugerencia de introspección productiva, y el resultado de la bestiaría vida que Helena termina llevando, apunta a la idea de lo monstruoso como una frontera intrínseca: hurgando en la psique humana, encontramos monstruos ocultos tras los velos de la razón cotidiana y las formas socialmente aceptables de reflexión. Es con su padre, el licántropo, con quien más se identifica la narradora. Admira sus escapadas y añora la libertad momentánea que le dan. En el ensueño de la visita a su tía Irene, le es revelado que “Tú eres un poco como él. No, más bien tú quieres ser un poco como él” (BV 73). Allí está contenida la esencia de la identificación –el deseo de ser otro– y su límite –la subjetivación. Y sin embargo, acepta el *foma* como principio de vida: la bestiaría vida, las constantes referencias a animales y criaturas fabulosas para hacer legible su existencia, para convertirse eventualmente en ella misma. Esa es su identificación: restaurar una pérdida a través de núcleos semánticos preexistentes. El monstruo como mecanismo de supervivencia, la identificación con lo monstruoso como modelo de autocomprensión. Por eso, el final es tan revelador. Aparentemente ajena a las extravagancias familiares, Susana –la súcubo– comienza a ver a los hombrecillos de las alfombras y busca desesperada a su hermana, temiendo por su salud mental y sospechando que será internada en un hospital. Helena se lanza de inmediato en su ayuda; pero no para explicarle que esa visión es imposible o para corregirla hacia el camino de la recta razón, sino armada con dos lupas:

[...] espero y deseo ver a esa gente chiquita que habita en las alfombras; tienen que existir.

Sí, ya sé, yo también tengo como último recurso la esperanza. Pero estoy segura, alguno de esos hombrecitos asomará la cabeza... (BV 99).

¹⁷¹ Se trata de una referencia a la novela *Cat's Cradle*, del autor norteamericano Kurt Vonnegut. El *foma* es el fundamento de una religión ficticia, el bokononismo, que enseña a ser “valientes, sanos y felices” (BV 87) a través del empleo de “mentiras inofensivas”.

Tienen que existir, sentencia; de otro modo, su bestiaría vida quedaría como un desvío o evasión. La esperanza que se propone a partir de la gente pequeña de la alfombras es la de quien necesita una confirmación vital: la realidad es tan amplia como queremos que sea, y no limitada como es. Lo fantástico como modo de vida; la identificación con lo monstruoso, una necesidad para forjarse identidad. Ese es también el sentido general de la metamorfosis de Irma en *El animal sobre la piedra*, donde una pérdida –de su madre– detona una melancolía identificatoria que termina por convertirla en una criatura nueva y única, un monstruo. Irma anuncia su intención y declara la verdad de lo que cuenta:

El papel del testigo es reconocer los hechos. Pero el corazón del testigo no siempre tiene las cualidades de una estrella, no emite luz. Los testigos suelen ser personas débiles que se dejan llevar por sus pasiones y oscurecen lo que ven. De su mirada está hecha buena parte de la historia. En la vida propia, en ese limbo donde uno es uno mismo y se percibe el pulso de las vísceras, no hay otro que pueda hablar en nuestro nombre. Yo deseo dar mi testimonio porque sé que otros padecen de la misma manera sin que puedan atestiguarlo (AP 47).

Ella habla por sí misma, para que otros se reconozcan en su testimonio. Es particularmente reveladora la mención de las vísceras, que al igual que en *El camino de Santiago* asimila el interior literal con un interior figurado, un fuero interno de autoconocimiento. Ese espacio de convivencia con uno mismo es el que, según Irma, está velado para aquellos que sufren como ella; no poder dar testimonio de uno mismo es entonces una pérdida de ese fuero interno, una invasión a la intimidad más visceral. Transformarse y ser testigo es declarar la verdad de la identidad híbrida, de la identificación productiva –así sea una identificación que trastoca el cuerpo y lo hace individual, separándolo del cuerpo social más arraigado en la normalidad. En las vísceras pulsantes se reconoce también el tema de la maternidad, la vincula a su madre y particularmente a su hermana: “Mi hermana crió dentro de sí misma aves que le rompieron las vísceras a picotazos. Así me lo dijo” (AP 21). Por eso, su transformación en “una mujer pero de otra especie” (AP 59) parece ser además una transformación en una nueva clase de madre, la fundación de una estirpe que pueda dar testimonio propio: “Mi transformación me fortalece; una vez convertida, nada conseguirá afectarme. Mi estirpe durará para siempre, al menos por un tiempo inmenso que la mente no puede imaginar. Mi madre, mi hermana y yo tendremos descendencia” (AP 93). Irma no piensa la maternidad, sino que le viene como una directriz vital y profunda: “Dar vida no es un instinto que se formuló bajo el influjo de mi pensamiento, sino ordenado por las pautas de mi especie” (AP 80). Siguiendo ese impulso, consigue embarazarse cuando se sienta sobre

el semen que su compañero derrama sobre la arena (AP 69). Entonces, comienza a crecer dentro de ella un huevo; su identificación animal produce un tótem híbrido que luego funda una estirpe. La pérdida está, al menos por el momento, sanada.

La identificación con lo monstruoso como resultado de una pérdida es acaso más poderosa en la novela de Camacho, donde el olvido invoca lo monstruoso para trastocar la realidad y así evidenciar sus aberraciones y falsedades. Quiero dedicar el resto de este apartado a desarrollar la idea del simulacro como efecto de lo monstruoso en *Tras las huellas de mi olvido*, demostrando que lo monstruoso puede llegar a producir efectos de extensión de los límites de la realidad en textos que no tocan del todo lo fantástico. Esto evidenciará el poder de lo monstruoso para resignificar categorías culturales, y la posibilidad teratotécnica de aprehender las nuevas categorías y así comprender mejor los resquicios ocultos tras el velo de lo cotidiano y el sentido común.

La estructura temporal de la novela nos presenta una narración en pasado con episodios oníricos en presente, lo que ya anticipa el tiempo circular que se revela como la clave de lectura del texto. La protagonista lucha contra la sensación de olvido durante una semana, hasta llegar al momento en que pierde aquello que detona la sensación: los zapatos, que ha dejado dentro de la casa (HO 183). El tiempo, entonces, corre a la vez hacia atrás y hacia delante. La experiencia traumática de las últimas páginas, su madre asesinando a su padrastro –que es lo que la lleva a correr sin zapatos–, la proyecta hacia el pasado para reconstruir a través del encuentro con diversos simulacros una causalidad que es irremediablemente absurda. De estos, son tres los que constituyen el eje de la novela y forman el arco narrativo que empuja a la protagonista hacia el desenlace.

Etél hace constantes alusiones a la “angustiante sensación de haber olvidado algo y de no saber qué” (HO 15), más de veinte a lo largo de la novela. Es tal la fuerza de la sensación que “Había decidido no ir a la universidad hasta hallar lo extraviado o deshacerme de esa angustiante sensación” (HO 39). Entonces arranca su desvío hacia lo monstruoso, ese peregrinaje “tras las huellas de su olvido”. Andando por el Zócalo de la Ciudad de México, recuerda a una pareja de amigos suyos, Ramón y Lucila, y se encamina hacia allá. En el camino, reflexiona sobre los problemas habituales entre su padrastro y su madre: “Traté de recordar en qué momento la cotidianeidad se volvió tan absurda” (HO 42), expresión que –además de remitir al tema del olvido– de algún modo prefigura la extrañeza de los acontecimientos venideros. Lo que se experimenta en *Tras las huellas de mi olvido* es una

monstruosidad clásica, es decir, del tipo que anuncia algo. Lo que caracteriza a la novela es, sin embargo, la ausencia de monstruo y de mensaje: el peregrinar sisífico de Etél se hace más angustiante precisamente por la falta de mensaje o anuncio o predicción, a la que luego se suma la revelación cuasifantástica de que la realidad ha sido trastocada. El primer sueño, que da la bienvenida al lector apenas abre la novela, ya introduce levemente el tema del simulacro; Etél advierte el carácter artificioso de la ciudad por la que camina con los pies hinchados y sangrantes:

A pesar de los rayos inclementes del sol, no hay sombras. Tampoco hay gente que las proyecte, pero ni los edificios, ni los arbustos y mucho menos yo misma proyectamos sombra. Parece que estuviera dentro de una maqueta de la ciudad, a la que alguien olvidó agregar personas (HO 13).

Al llegar a la vecindad donde viven sus amigos, dos mujeres la detienen junto a la puerta y la amenazan; Ramón las tranquiliza afirmando que es una amiga y la dejan pasar. Ramón no le cuenta mucho, salvo que “estamos nerviosos” (HO 47). Cuando llega Lucila de trabajar, le ofrecen mota; ponen música y mientras Ramón se pierde, Etél y Lucila bailan, tocándose. La sensación de olvido vuelve de golpe, aparta a Lucila y corre al baño a lavarse la cara. Entonces, escucha “presencias no humanas” (HO 59) y confirma que la presencia de las mujeres a la entrada del edificio había sido “un mal presagio que no tomé en cuenta” (HO 59). Lo monstruoso, manifestándose en pequeños signos, anuncia el simulacro próximo, el trastrocamiento de la realidad: policías irrumpen en el departamento y sacan a Ramón y Lucila esposados. Etél se queda allí, sola, concentrándose en su olvido para “evadirme de la situación” (HO 59). Minutos más tarde, la casa se llena de policías, vecinos y risas; Lucila le explica lo que ocurrió: “El hijo del dueño quiere echarnos para vender la vecindad y preparó una especie de redada, pero nos pusimos de acuerdo con los polis y todo ha sido un simulacro” (HO 60).

Creendo que así podrá distraerse de los problemas, y acechada por la sensación de olvido, Etél sale al día siguiente muy temprano hacia el asilo donde está su abuelo. Duda por un instante, pues está adelantando la visita tradicional de los jueves y sabe que el padre de su madre es muy rígido con sus rutinas. Apenas, llega, tiene el presentimiento de que no debió haber ido. Pese a ello, continúa y luego de registrarse, llega a la habitación, que está vacía. Allí, repara en los cuadros de las paredes, que muestran “paisajes inexistentes, asépticos y de colores planos” (HO 79). Cansada de esperarlo, busca a una enfermera, quien le informa de muy mala gana que su abuelo se escapó —no esperaba la visita de su nieta—, una costumbre

habitual en él. Sale del asilo y toma un pesero para volver al centro de la ciudad. El hambre la lleva a un puesto de tacos, desde donde mira a su abuelo salir de una cantina abrazado de “una mujer gorda y de edad indefinida” (HO 86). Siente el impulso de hablarle, cuando repara en lo poco que lo conoce: “Sabía muy poco del abuelo a pesar de sentirlo tan cercano. La congoja de no conocer a los seres que quería hizo que la sensación de olvido regresara con más fuerza” (HO 87).¹⁷² Se le revela una dimensión oculta de su abuelo, alcoholizado, acompañado de una prostituta y sin muestras de su característica cojera; Etél lo experimenta como una especie de desdoblamiento, un atisbo de otra realidad que se manifiesta cuando no está mirando.

Luego de una fuerte discusión con su madre, llama a Isaac, un antiguo instructor de artes y travesti que está preparando una fiesta, pidiéndole asilo por una noche. Se lo niega, pero la invita a una fiesta temática, a la que Etél accede ir a regañadientes. Allí, le ayuda al anfitrión con los preparativos y luego se entera de que fungirá como maestra de ceremonias de un concurso de disfraces. Maquillada por Isaac, llevando su ropa y accesorios, adquiere la misma estética travesti que su anfitrión: “No me reconocía, me gustó lo que reflejaba el espejo. Mi imagen era andrógina, ni hombre ni mujer” (HO 146). Ser mujer biológica, sin embargo, le concede un carácter distinto al disfraz. Se trata de una transformación que al llevarla al punto de partida, acaba por: una mujer disfrazada de mujer se hace andrógina, ambigua, limítrofe; es un encuentro con lo monstruoso en tanto que indefinible, híbrido. Su disfraz es impuro de una manera en que no lo son el de los demás travestis de la fiesta, pues la transformación del resto mantiene claras referencias genéricas: de “hombre” a “mujer”. La sensación de olvido vuelve y, con ella, cierta nostalgia al saber que después de todo se ha quedado sola en la fiesta. Entonces, descubre la falsedad del disfraz; se disipa la ilusión que se ha perpetrado sobre su identidad, sugiriéndole que la identificación momentánea con la androginia no suprimió su propio yo: “Entré a la habitación de Isaac y me miré al espejo. Era yo después de todo, mi aspecto no era ni gay ni andrógino ni nada, simplemente era yo” (HO 155). Se limpia el rostro, se pone su ropa y sale de allí sin despedirse de nadie. Repara en que pese a todos sus esfuerzos, la sensación de olvido no la deja en paz.

¹⁷² Este desconocimiento se extiende, naturalmente, a su madre, lo que detona en primer lugar la sensación de olvido. La estructura circular de la novela pone en el centro de atención los errores reiterados precisamente por no conocer a quienes más cerca se tiene.

Sucesivamente, estos episodios muestran el carácter ilusorio de varias categorías culturales. El primer simulacro revela la arbitrariedad de la autoridad y el poder, cuando la corrupción ejerce su influencia fantasmática. El poder en las “relaciones de poder” emana precisamente de las relaciones entre los cuerpos y las instituciones, así que la aparición de lo monstruoso –que mezcla y confunde cuerpos, que amenaza instituciones– subvierte los flujos habituales del poder.¹⁷³ El segundo simulacro revela la arbitrariedad de las distinciones por edades biológicas y evidencia que vejez y juventud existen más allá de un conteo lineal; que infancia, adolescencia, mayoría de edad, tercera edad, son fronteras arbitrarias –como casi todas las fronteras–; y que se experimenta como algo monstruoso –repulsivo y deseable– la trasgresión de esas fronteras, la hibridación de esas categorías. A la simpleza y artificialidad de los cuadros del abuelo, se opone la carnalidad del alcohol y las relaciones sexuales; sin advertirlo, Etél descubre que los otros tienen una existencia más allá de sus interacciones con ella. El tercer simulacro exhibe la arbitrariedad de la repartición genérica por repartición genital; al travestirse de mujer, alcanza una ambigüedad incómoda que luego se disipa. La incomodidad de los cuerpos y sus identificaciones de género producen formas grotescas –es decir, ocultas, híbridas, carnavalescas, imaginativas– que muestran la inexactitud de ciertas categorías dominantes, la fluidez de ciertas fronteras ontológicas. Lo monstruoso, intrínsecamente impuro, híbrido, inestable es una metáfora plausible para aquellas identificaciones que van a contrapelo de las expectativas normativas; por ello, la idea de la mujer que se traviste de mujer –que se “hace” mujer– es tan provocadora, acaso más que los ridículos manierismos de Isaac y sus amigos.

Hay en la novela otras simulaciones menores que, igualmente, muestran que muchas de las expectativas normativas son plenamente artificiosas; simulaciones que ocultan la ausencia de un original. La madre de Etél manipula a su marido y a su hija con la amenaza de

¹⁷³ Michel Foucault acuñó el concepto “biopoder” para referirse a los mecanismos que disciplinan el cuerpo y ejercen influencia sobre cómo se debe vivir la vida (140-142). El monstruo, en este sentido, es una subversión absoluta, rechazando la corporalidad tradicional para desplazarse más allá de los márgenes de lo aceptable. Alan Moore imagina un episodio –“ficcional, aunque plausible” (A.1, 4)– donde William Gull –médico londinense erróneamente asociado a los asesinatos de Whitechapel– se encuentra con Joseph Merrick –el célebre “hombre elefante”– y le explica –aludiendo a Ganesha– que podría ser adorado en la India como una especie de deidad (C.2, 23-24). La idea de que lo monstruoso pueda asociarse a lo divino no resulta para nada problemático en las teratologías mitológica y poética; pero sí para el biopoder, que suele ejercer disciplina sobre la base de una “normalidad” cientifista –y que llega a coincidir con la teratología biológica, como la vida del propio Merrick podría ejemplificar. La crisis categorial que trae el monstruo puede ser aprehendida por la teratotécnica como una manera de resistir al biopoder, la anatomopolítica y las formas de disciplina sobre el cuerpo.

enfermedades fantasmagóricas: “Con el rostro congestionado y respirando con dificultad, fingió un desmayo tan ensayado que ni mi padrastro ni yo intentamos ayudarla” (HO 22). Y no se limita a desmayos falsos, sino que, perfeccionando su técnica para engañar, ha incluido estropicios y exhibiciones de violencia que tampoco convencen:

Ella era muy cuidadosa, armaba sus dramas al menos una vez por semana, amenazando con suicidarse, aventaba cosas al suelo que no podían dañarse demasiado, no rompía nada, ni se hacía un daño importante; sólo se rasguñaba un poco, se arrancaba unos pelos de la cabeza y desgarraba alguna prenda que no fuera muy costosa. Nunca la vi romper un vestido fino, ni jalar un collar de perlas auténticas. Lo que destruía tenía poco valor; lo que rompía y hacía trizas podía reemplazarse; y nunca, en todos sus intentos de suicidio, hubo necesidad de llevarla al hospital (HO 127).

El correlato de estas simulaciones es la autenticidad con la que mira la televisión apagada (HO 33) y platica con invitados invisibles (HO 157-158); señales, cree Etél, de que alguna enfermedad mental verdadera comienza a apoderarse de ella. Sin embargo, la aparición más angustiante de la simulación es el descubrimiento por parte de Etél de la falta de personalidad de su casa: “Cuando salí de la cocina no pude evitar un gesto de asco al observar la sala y el comedor. Todos los espacios de la casa eran impersonales, limpios, ordenados” (HO 106). Una casa que no da señales de uso se vuelve un no-lugar, como una casa muestra o una exhibición de muebles.¹⁷⁴ A Etél, el orden de su casa le parece “desquiciante”; la ropa en los armarios tan pulcramente guardada que “parecía estar colgada en un aparador de tienda departamental” (HO 96). Busca en vano

algo en la casa que nos otorgara alguna personalidad, alguna identificación. [...] Nada, nada, nada.

[...] Me sorprendió la falta de polvo, de pelusas. [...] Los adornos sobre las mesas y dentro de las vitrinas poco o nada decían de la gente que habitaba esa casa. Ni siquiera me había dado cuenta de la falta de personalidad (HO 97).

Estos simulacros, sin embargo, exhiben solo parcialmente un encuentro con lo monstruoso; no producen un encuentro con lo fantástico, sino un enrarecimiento de lo cotidiano –como si fueran uno más de los episodios oníricos que se encuentran intercalados en el texto. Etél termina por experimentar un *monstrum interruptus*; un ostento que olvidó su

¹⁷⁴ Marc Augé llama no-lugar a aquel que “no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (83). Lugar, en este contexto, sugiere un “lugar antropológico” donde hay relaciones de identidad y donde uno “puede reconocerse” (51). La aplicación sistemática de accesorios en la casa de Etél –muebles, floreros, cuadros– sigue superficialmente la idea de “hogar”, sin llegar por ello a construir uno en pleno sentido antropológico: no se convierte, pues, en el locus de prácticas significativas compartidas por un grupo y se asemeja más a un hotel genérico por que el que se pasa sin establecer vínculos significativos –y que interpela a todos por igual con profunda indiferencia: “Gracias por su visita, “Buen viaje”, “Gracias por su confianza” (104).

predicción, un mensaje vacío –o, para decirlo con menos pesimismo, un mensaje cuyo mensaje es el mensaje mismo, un anuncio autorreferente–, una monstruosidad demasiado lejana como para identificarse –pero demasiado cercana como para ignorarla.

Socialización y diferencia

Los simulacros descritos en el apartado anterior sugieren una crisis de categorías que exhibe lo poco que Etél sabe de quienes la rodean, detonando una sensación de olvido que la empuja después a una circularidad tormentosa. Al subvertir las categorías del poder, el género, la edad y la identidad familiar, lo monstruoso coloca a la protagonista ante “las puertas de la diferencia”. Ese es uno de los efectos de la monstruosidad: la participación de lo distinto, lo no estructurado, lo que se opone al orden de lo “normal”. A través de sus encuentros con la diferencia, Etél es expuesta a los simulacros que luego termina rechazando –no vuelve al departamento de Ramón y Lucila, no habla con su abuelo en la calle, no se queda más de lo necesario en la fiesta de Isaac. Su identificación con lo monstruoso es accidental, le llega por contagio; y luego, decide rechazarla. Descubre demasiado tarde qué es lo que ha olvidado, como una predicción que se predice a sí misma. Se trata, en suma, de la identificación fallida con una monstruosidad fallida. Con todo, estos encuentros con el *monstrum interruptus* le revelan algo de sí misma –entre otras cosas, deja a su novio y decide quedarse con su madre–; es obligada a mirar aquello que le incomoda, a interactuar con lo distinto –en esto, se enfatizan las tres características de la identificación: ambigüedad, violencia y repetición– y por ello es colocada en una posición donde la inercia es impracticable: es obligada a elegir entre la “normalidad” y las distintas variantes de realidad que propone lo monstruoso. Etél elige la calma, aunque en su casa se esté gestando una tormenta.

Igual que le ocurre a la narradora de *Tras las huellas del olvido*, quien no deja de tropezar con el desfase entre sus expectativas y la realidad, Helena –protagonista de *Bestiaria vida*– descubre que la diferencia, sin importar su naturaleza, genera tensión: “También la desgracia viene con el sol, con las risas” (BV 34). Al final del primer año de primaria, en ceremonia pública, recibe una medalla reconociendo su excelencia académica. El rechazo inmediato de sus compañeras la lleva a tirar la medalla y empeorar sus calificaciones: “Cabe mencionar que las amigas volvieron a ser mis amigas, porque la mediocridad es la mejor de las hermandades” (BV 35). Este descubrimiento la llevará a rechazar el trabajo y fantasear con

su bestiaría vida, a buscar activamente la mediocridad, llevándola nuevamente al rechazo de los demás. La diferencia, pues, se interpreta de maneras disímiles según el contexto; el teratino se asocia a la impureza, que nunca es una en sí misma, sino que depende de las categorías culturales vigentes. Sucede que la misma mediocridad que le mantiene amistades en la primaria, luego la margina en la vida adulta; la fantasía que en la infancia podría ser aceptable es luego un obstáculo para integrarse al mundo laboral –como lo demuestra la lucha imposible del padre contra el “abominable hombre del trabajo” (BV 47-53).

Luego recibirá, sin embargo, una lección de diferencia productiva de parte de su tía Irene, “La innombrable”. De ella se dice que es “la tía prohibida” (BV 25); se rebeló, entró a una comuna hippie y volvió “viendo cosas y hablando lenguas” (BV 26). Atrapada entre el misticismo y la rehabilitación, su nombre y circunstancias se volvieron tabú en la familia; sólo Helena le llama Irene. Es ella quien le cuenta la historia de la gente chiquita de las alfombras justo antes de desaparecer nuevamente. Guiándose por recuerdos, Helena encuentra su casa “al borde de un despeñadero con una vista muy agradable, pues el mar era su único paisaje” (BV 71). La innombrable, que vive frente al mar, a la orilla del mundo conocido y de lo que sí tiene nombre. En ella se manifiesta la diferencia monstruosa que el abuelo no quiere reconocer cuando afirma que la familia sí es normal, “la diferencia con los otros está en que ellos no cuentan sus cosas, y nosotros sí, sin empacho y sin pena” (BV 24); el mismo abuelo que sólo quería morir en paz –“ojalá más gente quisiera morir en paz” (BV 25)–, y luego es incapaz de pronunciar el nombre de su hija –quedándose en el “ella” con el que describen su vida (BV 26). En casa de su tía, bebiendo té de hierbas, Helena recibe una extraña lección sobre la diferencia a propósito de la admiración tan grande que siente por su padre: “Créeme, es mejor ser como cada cual es” (BV 73). El padre, licántropo, se identifica con lo monstruoso. El ser caracol de Helena, atrapada en un laberinto con minotauro, la lleva hacia un aspecto distinto del teratino.

Esto es más claro en *El huésped*, donde la formulación de La Cosa lleva a Ana a una identificación con lo monstruoso que le es propia. La suya es la literalización fantástica del amigo imaginario: “jugaba cuando yo jugaba, comía cunado yo comía, era niña mientras yo lo era” (EH 13). A ella le atribuye su carácter caprichoso e impulsivo, y convertirse en “una persona sin virtudes y la gente opina que es difícil tolerarme” (EH 14). Su identificación está marcada por la violencia y la ambigüedad, al grado que llega a tener miedo de sí misma y “de los actos que podía cometer sin darme cuenta” (EH 21).

La Cosa la empuja a una diferencia que se traduce en soledad –aunque sea eso lo que a veces añore para alejarse de su huésped–, pues interpreta su caso como algo incomunicable: “Tal vez habría cambiado algo si yo hubiera podido hablar del asunto, pero no era ninguna tonta. Las amigas confidentes de la secundaria eran imposibles para mí, ¿quién habría podido entenderme, no digamos identificarse con mis problemas?” (EH 28). Identificarse con Ana hubiese sido identificarse también con lo monstruoso –y peor todavía, con lo monstruoso ya filtrado por una identificación, y no el teratino “puro” en su impureza–, una doble identificación que sabe que no puede inscribir sobre los demás. Hacia el final de la novela, se atreverá a confesarle a El Cacho la existencia de “algo” que la controla. Comienza por admitir que entre ella y los ciegos hay un vínculo, aunque su ceguera la deja sin ver “en todos los sentidos”: “A veces actúo precipitadamente. Más que razonar, reacciono” (EH 170). Con esto, justifica haber abandonado a Marisol cuando la capturaron los policías; El Cacho la confronta y ella sigue con sus explicaciones: “alguien me controla. Alguien se apodera de mis actos cada vez con más frecuencia, con más fuerza. Vivo amordazada, y si ahora te lo puedo decir es porque me escapé un rato de su dominio” (EH 170-171).

Una vez que Ana descubre la naturaleza de La Cosa, reconoce que su destino sería la ceguera y por ello colecciona recuerdos: “En caso de invasión absoluta, la memoria sería mi única prueba de existencia” (EH 51). Se sienta en el parque a observar a las personas y a imaginar que en algunas de las familias ella tiene otros hermanos a los que reconocerá de inmediato. La ambigüedad de la identificación se formula aquí con claridad, pues aunque está enfrentada a La Cosa, admite que se trata de una especie de doble; así, La Cosa también tendría hermanos en algunas familias, quizás tantos como Ana. Todo esto está enmarcado en el tema de la diferencia, asociado al carácter monstruoso de la identificación:

Me gustaba la diversidad, era ahí donde a mi parecer se escondían los mejores enigmas. Además de los hermanos, me complacía imaginar que en algún lugar del mundo tenía un aliado dispuesto a defenderme, quizás una legión entera de seres bondadosos que me buscaban sin saber cómo reconocerme, pues, a diferencia de lo que ocurría en los cuentos, mi verdugo era invisible al igual que el calabozo. Si era así, pensaba yo. La Cosa tendría también sus legionarios (EH 48).

De nueva cuenta el tema de la diferencia aparece asociado al de la soledad y, en *El huésped*, a la esperanza de encontrar un confidente. Ello marca una separación fundamental entre las identificaciones con lo monstruoso que tienen origen en la pérdida y las que aparecen por contagio; mientras que en aquellas la soledad puede ser una elección o producto de la melancolía, en estas se anhela algún contacto que llene el vacío provocado

por la experiencia traumática de lo incomprensible. Por ello, la ambigüedad de la identificación con lo monstruoso es tan poderosa –paradoja señalada por prácticamente todos los autores que se ocupan del tema–: el monstruo coloca al observador en la soledad abyecta de la diferencia absoluta y luego tiende su horripilante mano como único consuelo:

A pesar de todo, creo que hubo cierto privilegio en estar habitada de esa forma. Hay gente que puede pasarse la vida cambiando de amigos circunstanciales, de pareja, huyendo de su familia porque Dios sabe que las hay insoportables. La Cosa siempre estuvo conmigo, a veces ajena y respetuosa, a veces entrometida, voraz. Pero mi tranquilidad también la alimentaba y de cuando en cuando a ella le convenía fomentarla. Mi niñez fue casi placentera. A diferencia de muchos niños, no necesitaba amigos imaginarios (EH 16).

La visión “anómala” –ceguera, cataratas, ptoxis– es un tema que ha aparecido en más de una ocasión en la obra de Nettel¹⁷⁵ y se elabora como diferencia, como estigma. En *El huésped*, se revela que tal es la naturaleza de La Cosa:

A partir de entonces y durante mucho tiempo me rehusé a mirar a los ciegos. Cuando por casualidad coincidía con ellos en una calle, cambiaba de acera, con un horror semejante al que provocan los gatos negros en ciertos individuos. Eran señales de mal agüero que anunciaban la cercanía de La Cosa (EH 51).

La identificación con lo monstruoso llega a Ana como un contagio, es aprehendida por La Cosa y por eso termina dando clases en un instituto para ciegos: la ambigüedad irresistible de los monstruos –el miedo y la fascinación– la toma por sorpresa.

De todas la protagonistas, es la de *El camino de Santiago* quien habita el universo monstruoso más complejo. Su cuerpo es un panteón de monstruos, una tensión perenne entre fuerzas que la arrojan hacia puntos en conflicto de una cartografía de locura, soledad, alcoholismo, maltrato y suicidio. La trama de la novela puede reducirse a un recorrido amoroso más o menos exhaustivo que comienza en la infancia y queda en suspenso cuando su cuerpo se clausura y pide a su esposo “que no regrese a ver lo que queda” (CS 110). En el caso de esta protagonista, la diferencia comienza por ella misma: cuando le cuenta a su padre el desamor de un muchacho en la escuela, sus hermanos justifican el rechazo “¿Cómo la va a querer? [...] No se baña ni se arregla [...]. Camina como marimacho” (CS 29). Entre la falta de lógica y el abandono, se refugia en la imitación de sus hermanos, produciendo una

¹⁷⁵ Aparece, además de en *El huésped*, en la segunda novela de la autora, *El cuerpo en que nació*, cuya protagonista nació “con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho” (Nettel, *Cuerpo* 11). Y en “Ptoxis”, del volumen de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas*, el protagonista, fotógrafo empleado con un oculista de gran renombre, se obsesiona con una muchacha cuya enfermedad da título al relato (v. Nettel, “Ptoxis”).

diferencia paradójica: ser una copia de alguien más la vuelve distinta de quienes son todos iguales en su obsesiva individualidad.¹⁷⁶

Junto a Mina, explora el mundo “con el entusiasmo de un colibrí” (CS 7). A muy temprana edad, enviada por su madre a comprar tortillas, se encuentra con un indigente quien le acaricia el clítoris: “todo explotó en cientos de pequeños soles” (CS 13). Ya en la primaria, conoce al Tortas, apodado así porque vende pan con queso afuera de la escuela; al descubrir que tienen algo en común, babear, lo aborda “con una necesidad ardiente, conocida por mi cuerpo aquel mediodía en la plaza” (CS 15). Estos primeros encuentros sexuales –a destiempo y con sujetos marginados por la sociedad– no logran repetirse una vez que intenta aproximarse a cuerpos “normales”. Con la llegada de Santiago llega el Plan y un esfuerzo por acceder a las relaciones humanas a través de la lógica; para el intruso, el amor es un juego de ajedrez cuyas reglas pueden dominarse. Lo monstruoso en Santiago se expresa por la “impureza” que introduce en la protagonista, al cohabitarla junto con Mina y producir una tensión entre lo masculino y lo femenino que, encarnados en un cuerpo de mujer, producen una narración desesperada. La akrasia, ya lo he dicho, es el punto de anclaje más elocuente para hurgar en la monstruosidad de Santiago. Todo esto, particularmente la vistosidad de Santiago, parece ocultar una conclusión ineludible: la identificación con lo monstruoso de la protagonista está en otro lado y la acompaña desde el principio –antes, pues, del año catorce, cuando Santiago se instala definitivamente en el torrente sanguíneo.¹⁷⁷ Si bien las tensiones semánticas se incrementan tras la aparición de Santiago –quien trae, entre otras cosas, la akrasia monstruosa–, lo cierto es que cierta tendencia identificatoria hacia lo anómalo es notoria en la protagonista desde la infancia –como lo confirman sus dos primeros encuentros sexuales.

Repitiendo una maniobra que tiene bien ensayada, Santiago le muestra fotografías con las que parece querer demostrar que él no es el culpable de lo que está sucediendo, que todo es un eco de la infancia. La estructura de la novela, que puede constatarse en el Anexo I,

¹⁷⁶ Zygmunt Bauman recuerda un episodio del filme *Monty Python's Life of Brian*, donde el héroe pide a la multitud que no lo sigan, arguyendo que son individuos y pidiéndoles que sean diferentes, a lo que la multitud responde al unísono: “Sí, somos individuos. Sí, somos diferentes”. Bauman nos recuerda que, según la opinión popular, “ser un individuo es ser distinto a todos los demás” (15), de modo que tenemos la obligación de demostrar que, en efecto, nos hemos hecho a imagen y semejanza de nadie más. Luego afirma que “En lo que concierne a la obligación de disentir y ser distinto, nadie se atreve a disentir” (16). La obligatoria búsqueda de la identidad individual expresa una paradoja que encuentra su caso límite en la identificación: el sometimiento de la individualidad al deseo de ser alguien más.

¹⁷⁷ Cabe recordar que Santiago afirma “que siempre habitó este cuerpo” (CS 9).

muestra una tendencia a la repetición: a la par de que se narra la vida de la protagonista en orden más o menos cronológico, se intercalan episodios analépticos producidos por las fotografías de Santiago –que se corresponden, invariablemente, con momentos anteriores al intento de suicidio. La novela, pues, ejemplifica en su forma la repetición de la identificación: cada acto de la protagonista adulta es la memoria de un acto de la protagonista niña. Así, cuando la narradora se dirige a la cama de Cuco, Santiago exhibe el encuentro con un gato moribundo y putrefacto:

De la cuenca de un ojo le caen gusanos de todos tamaños, con el otro lagrimea. [...] Al acercarme descubro que tiene otra herida llena de gusanos bajo el hocico. [...] Los gusanos resbalan por su cuerpo y vuelven a trepar para alcanzar las carnes expuestas. [...] Quiero tomarlo, pero los gusanos también trepan por los costados (CS 58).

Superando el horror que le produce, lo envuelve en un trapo de cocina y le da una aspirina disuelta en agua con un gotero. Le lava las heridas con agua caliente y lo deja cobijado en un rincón del patio. Muere dos días después. La escena de inmediato vuelve a Cuco, quien está sobre la protagonista, besándola. “A ciegas, escojo una llaga de la espalda y con la yema del dedo índice la recorro [...]. Encuentro otra y otra más. Son como los gusanos del gato, pero fosilizados en su piel” (CS 59). Por metonimia horrificada, Cuco se convierte en un monstruo; la impureza mórbida del gato se le mete en las llagas. Santiago está aterrado, pidiendo a gritos alcohol desinfectante y antibióticos. La identificación de la protagonista con una monstruosidad que supera a la del propio Santiago demuestra el valor de la diferencia como característica intrínseca del monstruo. Santiago representaría entonces cierto grado de normalidad, contrastado con la tendencia a la anomalía –propia y en identificaciones– de la protagonista.

Sin embargo, quizás sea en *El animal sobre la piedra* donde la diferencia aparece de manera más radical, y especialmente allí donde la elección ofrecida por lo monstruoso se abraza con mayor sinceridad. Ya desde el primer capítulo se advierte un desplazamiento hacia lo diverso: “La percepción del mundo es novedosa” (AP 14). Esta percepción le lleva a interesarse de manera particular por aquello que desde la perspectiva de lo normativo se considera inusual. Así es como llaman su atención un hombre y un oso hormiguero que pasean por la playa: “Los miro con los ojos entreabiertos, son como una figuración” (AP 51). Si bien el oso atormenta la tranquilidad que le otorga estar descansando sobre una piedra, y afirma que le produce miedo (AP 52), termina andando con ellos a su casa: “El hombre se ha vuelto mi compañero” (AP 53). Dos particularidades llaman la atención de

esta peculiar pareja de personajes, que acompañan a la protagonista durante casi toda la novela. En primer lugar, sabemos que el oso se llama Lisandro, pero del hombre sólo se nos dice que es el “compañero” –nunca se dan más explicaciones al respecto– de Irma –cuyo nombre se escamotea también, apareciendo garabateado en una ilustración donde se lee “Me llamo Irma” (AP 79). En segundo lugar, la inusual elección de mascota tiene cierta justificación: “Cuando sale a pasear con Lisandro está seguro de ser menos observado. Dice que la gente critica la pequeñez de sus facciones y que el desconcierto que produce es menor junto a su peculiar mascota” (AP 54). Irma también aprovecha esto para ser menos observada.

Lo monstruoso la coloca ante las puertas de la diferencia y así es como Irma prefiere sus relaciones. Estando en una florería, le parece que “los arreglos no son deseables. Demasiadas simulaciones de una naturaleza poco real. No hay ningún ramillete que demuestre comportamientos salvajes” (AP 95). No sólo exhibe una predilección por lo natural –algo esperable dada su condición a ratos más animal que humana–, sino que se decanta plenamente por lo salvaje. Ve en los arreglos un cierto comportamiento que, domesticado, le resulta inaceptable. Así, pareciera que el encuentro e identificación con lo monstruoso no sólo afectan sus relaciones consigo misma –siendo el cuerpo el locus clarísimo de esta relación–, sino que transforma su relación estética con el mundo: ahora es en lo salvaje donde espera encontrar la belleza. Todos estos encuentros con lo diverso la fortalecen en su identificación con lo monstruoso, al grado que afirma: “es cierto que me sé más animal desde que llegué” (AP 58). Esto, claro, tiene su correlato preciso en otra afirmación contundente: al describir la relación que tienen con Lisandro, un oso hormiguero doméstico, asegura que “Lo mismo soy yo: una mujer de otra especie” (AP 59). Esto la aleja irremediamente de ambos polos –la humanidad y la animalidad– y la acerca a lo monstruoso –lo impuro o imperfecto, lo híbrido o transitorio; el cuerpo monstruoso es siempre un cuerpo en construcción–: “Estoy compuesta por fragmentos, no soy un animal completo y, desde esa carencia, resulto extraña para quienes sí lo son” (AP 97). Su memoria, por híbrida, también es imperfecta. Duda de sus pensamientos y su escritura –en la que a veces es asistida (AP 123)–, resabios de sus “dotes humanas que aún resisten” (AP 111). Su cuerpo también es incierto, engañoso: “Cuando salgo a la calle llevo un sombrero de palma que engaña a los demás. Lo hago también para quebrantar la certeza de los otros. No soy lo que ven” (AP 113). Esto, para ella, implica el reconocimiento de su ambigüedad, admitiendo

que “si le hablara a alguien que despertara mi confianza ¿qué le diría? Mi mudez es necesaria o ineludible porque lo que experimento sólo puede escucharse por quien esté dispuesto” (AP 97). Su compañero afirma que él será su testigo (AP 64), pero también se extraña de la hibridez: “Mi compañero dice que nunca ha visto un reptil con ombligo, fue como si pusiera en duda mi mutación” (AP 124). No logra comprender las transformaciones de su cuerpo (AP 125), que escapan a las “herramientas de su conocimiento” (AP 64). Es extraña para sí misma y, sin embargo, no tiene otro sentido de pertenencia que el de sí misma y más tarde, el del huevo que lleva dentro.

Todas estas manifestaciones de una monstruosidad imperfecta, siempre en transición, tienen su contraste en la ambigüedad que la identificación y su violencia sugieren. Si bien en otro momento ataca y consume a otro animal de su especie (AP), entiende que forma parte de un cambio definitivo que no está dispuesta a asumir de inmediato. Su compañero le unta una cera para humectar su piel adaptada al clima de la playa y que ahora sufre en cautiverio. Mientras él la acaricia, ella siente un impulso: “Quise tenerlo. Un pensamiento erróneo atravesó mi mente: morderle el pecho, comerme su carne. [...] Disminuí el ímpetu y goberné mis antojos. Morderlo era aceptar mi animalidad de golpe y era mejor esperar” (AP 65). Se relaciona con su identificación de manera más o menos voluntaria; si bien a veces le llega como por contagio, en otras ocasiones reconoce que “Una cosa no puede ser como otra mediante su apareamiento” (AP 67). Así, admira la transformación de su cuerpo y la cercanía que tiene con lo animal –de Lisandro dice que, pese a que este le mira con recelo, “como si estuviera ante un animal peligroso”, “yo sigo reconociéndome en sus ojos” (AP 123)–, pero también se sabe distinta de un modo que la arroja a la soledad y el peligro: “No había reparado en el miedo que me producía salir a la calle porque estaba acompañada y mi atención se fijaba en mi compañero y Lisandro, a quienes extraño en este momento de soledad. No sé si regresaré ilesa o si, en el camino, los hombres van a atacarme, extrañados por mi piel” (AP 148).¹⁷⁸ Habita una posición ambigua, informe; su condición es doblemente peligrosa: mujer y monstruo, y teme que las fuerzas del orden intenten suprimirla.

La diferencia de Irma, sin embargo, no se limita a su cuerpo y en cambio se extiende al mundo de una manera que se asemeja al modelo de lo fantástico esbozado en el capítulo anterior. Lo monstruoso, según la sugerencia de Cohen, coloca a los sujetos ante las puertas

¹⁷⁸ Una lectura no necesariamente justificada por el texto sugiere que la extrañeza de la piel podría apuntar a una diferencia racial –y no a una diferencia “fantástica”, la transformación de una mujer en reptil.

de la diferencia, lo que bien podría ser un umbral fantástico, el acceso a un mundo superpuesto cuya operación sea incompatible con el de la realidad predominante. La diferencia alética que luego produce efectos en los sistemas modales del mundo, un otro monstruoso prediciendo con su cuerpo impuro los cambios del cuerpo político que ha llegado a invadir. Ante la llegada del frío, el compañero de Irma sale a buscar leña; una anciana asegura que su hermano les ayudará, un hombre que vive en una casa de cartón y aluminio –indicando, con ello, gran pobreza–:

Mi compañero me contó que el hombre no había querido dinero a cambio de la leña. No me extrañé porque mi nueva condición también aceptaba la posibilidad de que existiesen, en el mismo mundo que nosotros, hombres que regalan sus bienes (AP 118).

La falta de sorpresa de Irma ante el hombre que regala la leña es equivalente a la relativa falta de sorpresa –al menos en este punto de la novela– que siente ante su propio cuerpo; la generosidad es lo “monstruoso”, lo incompatible, lo anómalo en un cierto estado de cosas. Monstruoso es ser un reptil híbrido, pero también ser generoso, si el cuerpo social no ha dado cabida a esos fenómenos, si no admite entre sus categorías ontológicas a las “mujeres pero de otra especie” o a los “hombres que regalan sus bienes”. Lo monstruoso está en la mirada que elige o no identificarse, que acepta o rechaza el contagio, que sobrevive o no a la diferencia.

Violencia y fracaso

Lo diferente, como puede verse tras la exposición anterior, se define desde la “normalidad” que ofrece luego un devenir estable y adaptado a las categorías culturales aceptables. El devenir monstruoso, en cambio, está marcado por una diferencia que le permite al monstruo vigilar las fronteras de lo posible. Si bien para Cohen la quinta tesis expresa generalmente una función restrictiva –y en algunos casos punitiva–, “una advertencia contra la exploración de ciertos dominios” (Cohen 12), la identificación con lo monstruoso es una invitación a investigar de la mano de la otredad. El monstruo clásico es un monstruo cartográfico, el “hic sunt dracones”, el guardián del tesoro; lo monstruoso, en cambio, está liberado de estas funciones y se mantiene deliberadamente ambiguo para adaptarse a la teratotécnica. Es así como el monstruo –que hereda de lo posible que vigila algunas de sus características, tornándose “trasgresor, altamente sexuado, perversamente erótico, infractor de la ley” (Cohen 16)– es monstruoso precisamente porque atraviesa las fronteras que

vigila.¹⁷⁹ Por eso, para Stephen King los monstruos siempre tendrán entre sus funciones la de permitir al espectador experimentar vicariamente lo que existe más allá de los límites de la normalidad; una identificación con lo monstruoso siempre pone al alcance del sujeto las posibilidades que el monstruo celosamente vigila y, con esto, un devenir que corre en dirección opuesta a las expectativas de la “normalidad”.

En el último capítulo de *El animal sobre la piedra*, Irma está internada en un hospital. Los vacíos de la narración dificultan rastrear su llegada, pero se hace mención a que la detuvieron por caminar desnuda. El ambiente no es triste y las enfermeras la tratan bien. Estando allí, la mujer de otra especie, la mujer transformada en reptil, se comporta con una gran docilidad que revela el paso de una vida satisfecha: “Cuando me inyectan para dormir no opongo resistencia. A mi edad ya vivo de manera dócil. Hice lo que deseé” (AP 163). Si bien no se hace explícito el papel que su transformación tiene sobre el haber hecho lo que deseó, es cierto que su encuentro con lo monstruoso-animal y su metamorfosis desencadenaron los eventos de la novela.

El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural. Sobre la carne de Irma se inscriben las posibilidades que han sido vedadas a ciertos cuerpos sexuados. Su transformación en reptil¹⁸⁰ –en mujer pero de otra especie– es el cruce de un umbral que se antoja fantástico. El encuentro con el hombre que regala leña es el eco de un mundo posible que se ha ampliado: la mera posibilidad de una mujer que se transforma en reptil –cuerpo físico– sirve para vislumbrar la posibilidad de que los campos deontológicos, axiológicos y epistémicos de las mujeres se amplíen –cuerpo político. El monstruo es aterrador porque hace lo inefable, lo impensable; es la vuelta de lo reprimido.

En *Tras las buellas de mi olvido*, el mecanismo de la producción de lo posible es a la vez más transparente –las posibilidades de la otredad se exhiben abiertamente– y más opaco, –la sensación de olvido obstruye la mirada. El *monstrum interruptus* que experimenta Etél le impide tocar las posibilidades que lo monstruoso muestra a lo largo de los tres grandes

¹⁷⁹ De allí que el espacio del monstruo sea sagrado y no, digamos, impío. El numen habita en el monstruo, su misterio siempre es místico.

¹⁸⁰ Se ha llegado a sugerir que las funciones superiores del lenguaje que distinguen al cerebro humano tienen su base en un “cerebro reptiliano”, identificado con formas evolutivamente primitivas (Lieberman 1). La forma que Irma va adquiriendo sugiere la presencia de ecos atávicos, una conexión con y una posibilidad de reiniciar el proceso evolutivo y encaminarse hacia el ser mujer “de otra especie”. Por otra parte, “El lagarto simboliza el alma que busca la luz; cuando la encuentra se mantiene en un éxtasis contemplativo del que no desea distraerse (Chevalier y Gheerbrant 624).

simulacros. Lo dicho más arriba también vale aquí: en el simulacro de la ley, se posibilita la trasgresión en contubernio con la autoridad; el simulacro de la vejez permite simultáneamente placeres geriátricos y vigores de juventud, bajo el amparo del descaro; por el simulacro del sexo, los cuerpos asumen la identidad genérica que desean, pudiendo incluso fingir que son lo que son. El olvido, ese mensaje vacío de Etél, la arroja a una repetición atroz donde las certezas de lo cotidiano se subvierten: ni la ley, ni la vejez ni los cuerpos sexuados son lo que parecen cuando lo monstruoso acecha. Es lo absurdo de las situaciones lo que al final revela el engaño: todo es una especie de sueño anticipatorio reproducido en reversa; la identificación sobrecoge a la protagonista, pero lo monstruoso está incompleto. Lo posible danza frente a sus ojos únicamente para demostrar que ese umbral no ha de cruzarlo, que su realidad es todavía más terrible, que las huellas de su olvido llevan precisamente a lo inolvidable.

En este sentido, también en *Bestiaria vida* lo monstruoso termina por adquirir un carácter falso, incompleto. Las constantes referencias a monstruos –o, para emplear una expresión más precisa, criaturas fabulosas– configuran un panteón que a ratos se antoja escapista. El procedimiento, en realidad, parece haberse operado al revés: no es lo monstruoso lo que otorga posibilidades, sino que la adquisición de posibilidades suscita una asociación. Y es que es Helena quien asigna las semejanzas según su punto de vista. Su propia identificación –con un caracol, con un laberinto– la dispone en el ámbito de las imposibilidades o, mejor dicho, de las posibilidades en negativo: no hacer, no producir, no moverse. Su adscribe a un territorio –la ensoñación, el fantaseo– que la vuelve inoperante para la sociedad e inalcanzable para las fuerzas del orden. Vivir en su bestiaria vida, identificando su cosmogonía con lo monstruoso encarnado en entes concretos y culturalmente codificados, le permite imaginar una salida. El final, de nuevo, es muy esclarecedor: los hombrecitos de las alfombras confirmarían una visión de mundo.

En contraste, la protagonista de *El camino de Santiago* adquiere de su identificación con lo monstruoso ciertas posibilidades que de otro modo serían inefables. Su permanencia en un estado genérico híbrido –Santiago y Mina, masculino y femenino– le otorga posibilidades que ni siquiera estuvieron disponibles para Lilia, la hermana modelo. Mientras que esta se casa y tiene hijos siguiendo las expectativas de sus padres, la protagonista pone en marcha un Plan elaborado por la racionalidad patriarcal que la lleva a conocer otros países y elegir sus

parejas sexuales –incluso por encima de las recomendaciones de la racionalidad patriarcal que le dio el ánimo para salir, como ocurre con Cuco.

El desenlace de la novela –la vuelta a México y el matrimonio con Lucio– adquiere entonces un carácter ambiguo. Si bien podría leerse como una derrota desde la perspectiva de las posibilidades que se cierran –aquí es particularmente relevante la sombra de Doña Rosa, esa mujer autómatas, modelo de el ama de casa ideal–, también es cierto que supone un enfrentamiento con Santiago. Que este insista en asignar una monstruosidad demoniaca a Lucio –luz, Lucifer– es el último recurso de quien descubre que sus estratagemas han fracasado. Atrapado en el cuerpo por el que ha luchado, Santiago intenta tomar el control para producir los efectos de su identidad genérica: trabajar, controlar, salir. Lucio supone la derrota absoluta del Plan, el sometimiento del cuerpo femenino a una institución masculina. Y sin embargo, la narradora reconoce de inmediato que su vuelta a México es el retorno a un estado más simple, donde incluso se recupera el encanto de la risa. La última carta de Santiago es la fotografía del intento de suicidio: la narradora sueña que un monstruo la devora y al despertar, Lucio intenta controlar sus espasmos; ella corre al baño y el recuerdo de las venas abiertas se detona: Santiago intenta demostrar que el matrimonio es la muerte, pero el truco falla: “Aferrada al brazo de Lucio, descubro pedazos del pellejo de mi cuello entre mis propias uñas. Buen ardid, Santiago” (CS 99). Elegir no elegir las posibilidades de la identificación con lo monstruoso es una afirmación de libertad.

Las posibilidades que la identificación con lo monstruoso abre para Ana en *El huésped* están asociadas principalmente a la ceguera y la dicotomía instituto/Cacho. En un primer momento, Ana se enfrenta a la necesidad de comprender la ceguera, que es según ella la naturaleza de La Cosa. Así, entra a trabajar al instituto como lectora y experimenta de cerca el horror que le producen los ciegos, además de que por primera vez se hace presente la posibilidad de que alguien reconozca la presencia de su huésped: “Quizás exista entre ellos una complicidad que a mí se me escapa y, en ese caso, venir a este lugar habrá sido un error, por no decir un suicidio. ¿Qué pasaría si de pronto La Cosa se pusiera en contacto con ellos?” (EH 66). Los ciegos, pronto descubre, comparten un lenguaje secreto, que se corresponde con las marcas que La Cosa dejó sobre el brazo de Diego. Robando un manual de escritura en braille de la biblioteca del instituto –que está llena de libros convencionales, algunos con ilustraciones, de escasa utilidad para los ciegos–, conoce la historia de su inventor e imagina las redes secretas que tal recurso les procura:

El tema del encierro era recurrente y también la necesidad de comunicarse entre ellos o, dicho de otro modo, de establecer una red interna. Quizás a cualquier persona esta actitud le parezca comprensible, incluso natural, pero para mí no podía sino denunciar una conspiración. Me dije que el mensaje en el brazo de Diego estaba destinado a alguien que pudiera leerlo (EH 109).

La idea de los institutos para ciegos, diseñados y administrados por quienes no lo son, le parece que produce cierta ambigüedad: por un lado, el agradecimiento por la hospitalidad y, por otro, un odio profundo, una especie de resentimiento. De allí que “Todos, de alguna u otra manera, soñaban con abandonar su eterna condición de huésped. Nada más útil para ese objetivo que encontrar una escritura propia. Cuando uno vive perseguido, se aferra a cualquier información” (EH 109). La Cosa, su propio huésped, parecía entonces estar estableciendo lazos comunicativos con una comunidad que hasta entonces Ana ignoraba; sin quererlo, se coloca en la posición doble: es la opresora —a ella pertenece el cuerpo que La Cosa habita—, pero está condenada a las sombras —quizás con la consecuencia de que La Cosa herede el mundo de la luz, invirtiendo los papeles. Este es el momento clave en la identificación de Ana: “Al contrario de lo que siempre imaginé, la lectura del braille me pareció extremadamente sencilla, como si, en vez de aprender, recordara algún conocimiento lejano” (EH 110). Su lenta transición desde el desprecio a los ciegos hacia el reconocimiento de una fraternidad culmina con el descubrimiento de que “El nombre de La Cosa era el mío pero invertido. [...] Nunca había antes imaginado que una palabra tan íntima pudiera usurparse de esa manera” (EH 111). El desenlace de la novela no es sino la consecuencia natural de este trayecto.

Gracias a Cacho, Ana va descubriendo la distancia que separa a unos ciegos de otros. Entre los del instituto no parece haber mayor complicidad que la de la tragedia compartida, una sensación de desamparo generalizado: “Se sometían al sueño como a cualquier otra rutina del dormitorio. [...] Estar allí bastaba para conocer todas sus noches, contenidas en esa recámara, sin vida privada, menos aún amorosa” (EH 95). En el instituto, los ciegos no son tomados en cuenta y el trato que reciben tiene “cierta hostilidad de sanatorio” (EH 74); y al contrario de lo que la directora supone, su estancia allí los hace, si cabe, menos independientes. Según el Cacho, “era necesario infundirles más disciplina”, pues “a ninguno de nuestros internos se le podía dejar suelto en la calle”; afirma que “Son animales de cautiverio, no hay ninguno que valga la pena” (EH 91). Estas opiniones revelan sus propias posturas no sólo sobre la ceguera, sino sobre lo que considera la verdadera libertad, los principios a los que alude para justificar pedir limosna. Cuando Lorenzo, uno de los alumnos

del instituto, desaparece, Nelly, otra interna, expresa temor por la posibilidad de escapar: “No sé, maestra, yo no podría. Este lugar es mi casa. Cuando mis padres me llevan al campo en el verano, me hace falta, con eso le digo todo” (EH 100). Lorenzo, en cambio, lo ve con menos cariño:

No tengo nada en contra del instituto, sé que ha ayudado a mucha gente, pero creo que es una etapa que se prolonga demasiado. El encierro atrofia. ¿Se da cuenta?, algunos ni siquiera conocen todos los pasillos del edificio. Están acostumbrados a un solo recorrido y temen modificarlo. Los músculos se entumen ahí dentro. ¿Ha notado cómo caminan los que viven ahí? Pero el peor embotamiento no es ése, sino el mental, la falta de retos y horizontes. Nos obligan a adoptar un comportamiento (EH 177).

Sucede, pues, que la ceguera no tiene una interpretación única; es ambivalente y lo mismo puede causar dependencia a una institución tiránica que suscitar fraternidad. Algo similar confirma Madero: cada ceguera es distinta y produce una especie de dialecto (EH 120); la experiencia de la ceguera, incomunicable incluso entre ciegos, se despliega con toda su ambigüedad ante Ana: si bien admira a Madero, la ceguera entraña el riesgo del aislamiento. Condenada a la oscuridad, debe elegir cómo llevará su condición. Allí es cuando La Cosa, esa identificación con lo monstruoso que la atormenta desde niña, despliega caprichosamente sus actos a través del cuerpo de su anfitriona. Si bien generan una incomodidad abyecta, y rasgan el velo de la realidad llevándola hacia los horrores de lo fantástico, todas las instancias de akrasia monstruosa estudiadas en el capítulo anterior funcionan como potencias adquiridas por Ana a través de sus encuentros con La Cosa. Hacia el final, cuando por fin puede comunicarse directamente con su huésped, Ana ha decidido vivir en el metro. Toda la repulsión que le produce el Cacho, la fascinación insólita que Madero suscita, el temor y curiosidad que permean sus encuentros con los ciegos del instituto, son fragmentos de una monstruosidad oculta que poco a poco va seduciendo a Ana.

Lo que en última instancia importa de la identificación con lo monstruoso no es tanto lo que se puede hacer, sino lo que se puede ser. Y es que la “identidad está continuamente comprometida, puesta en peligro y se podría decir que hasta avergonzada por la identificación” (Fuss 10). La identidad, pues, no es algo fijo y las identificaciones que aparecen en el proceso de subjetivación, particularmente las que se dan hacia lo monstruoso —es decir, lo irracional, lo informe, lo impuro, lo excluido, lo aterrador—, ponen en riesgo la ilusión de una identidad estable y en paz consigo misma. Si bien trataré el problema de la identidad en el siguiente capítulo, por ahora es necesario comprender cómo los monstruos

“Nos piden reevaluar nuestros supuestos culturales sobre la raza, el género, la sexualidad, nuestra percepción de la diferencia y nuestra tolerancia hacia su expresión” (Cohen 20). Lo monstruoso, instancia de conocimiento y ser, extiende los límites de la experiencia humana más allá de los territorios de la normalidad y propone alternativas de vida.

El caso más notorio es el de Helena, quien se permite una identificación compensatoria de pérdida: “Cuando uno recuerda está más próximo a la melancolía que a la tristeza. Quizá he caído en una especie de laberinto cuyo centro me aguarda a mí, a nadie más, porque yo fui y soy su arquitecto” (BV 15). La bestiaría vida con la que fantasea es un mecanismo vital, un esfuerzo que invoca poderes sobrehumanos para comprender una familia que se le antoja demasiado extraña; sólo a través del sinsentido puede darle sentido a una vida que por sí misma parece ya poblada por criaturas fabulosas. Es en las llamadas a la cordura cuando su identificación se opone con más violencia a la realidad. Cuando su madre la coloca en el área de contabilidad de su empresa, sufrió un ataque de ansiedad que la llevó a devorar las hojas rosas y verdes. Despedida del empleo, sentenció: “A mí no me gusta ganarme el dinero” (BV 40). La suya es una renuncia a la vida “normal”, un deseo de permanecer sumida en sus fantasías. Cuando decide dejar su puesto en la prestigiosa agencia de publicidad de su tío, este intenta retenerla, preguntando si le gustan los retos; de nuevo, espeta una respuesta que se opone al reino del orden: “No me gustan, le contesté. [...] Porque responden a las expectativas de los otros” (BV 45).

Lo cierto es que de sí misma espera muy poco. Se une de buena gana a la cofradía de la mediocridad y de su padre admira sobre todo el silencio y la lucha contra el abominable hombre del trabajo. De él, afirma, heredó la necesidad de un doble, la búsqueda de un encuentro que reviente la estabilidad de su identidad, que amplíe sus ser: “Un otro que esté y no esté en nosotros, que sea y no sea nosotros” (BV 19). Se identifica de inmediato con algo que está más allá, con una fuerza que trasgrede los límites. Y es que la realidad le incomoda muchísimo, la encuentra insoportable: “Acostumbrada como estoy a las pesadillas, pronto comprendí que, en cierto sentido, no son tan horribles como la realidad” (BV 38). Por eso, los escapes frecuentes de su padre, desafiando la autoridad de la temible madre-basilisco, le parecen fascinantes: “Cuando había luna llena y mi padre no estaba en casa, me lo imaginaba libre y poderoso por los campos” (BV 20). Asume, sin embargo, el ejercicio de su fantasía vida como un “desvío”, una falta a la norma: “Yo sólo quería seguir con mis locuras y todo, con esta forma de ver las cosas, con esta bestiaría vida” (BV 17). Esto la lleva a admitir, en la

edad adulta, que quizás los escapes de su padre no son tan deseables o inocuas o heroicas como creía: “Al crecer lo vi todo de otra manera. Sus escapadas me resultaron menos fantásticas y me preocupaban más. Los tiempos se volvieron más difíciles y la familia, más sórdida” (BV 21). Helena se adhiere a una interpretación ambigua –deseable/indeseable, terror/fascinación– de la identificación, además de que revelar hacia el final su propio nombre y el de su hermana –la “súcu”, Susana– parece exhibir cierta capacidad para “salir” de la identificación, para alejarse de lo monstruoso; salir a buscar los hombrecitos de las alfombras no sólo es un gesto de que ha decidido “entrar” de nuevo a la identificación con lo monstruoso, sino que ha elegido otro punto de entrada: si en su infancia fue la bestiaría vida –una fantasía donde lo monstruoso se regía por la referencialidad y la prevalencia de la ficción maravillosa–, en la edad adulta aparece una monstruosidad compartida, enloquecedora –es decir, más fantástica, más incómoda, menos anclada en una semántica preexistente.

Con todo, e igual que el melancólico de Freud, Helena es incapaz de explicar qué es lo que ha perdido. No quiere olvidar, pero también desea hacerlo. Esta es una característica que claramente comparte con Etél, quien habla insistentemente de una sensación de olvido, de una pérdida que la lleva hacia los bordes de la realidad. La sensación de olvido se asienta en su mente, forma parte de su panorama psíquico: “Mi reto consistía en acostumbrarme a la sensación de olvido, como los dolores que no varían de intensidad y terminan siendo parte de nosotros mismos” (HO 40). No se trata, pues, de una experiencia incapacitante, sino un elemento más de su ser, un componente de su personalidad: “En cuanto colgamos me arrepentí de haber aceptado. Le estaba dando vueltas a lo que había olvidado, cada vez me costaba más trabajo comportarme con coherencia” (HO 130). Y pese a su recurrencia y el entumecimiento que le provoca, Etél logra y avanza en su comprensión del mundo, pues los encuentros con lo monstruoso –aunque estén “incompletos”, como en este caso– son, principalmente, cognitivos: el monstruo muestra lo desconocido y muchas veces lo encarna en su cuerpo –de allí la insistencia de los *monster studies* de vincular anatomía patológica y teratología. Así, luego de una noche particularmente silenciosa en su casa, sin gritos ni peleas, sospecha que “Quizá la que estaba mal era yo y la explicación se encontraba en lo que había olvidado y que no podía recordar” (HO 101). Reconoce que el olvido puede estar en su interior –o un equivalente–: “De pronto se me ocurrió que quizá lo que había perdido se encontraba dentro de mi habitación. A veces lo más evidente es lo menos visible”. Esto la

lleva a hurgar en su casa y descubrir que no sólo las afecciones de su madre son falsas, sino que toda su casa tiene un aire de simulación, de no-lugar, de inhabitabilidad.

Sus encuentros con la otredad, a través de simulacros que ponen de cabeza sus expectativas sobre el mundo, la llevan poco a poco hacia un desenlace en el que al fin se arroja un poco de luz sobre su olvido: “No podía quitar la vista de las largas y amarillentas uñas de los pies. Esta vez las vendas sí estaban ensangrentadas. Me dolían las rodillas, los codos y las palmas de las manos. ¿Dónde había dejado los zapatos?” (HO 183). El horror ante su propio cuerpo, el desdoblamiento de sí, el descubrir de lo que es capaz su madre, la empujan hacia el olvido, el deseo de olvido. La narración se mueve hacia lo que ya ha ocurrido, el tiempo se ha vuelto circular; los pies expresan esta dicotomía: son punto de partida y de llegada, pues “siempre al andar el movimiento comienza por el pie y por el pie termina” (Chevalier 826). Movimiento que, irremediamente, apunta a la vida. De allí que los pies sean también soporte del alma –por simetría, al ser soportes del cuerpo– y tengan un sentido funerario cuando “el moribundo ‘se marcha’. De su partida no quedan más testimonios que sus últimas huellas” (Cirlot 367). El cuerpo abyecto –“me doy cuenta de que no llevo zapatos. Tengo los pies ennegrecidos; las uñas largas y amarillentas como garras de buitre” (HO 12)– va dejando un rastro pútrido que luego seguirá en reversa, sublimando el espanto: “Un chicle se me pega al talón, lo froto contra el filo de la banqueta para deshacerme de él y sólo consigo lastimarme. Me gusta la combinación de negro con rojo, la sangre brilla a través de las costras oscuras” (HO 13).

En ambos casos, la identificación con lo monstruoso se vuelve una necesidad vital; no una mera herramienta de identidad, sino un requisito de su propio devenir: “Sí, así veo a mi familia, como a un minotauro, como un laberinto, como a bestias que resguardan su centro, y yo debo vencerlas para salir, para olvidar, para vivir” (BV 15). Para nadie como para Irma lo monstruoso ofrece una identificación salvífica; tras la muerte de su madre –y años antes, la de su hermana–, emprende un viaje que le posibilita una transformación: de mujer a “mujer pero de otra especie”, de solitaria a compañera, de hija a madre. Pero esta suerte de necesidad no la experimenta sin misterios, sus mutaciones no son del todo evidentes y a la par de sus cambios corporales debe ejercer cambios en su propia interpretación de sí misma:

Estuvimos el día entero en la playa. Viví un episodio que me sorprendió. Un grupo de jóvenes encendió una fogata al atardecer y dejaron el fuego ardiendo. Me acerqué al fuego, estuve paralizada ahí, miré pasmada la manera en que se consumían los troncos y escuché los chasquidos de la madera. Las llamas

eran hermosas, se alzaban en medio de la oscuridad apuntando al cielo. No quería que ese ardor terminase, si hubiera podido habría atizado la fogata para que nunca se perdiera aquel fuego.

De entonces a ahora he experimentado la plenitud. No sabía que el fuego era lo que es, ignoraba sus beneficios: conocía que daba calor pero no así; el fuego era como yo, sucedía por combinaciones que no se comprenden, surgía de lo pequeño, se alzaba, era la primera de todas las cosas (AP 125).

Ante la actitud cotidiana de los jóvenes, para quienes el fuego es algo que puede abandonarse sin mayor remordimiento, es notoria la exacerbada reacción de Irma; la suya es una fascinación atávica, un nuevo descubrimiento del fuego, una oportunidad de ser y devenir desde el asombro y la novedad. Pero no la anima únicamente un impulso pueril, una sorpresa simplona de quien se mueve desde la ignorancia; su devenir-animal es también un desplazamiento emotivo y, como en las otras novelas, vital: “Hablaré del alivio. Diré que esta metamorfosis me salvó la vida. No había sentido antes la tranquilidad que se fraguó con el tiempo: yo era feliz” (AP 165). Irma asume su identificación no como una medida para escapar de su yo, sino para complementarlo, perfeccionarlo. Lo monstruoso, entonces, como emisario de la otredad, le da la bienvenida a un estado de marginación irrelevante, de autenticidad del yo. Identificación e identidad coinciden porque lo monstruoso siempre estuvo dentro: “Estoy hecha para esto, como un animal del principio de los tiempos: me encuentro adecuada y perfecta, he sido hecha para convertirme en mí” (AP 126).

Muy distinta es la situación de las protagonistas de *El huésped* y *El camino de Santiago*. En ellas, la identificación con lo monstruoso se fragua con una violencia inusitada, como una batalla contra una parte muy oculta de sí mismas. Viven en continuo temor de sus monstruos particulares y sus cuerpos se han convertido en escenarios de batalla, trofeos en una guerra que de antemano parece perdida. El descenso de Ana al metro, el encuentro con los ciegos y la ciudad desdoblada la ponen en comunicación con una consecuencia inesperada de la identificación: “Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían” (EH 189). Si bien al final asume la soledad y la autonomía como modo de vida –acompañada, por supuesto, de La Cosa–, la aparición del tatuaje en braille en el brazo de Marisol apunta hacia la existencia de una monstruosidad mayor, un horror que supera incluso la cercanía incómoda de La Cosa. Y sin embargo, atada a su huésped y atacada irremediabilmente por la ceguera que desde niña intuyó, acepta su condición marginal como mejor puede. La narradora anónima de *El camino de Santiago*, en cambio, lucha contra un oponente contra el que no se puede negociar. Si La Cosa aceptaba –dentro de los márgenes de su capricho– la ofrenda de chícharos que Ana le prodiga, Santiago

sólo puede ser combatido efectivamente con el alcohol y el vacío, acaso calmándose con algo de música clásica. No hay, pues, diálogo posible con él –principalmente porque la añoranza de Mina le resulta ininteligible–, no se puede negociar ni llegar a acuerdos duraderos. Elabora un plan que ejecuta como una sentencia y sólo se le puede vencer rasgando el velo del odio, dañando el cuerpo que desea controlar. El silencio en el que se sume el cuerpo de la protagonista es el resultado de la incomunicabilidad que separa a Santiago y a Mina, siendo su simultaneidad una manifestación de lo monstruoso –lo impuro, lo imposible, lo impracticable, lo destinado al fracaso. La identificación es tan violenta que el umbral del devenir que atraviesa de la mano de lo monstruoso la lleva no tanto a la marginalidad –el Tortas, Cuco, Reginald– como a una otredad hostil: “Alguien que desea permanecer vivo es digno de toda mi desconfianza. Depredadores, consumistas, lo mejor que podemos hacer por el planeta y contra la decadencia es morir pronto” (CS 20). Su devenir es devenir muerte, su monstruosidad es destructora; el mensaje que recibe de su ostento es por completo desesperanzador. La suya no es una identificación salvadora –que la lleve tras las huellas de una tragedia reprimida, que la convierta en mujer de otra especie, que la proporcione una fantasía vital o que le desvele el lado oculto del mundo–, sino una introyección suicida; el intento del año catorce es la marca de su melancolía, un desplazamiento hacia el autoconsumo psíquico que termina por hundirla en la marea de una identificación abrumadora. Para ella, lo monstruoso se manifiesta con tal fuerza que el único mensaje que logra descifrar es de condena. Si para Cohen el devenir del monstruo es un sendero hacia el conocimiento de lo humano, Santiago es la dolida afirmación de que el *mysterium tremendum* no es más que un *memento mori* o, en el mejor de los casos, una carcajada fugaz y amarga.

Lo monstruoso, a través de las identificaciones que promueve, suscita posibilidades y rutas del ser. Si bien esto es más claro en *El animal sobre la piedra*, las otras protagonistas también acceden a un devenir particular gracias a la identificación con lo monstruoso. Helena practica la fantasía como escapismo serio y productivo y Etél llega a una dolorosa –pero necesaria– confirmación. Luego de luchar toda su vida, Ana se rinde ante la revelación de que todo tiene un doble y termina por aceptar a La Cosa. Acaso el camino más doloroso sea el que Santiago ofrece; la suya es una otredad vagamente familiar que, sin embargo, dispone un arreglo final que produce rechazo y dificultades. La protagonista de *El camino de Santiago* recorre un sendero de dolor a lado de su demonio particular, buscando una

inalcanzable inocencia, hasta ser empujada a un clímax de silencio, una repetición absurda del año catorce.

Todo esto apunta a confirmar que las identificaciones tienen un papel preponderante en el proceso de construcción la identidad. Sobre ellas se fundan las expectativas del yo sobre sí mismo, desde donde se proyecta la ilusión de unicidad que los sujetos promueven. Pero los juegos internos, las batallas invisibles, los anhelos de confianza permanecen ocultos; y en el centro, la identidad siempre inestable, fluida, adaptándose. Lo monstruoso, en efecto, nos trae conocimientos sobre lo humano, pero el precio llega a ser demasiado alto. A través de las identificaciones que se elaboran o mantienen se esboza un yo que desea ser otro, una identidad que termina por hacerse frágil. Y es, ante todo, el tono de melancolía el que permea estos textos. Melancolía:¹⁸¹ un mensaje incompleto, un deseo de muerte para acompañar a la muerte, un impulso obsesivo de destruir al yo para reemplazarlo con una identificación que le dé vida, con un monstruo que le dé sentido.

¹⁸¹ Alejandra Pizarnik define la melancolía como un “problema musical” (34): “Mientras afuera todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, adentro hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto” (35). Lo monstruoso, al fascinar, trastoca el ritmo interno y produce la melancolía que luego amenaza con corromper al yo.

Capítulo 3:
La identidad

Capítulo 3: Identidad

“I must be Mabel after all, and I shall have to go and live in that poky little house, and have next to no toys to play with, and oh, ever so many lessons to learn! No, I’ve made up my mind about it; if I’m Mabel, I’ll stay down here! It’ll be no use their putting their heads down and saying ‘Come up again, dear!’ I shall only look up and say ‘Who am I then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I’ll come up: if not, I’ll stay down here till I’m somebody else’ –but, oh dear!” cried Alice, with a sudden burst of tears, “I do wish they would put their heads down! I am so very tired of being all alone here!”

Lewis Carroll (Alice’s Adventures in Wonderland)

Cartografía interna: el problema de la identidad

El proceso analítico que he seguido hasta ahora deja con varias sugerencias en torno a las transformaciones que lo fantástico introduce en el mundo ficcional y la manera en que lo monstruoso puede apprehenderse según la lógica freudiana de la identificación. El movimiento deductivo alcanza su meta en este capítulo, con una indagación en torno a lo que la teratotécnica fantástica aporta a la producción de la identidad. De nuevo, será preciso plantear algunas distinciones en torno a lo que se entiende por identidad, las formas en que se ha estudiado y cómo encontrarle en los personajes representados en una obra narrativa. Volveré a concentrarme en *El camino de Santiago* y *El huésped*, explorando el mundo interno de las protagonistas guiado por la terminología ofrecida por Erving Goffman en su estudio sobre el estigma, lo que ofrece una premisa de partida sobre los efectos de lo fantástico y lo monstruoso: producen marcas de diferencia y el individuo afectado deberá construir su *yo* a partir de la interacción entre sus vínculos sociales y tales marcas.

La identidad ante la crítica de lo fantástico

La identificación –voluntaria o involuntaria– con lo monstruoso ha llevado a la humanidad a producir una serie de artefactos culturales encaminados a comprender su relación con lo anómalo, con lo Otro. A medida que el avance de las ciencias fue desterrando el velo maravillado que produjo cinocéfalos y antípodas, una teratología biológica se abrió camino para estudiar las excepciones de la naturaleza habitualmente regular, deviniendo pronto en la espectacularización de cuerpos enfermos bajo la forma del *freakshow*. ¿Por qué habríamos de suponer que el cine de principios del siglo XX, buscando sus primeras mitologías, escaparía a esta tendencia y esta fascinación? Sucede, así, que “Hay algo tan atractivo en los fenómenos,¹⁸² y a la vez algo tan prohibido y abominable, que el único intento serio de emplearlos como recurso primordial de una película de terror resultó en el enlatado del filme” (King 49): *Freaks*, de Tod Browning; película de 1932 donde se cuenta la historia de una hermosa acróbata de circo casada con un enano por interés, el engaño de aquella con el forzado y la espeluznante venganza de los “fenómenos” sobre la pareja adúltera.

Sobre esta cinta, Stephen King comenta que Browning cometió el error de emplear “fenómenos” reales: “Únicamente nos sentimos cómodos con el terror cuando podemos ver la cremallera en la espalda del monstruo, cuando entendemos que el juego no va en serio” (51). En *Freaks* no tenemos el consuelo del engaño o los efectos especiales; no hay “normales” afirmando ser monstruos –en cierto modo, emulando un deseo vicario del espectador–, sino “monstruos” blandiendo una declaración incómoda: soy monstruoso, mírame que me he mostrado. Susan Antebi considera que “los cuerpos son actantes, y entonces ‘hacen cosas’” (5). Así, el cuerpo “monstruoso”, su mera presencia, es una declaración; por eso fascinan la mirada, pues interpelan *eo ipso*.¹⁸³

¹⁸² “Fenómeno” es la traducción más habitual del *freak* anglosajón; a saber, el “monstruo” biológico humano. Valen aquí también las palabras de Asma respecto al empleo de la palabra “monstruo” para referirse a las personas, y vale también el uso de comillas para señalar que no existe un empleo neutral.

¹⁸³ Susan Antebi señala, a propósito de las crónicas de José Martí en el exilio, que este emplea el *freakshow* –que luego sería característico de Coney Island, en Nueva York– para marcar distancia entre las masas urbanas norteamericanas –a la que caracteriza como monstruosas (Antebi 33-34)– y las orgullosas culturas latinoamericanas: “Aquellas gentes comen cantidad; nosotros clase” (citado en Antebi, 13). Sin embargo, Antebi sugiere que el cuerpo anómalo en exhibición “sobresale de entre la multitud para como una figura de identificación posible para el exiliado” (31). Las implicaciones de esto llevan a suponer que tanto el cuerpo enfermo como Martí son monstruos entre lo monstruoso –que, por este efecto, deja de serlo–; cargan sobre sí una doble monstruosidad que los identifica, pues ambos coinciden en la marginalidad. Esto no evita que Martí vea en el espectáculo un ejemplo de la degradación cultural norteamericana –poniendo de relieve la conocida

Judith Butler ha estudiado un caso similar de autoafirmación problemática: la política del ejército norteamericano sobre la homosexualidad –según el punto de vista, otro “desvío” y acaso otra “monstruosidad”–, palabra que se vuelve “impronunciable en el contexto de la autodefinition” (*Lenguaje* 177),¹⁸⁴ según una creencia por la que “afirmar que uno es homosexual, es decir, el hacer referencia a su propia condición, es interpretado como una conducta homosexual en sí misma. [...] las afirmaciones constituyen una prueba de "propensión" homosexual que representa un riesgo inaceptable para el ejército” (179). La declaración que autonoma, entonces, hace coincidir identidad e intención:

La cláusula de “propensión” parece atribuir una teleología natural a la condición de homosexual, por la cual se nos invita a entender esta condición como si casi siempre culminara en acto. Y, sin embargo, esta “propensión”, aunque atribuida a la condición homosexual como su inclinación natural a expresarse, es atribuida por la persona “sensata”, y de este modo sigue siendo un producto del imaginario homófobo (180).

A nuestros monstruos auténticos,¹⁸⁵ en cambio, les hemos impuesto una exigencia contraria; de ellos esperamos que sean monstruosos –si cabe, muy monstruosos– en su lenguaje y sus actos, que sean aterradores y contagiosos, porque los hemos investido con el poder de la abyección, exorcizando los pozos de nuestras pasiones. De esta manera, depositamos sobre su identidad algo de la nuestra; pero no para olvidarla, sino para tenerla a la mano. Identificación con lo monstruoso sería, entonces, un recuerdo ambiguo: ora doloroso, ora fascinante. El monstruo ejecuta siempre su función mnemónica, volviéndose un dedo horripilante que presiona las llagas culturales.¹⁸⁶

Si la identificación con lo monstruoso que describí en el capítulo anterior funciona es precisamente porque existe la posibilidad de identificación, una cierta afinidad o

paradoja de lo monstruoso según la cual produce a la vez rechazo y fascinación–, acaso sugiriendo que el *freakshow* no llegó a desarrollarse en Latinoamérica. Al menos en México, sin embargo, existe el precedente de Julia Pastrana, una mujer sinaloense nacida en 1834 que fue exhibida tanto en su país natal como en Europa y que tiene el triste honor de ser la primera “mujer barbuda” de la que se tiene noticia (Vera Cortés 59). Sus últimas palabras capturan la profunda soledad y marginación del cuerpo anómalo puesto en circulación como objeto de fascinación mórbida: “Muero feliz, sé que he sido amado por mí misma” (60).

¹⁸⁴ Sucede, explica Butler, que “El término en sí mismo no fue eliminado, sólo su expresión en el contexto de la autodefinition; aunque la regulación en cuestión se vio obligada a utilizar el término para poder llevar a cabo la circunscripción de su uso” (*Lenguaje* 176). Lo monstruoso no es la palabra, sino un empleo particular: en el contexto de la auto-denominación. Esto ilumina especialmente muchas discusiones morales sobre lo monstruoso –lo diabólico, las brujas, la homosexualidad–, donde el poder se apropia de lo inefable para regularlo.

¹⁸⁵ Me refiero a los que pertenecen a las teratologías mitológica y poética. Pese a ser imaginarios, los considero simbólicamente más auténticos que aquellos designados como tales por cierto uso del lenguaje –los “monstruos” de la medicina y las cosas superlativas, “monstruosas”.

¹⁸⁶ Stephen King les llama “puntos de presión fóbica” (18).

compatibilidad de identidades. Pero más que recordarnos lo que somos —o acaso lo que fuimos—, los encuentros con lo monstruoso nos revelan nuestra propia anomalía y vaticinan aquello que podríamos ser: se trata, pues, de un proceso productivo que desata la certeza de que la identidad no es del todo estable. Esta idea de la identidad problematizada por los encuentros con lo monstruoso y lo imposible se encuentra presente tanto en los autores como en la crítica interesados por lo fantástico. Es una cuestión particularmente delicada que desplaza la inestabilidad del sistema de lo real a los sujetos que lo habitan.¹⁸⁷ En otras palabras, la descripción del yo, su solidez y sus certezas son cuestionadas. Ante lo fantástico, la identidad aparece fluida y frágil. Si bien en este punto —la presentación, por parte de lo fantástico, de identidades inestables— coincido con gran parte de la crítica, marco una distancia con esta al considerar la identidad siempre como un sistema compuesto de varias identidades complejas y no como una unidad que puede dañarse irremediablemente. Considero necesario reconocer algunos antecedentes del abordaje del problema para explicitar esta diferencia.

Uno de los primeros autores fantásticos en presentar una identidad problemática es, también, uno de los pioneros del género: “El hombre de arena” (1817), de E. T. A. Hoffman, tiene por protagonista a un muchacho asustadizo y propenso a las fantasías. Al descubrir que la mujer de la que se enamoró perdidamente —Olimpia— es una autómata, Nathanael pierde la razón y la vida. Sigmund Freud tomó este relato como punto de partida para su célebre ensayo sobre lo ominoso, donde afirma que en los textos del doble se da “la

¹⁸⁷ Tal es, precisamente, la idea que subyace a la apropiación que la crítica de lo fantástico ha hecho del *unheimliche* freudiano: lo fantástico hace visible lo que la represión —social, cultural, individual— ha oscurecido. En *Otra vuelta de tuerca*, la ambigüedad sobre la presencia o no de fantasmas presenta una lectura posible en la que las represiones de la institutriz producen un enrarecimiento del comportamiento de los niños: “Porque se me ocurrió que ocasionalmente podía despertar sospechas con los pequeños estallidos de mi más aguda pasión por ellos, y también recuerdo preguntarme si no me resultaba extraño el apreciable incremento de sus propias demostraciones de cariño” (James 57). En *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, la moral victoriana produce una pócima que convierte a caballeros perfectamente respetables en perversos criminales: “Muchos incluso se habrían vanagloriado de algunas ligerezas, de algunos desarreglos que yo, por la altura y ambición de mis miras, consideraba por el contrario una culpa y escondía con vergüenza casi morbosa. Más que defectos graves, fueron por lo tanto mis aspiraciones excesivas a hacer de mí lo que he sido, y a separar en mí, mas radicalmente que en otros, esas dos zonas del bien y del mal que dividen y componen la doble naturaleza del hombre” (Stevenson 101). Y el ejemplo clásico es, sin duda, *La muerte enamorada*: “Mi existencia se había complicado con una existencia nocturna absolutamente distinta. Durante el día, yo era un sacerdote del Señor, casto, dedicado a la plegaria y a ocupaciones santas; por la noche, desde el momento en que cerraba los ojos, me convertía en un joven caballero, experto conocedor de mujeres, de perros, de corceles, que jugaba a los dados, bebía y blasfemaba; y cuando despertaba, al rayar la aurora, parecíame, por el contrario, que dormía y soñaba que era sacerdote” (Gautier 9-10). Es por esto que he decidido estudiar lo fantástico a partir de los sistemas modales de la ficción, revelando cambios transversales sobredeterminados.

identificación con otra persona, hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en lugar del propio –o sea, duplicación, división, permutación del yo–” (“Ominoso” 234). Desde esta perspectiva, el doble, cuyo máximo representante es el *doppelgänger* del folclor alemán, implica una pérdida. En otras palabras, una cierta *identificación* degrada la *identidad*. Todorov parecía hacerse eco de esta sugerencia cuando propuso una distinción de temas fantásticos en dos categorías: “temas del yo” y “temas del tú” o del no-yo (87-112). Esta división temática pretendía distinguir el origen de la trasgresión fantástica: problemas asociados a la percepción –temas del yo– y la irrupción de fuerzas ajenas al orden natural –temas del tú. La identidad aparece como el motivo central de las irrupciones fantásticas cuando sujeto y objeto se confunden en un arrebatado de confusión fatal de percepciones; el espejo como figura central (97), que devuelve una imagen distorsionada del yo a la vez que funciona como umbral hacia lo maravilloso.¹⁸⁸ Quizás por esto, los desdoblamientos se han interpretado casi con unanimidad como una amenaza que pone en crisis la identidad.

Rosemary Jackson, siguiendo a Sigmund Freud y al Marqués de Sade, concluye que uno de los motivos fundamentales de la literatura fantástica –que comparte con el arte grotesco– es el de la indiferenciación, un estado de visiones confusas, de realidades distorsionadas (*Fantasy* 72-81). En el esfuerzo por conciliar su propia clasificación de los temas fantásticos –invisibilidad, transformación, dualismo, bien contra el mal– con la de Todorov, Jackson termina afirmando que “uno de los impulsos centrales de lo fantástico es el intento de borrar esta distinción [entre el yo y el no-yo], resistirse a la separación y la diferencia, redescubrir la unidad del yo y el otro” (*Fantasy* 52). Si bien desde una perspectiva cultural esta noción es relevante, pues se opone al ideal positivista de la separación y la clasificación, acaba por redundar en esa comprensión del doble –es decir, el no-yo que es, también, un yo– como confusión o disolución de identidades –y no, por poner un ejemplo cercano a los intereses de este trabajo, como una oportunidad para el autoconocimiento. Es esta la idea que sobrevive en la crítica contemporánea de lo fantástico, que generalmente insiste en ver una pérdida –a veces absoluta– en toda afectación de la identidad. Esta es vista casi como una entidad concreta que se posee y, de hecho, “pérdida de la identidad” es la enunciación más recurrente de este problema. Citaré algunos ejemplos recientes en los que se aprecia esta perspectiva, describiendo el modo en que reproducen la noción de una

¹⁸⁸ En el primer capítulo he tratado las coincidencias etimológicas entre lo maravilloso y los espejos.

identidad que se “posee” y señalando algunas ideas que luego servirán para proponer un enfoque propio, desde el que estudiaré la identidad como un proceso.

Fortino Corral Rodríguez sugiere que el enfrentamiento a ciertas dicotomías superpuestas por lo fantástico –vida/muerte, sueño/vigilia, ficción/realidad– hace proliferar algunos temas específicos –el doble, la reencarnación, la hipnosis, la amnesia–; fragmentando para los personajes “la unidad psíquica y epistémica en que se sustenta el pensamiento racional” y evidenciando “la propensión que experimenta el héroe fantástico a perder su identidad” (49). Lo que está en juego en esta descripción es el efecto de la racionalidad cuestionada sobre la identidad, que de ningún modo implica unívocamente una pérdida; a lo sumo, el personaje podría cuestionar su unicidad o la solidez de las creencias que ostenta sobre sí mismo, revelando, como sugería Rosemary Jackson, “el origen interno del otro” (*Fantasy* 55). Así, a la posibilidad de ampliar la realidad a través de lo fantástico –y, y, y...– se opone una interpretación que cercena toda expansión de la conciencia: lo fantástico limita el mundo, comenzando por la identidad, que se “pierde”.

David Roas, por su parte, intentando demostrar que el miedo es una “condición necesaria” (“Miedo” 101) –y no accidental, como suponía Todorov– de lo fantástico, cita algunos ejemplos de corte físico o emocional –los agrupa así, para contrastarlos con los metafísicos–, entre los que figura “Lejana”, de Julio Cortázar; Roas afirma que Alina Reyes “acaba siendo suplantada por la mendiga con la que soñaba (y perdiendo, por tanto, su identidad, su vida)” (111). No queda muy claro qué clase de identidad es aquella que puede ser comparada –casi al nivel de sinonimia– con la vida; ni tampoco qué debe entenderse por vida, puesto que la vida física más evidente es la biológica, y perderla equivale a la muerte: ¿debe suponerse que perder la identidad es morir? Si es así, entonces el miedo a la pérdida de la identidad es miedo a la muerte y el problema de la identidad en lo fantástico no es más que un caso particular de un miedo bastante anodino. La otra posibilidad, miedo a perder la vida emocional, es menos claro todavía –a menos que se trate de una metáfora, pero eso tampoco responde exactamente qué se pierde cuando se pierde la identidad, ni lo que esta es.

Según Roger Bozzetto, la idea de la Sobrenaturaleza evoca “el miedo de perder la identidad”, que en la literatura romántica se representa “con la pérdida de la sombra por Peter Schlemihl, el héroe de Chamisso, o del reflejo por el personaje de Hoffmann que Peter encuentra en una taberna” (174). Aquí tampoco se aclara lo que es la identidad ni cómo se pierde, aunque se ofrecen algunos ejemplos que evocan muy de cerca las intuiciones de

Freud y Todorov, a propósito de los espejos y los dobles –siendo la sombra una forma habitual de metaforizar estos.

Al analizar la ciudad según aparece en algunos relatos estridentistas, Alfredo Pavón concluye que esta es “es el centro de la modernidad, de la masa que absorbe al individuo, de lo conocido y lo raro, de lo viejo y lo nuevo, de lo caótico y lo ordenado”; es un universo caótico en el que los sujetos se funden “hasta el grado de perder, en ocasiones, la propia identidad” (193). Si bien Pavón es más claro que otros sobre las condiciones de dicha pérdida, lo que describe se parece más a una identidad confusa, colectiva, continua; algo similar a los grotescos (Cirlot 236-237; Kayser 28-29) o a la descripción que Jackson hace de las novelas de Sade: “una trasgresión de los límites que separan el yo del otro, el hombre de la mujer, lo humano de lo animal, orgánico e inorgánico. Busca un orden desafiante y violento, fluidez, falta de discreción” (*Fantasy* 73). No una pérdida, sino una mezcla; no una resta, sino una suma. Esta identidad individual disuelta encarna el temor a que las identificaciones socialmente disponibles sean tan pocas que los sujetos terminen por confundirse unos con otros, fundiéndose en una masa cultural homogénea.¹⁸⁹

Repitiendo una afirmación habitual, Magali Velasco señala que “El doble es el tema privilegiado de la pérdida, no sólo de la pérdida de la identidad, también de las referencias” (64), y luego insiste en que “el tema del doble conlleva la esencia de pérdida” (81). Para esto, se concentra en el tema del espejo, olvidando que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (Borges, “Tlön” 91). Si bien es cierto que el espejo puede tener influencias poderosas sobre la identidad –como ella misma sugiere al señalar que, entre otras cosas, el espejo suscita el “conocimiento de sí mismo”, al que caracteriza como “ominoso” (Velasco 72)–, no es del todo obvio cómo la multiplicación puede tener como resultado la pérdida. Más adelante, empero, afirma que pese a la angustia y desequilibrio que provoca, “El doble es un pretexto, también, para liberarse de ataduras sociales”; y que es “una posibilidad ontológica de reconstruir la identidad”, obligando a los personajes “a reafirmar quiénes son y por qué están ahí” (88)

Sergio Armando Hernández Roura encuentra en los “delirios” de Thomas Ligotti preocupaciones “posmodernas” como la pérdida de la identidad (151), que se asientan en las

¹⁸⁹ Como pudo constatarse en el capítulo anterior, la identificación con lo monstruoso es una alternativa radical, en tanto que ofrece opciones de identidad más allá de los márgenes de la cultura. En otras palabras, se considera monstruoso a aquel que se identifica fuera de la norma. En este capítulo indagaré precisamente sobre las consecuencias de dejarse fascinar por la anomalía.

experiencias oníricas de los personajes (149). Resulta peculiar esta afirmación, considerando que, según Bozzetto, Roas y Pavón, románticos y modernos se preocupaban por esa misma pérdida, que en estos autores tampoco se describe en detalle, pero sí se hace acompañar de algunas variantes: “disolución de la identidad” (141), identidad “nebulosa”, identidad que “se va haciendo cada vez más numinosa” (149), y pérdidas asociadas a la figura del títere y a la hipnosis (149). La premisa de Hernández Roura es que la identidad ha de entenderse como algo claramente determinado, casi tangible, que pierde consistencia –se disuelve o evapora– al enfrentarse a lo fantástico.

También con miras en la posmodernidad, pero siguiendo una sugerencia de Lyotard que luego aplica a los cuentos de Borges, Omar Nieto habla de la “destrucción del yo” como parte de una serie de operaciones discursivas que anulan toda posibilidad de alcanzar la verdad (“Fantástico” 208-209). De manera más explícita –y útil–, toma el ejemplo de “Funes el memorioso” para señalar que en Borges “la memoria es la garantía de la identidad”; afirmación que, como se verá más adelante, colocaría al argentino entre los partidarios del criterio psíquico de la identidad haecética.

En una línea similar, Natalia Álvarez Méndez –“la problemática de la identidad y de la crisis del yo que aboca a su disolución” (196)–, Vega Sánchez Aparicio –“anulan su memoria y olvidan su identidad” (217)–, Ana Abello Verano –“ la crisis de identidad, el doble” (225)–, Juan Jacinto Muñoz Rengel –“La identidad y la disolución del yo” (v. “Narrativa”)– y David Roas –“Seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar” (*Límites* 161)– coinciden en señalar la pérdida de la identidad –o una variante– como uno de los temas fundamentales de la narrativa fantástica española del siglo XXI. Si bien considero desatinadas las referencias a la pérdida –al menos tal como parecen formularse en los ejemplos anteriores–, comparto la intuición esbozada por estos autores y la extiendo geográficamente: en la narrativa fantástica mexicana del siglo XXI –al menos la escrita por mujeres–, como demuestra este trabajo, la identidad es una inquietud central.

En lo que no coincido, y en eso me concentraré en este capítulo, es en la comprensión de la identidad como una suerte de objeto que se posee y, por lo tanto, es susceptible de perderse. Lo fantástico quedaría –según puede constatarse en los autores citados– relegado al papel de amenaza a la identidad. Considero, en cambio, que es posible estudiar la identidad como un proceso continuo –es decir, que no se “tiene” una identidad, sino que

constantemente estamos formulando y proponiendo socialmente una identidad–, de modo que lo fantástico y lo monstruoso serían coadyuvantes en esta transformación.

Ser uno mismo: dimensiones de la identidad

Estas disputas sobre la identidad y el yo, su disolución o pérdida, suscitan preguntas sobre la naturaleza de la identidad a la que refieren; a saber, ¿cómo es que puede perderse y qué se tiene cuando deja de tenerse una identidad? En los ejemplos citados no hay una problematización concreta sobre la identidad –acaso sea porque no es su interés central–, de manera que no se hace explícito lo que se entiende por “pérdida de la identidad”; se da por sentado que la identidad es un hecho concreto e irremplazable, que se pierde fácilmente –de manera especial en la posmodernidad– y deja un vacío que no merece la pena describir –aunque sus efectos parecen asociarse al miedo o la angustia. Al considerar como punto de partida que la identidad es algo dado que puede tenerse o no, ofrecen la conclusión genérica de que lo fantástico revela la naturaleza fluida de la identidad. Considero problemática esta perspectiva puesto que, como espero demostrar, se puede partir de una premisa similar –a saber, que la identidad no es un “objeto”, que no se “posee” y por lo tanto no se “pierde”– para luego revelar las operaciones identificatorias complejas que lo monstruoso y lo fantástico posibilitan. Es decir, que no emplearé lo fantástico para mostrar algo que es explícito si se emplea el enfoque teórico apropiado, sino para entender los mecanismos profundos y ocultos que la irrupción de lo imposible ofrece para las transformaciones de la identidad de los individuos.

Un repaso rápido a la literatura “sobre la identidad” revela casi de inmediato que si bien las nociones en torno a este problema se proyectan en buena medida sobre una misma idea general, hay particularidades muy precisas sobre lo que un estudio u otro entiende sobre el objeto en cuestión. Identidad es una cualidad que posee aquello que es idéntico a sí mismo y permite el reconocimiento.¹⁹⁰ Para existir y ser útil, la identidad depende de su persistencia en el tiempo. El problema radica en encontrar cuáles son los criterios de la identidad; es decir, qué cualidades particulares del individuo son importantes en el momento de intentar reconocerlo y distinguirlo de otros individuos similares. Esto abre la posibilidad de que no exista una identidad única –que simplemente se posee y se pierde, como sugieren algunos

¹⁹⁰ “Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?” (énfasis en el original, Ricoeur, *Tiempo* 997).

estudiosos de lo fantástico arriba citados—, sino un conjunto de cualidades que se agrupan en varias identidades relacionadas. Distingo principalmente cuatro:

- Identidad haecética (v. Parfit, *Reasons* 197-302; v. Ricoeur, *Sí mismo* 106-172)
- Identidad de grupo (v. Butler, *Lenguaje*; v. Goffman, *Estigma*)
- Identidad cultural (v. Appiah; v. Castells)
- Identidad relacional (v. Goffman; v. Mead)

La *identidad haecética*, generalmente conocida como “identidad personal”, suele discutirse en la filosofía a partir de un principio elaborado por Wilhelm Gottfried Leibniz, según el cual “no hay dos sustancias que se parezcan exactamente”, por lo que también se le ha llamado “identidad de los indiscernibles” (Forrest ¶1). La sugerencia de Leibniz es que si A y B tienen exactamente las mismas propiedades, entonces son idénticos al grado que de hecho son el mismo objeto. Por motivos que serán evidentes más adelante, denomino haecética a esta identidad, evocando la teoría de la individuación de Juan Duns Scoto, quien propone una *entitas singularis* que distingue numéricamente a los individuos particulares de una especie determinada; esta “mismidad” fue popularizada por los discípulos de Scoto bajo el nombre de *haecceidad* (Clatterbaugh 65). Más allá del principio de Leibniz, existen generalmente dos criterios sobre la identidad haecética, que se corresponden con dos posibles soportes de esta: el físico y el psíquico.

Según el criterio físico, “la identidad a través el tiempo” de un objeto está determinada por “la continuidad física y espacio-temporal de un objeto” (Parfit, *Reasons* 203). En otras palabras, que si el objeto existe en el instante inmediatamente anterior, entonces tiene continuidad, incluso si se mueve. Sucede además que un ente no pierde su identidad en el proceso de transformación desde un gusano, a una crisálida y finalmente a una mariposa; pero un lienzo con pinturas superpuestas tiene distintas identidades (203). Un barco al que se le cambian poco a poco todas sus piezas es el mismo barco y algo similar ocurre con el proceso de renovación celular de los seres vivos: si bien las partículas del estado inicial y las del estado final no son las mismas, hay una continuidad física que asegura la identidad numérica del objeto (204). Hay varias formas de entender el criterio psíquico, incluyendo algunas que consideran la continuidad de la mente o el alma siguiendo principios muy similares a los del criterio físico (204). Una de las formulaciones más populares del criterio psíquico es la que involucra la memoria, de modo que se tiene continuidad haecética si

existe “una cadena de memorias superpuestas” (205) que conectan a uno y el mismo ente a través del tiempo y el espacio.

A estas perspectivas, Derek Parfit las llama Reduccionistas, pues son formulaciones precisas de una aseveración general: “La existencia de una persona consiste en la existencia de un cuerpo, y la ocurrencia de una serie de pensamientos, experiencias y otras experiencias físicas y mentales” (“Unimportance” 16). Parfit distingue que el cuerpo no es equivalente a la persona –postulado híper-Reduccionista–, del mismo modo en que una cierta estatua estaría compuesta de bronce sin ser reductible –y equivalente– al bronce: si se la funde, el bronce permanece intacto, pero la estatua queda destruida. Al hacer estas afirmaciones, Parfit adelanta una premisa sobre la no existencia de sustancias inmateriales equivalentes a almas o Egos Cartesianos sobre los que recaería definitivamente la identidad (16). Esta postura le obliga a afirmar que “aunque las personas son distintas de sus cuerpos y sus experiencias mentales, no son entes independientes o con existencias separadas” (18); y así, sucede que “La identidad personal a través del tiempo consiste únicamente en continuidad física y/o psíquica”, lo cual le permite afirmar que los hechos sobre las personas no son más que hechos sobre los cuerpos, y que cualquier otra información es apenas un hecho lingüístico trivial (20). Lo que Parfit intenta con esto es demostrar que las indagaciones sobre la identidad producen preguntas vacías para las que no existe respuesta; es decir, que si pudiésemos hablar de la identidad de una persona sin remitirnos a los hechos sobre su cuerpo, estaríamos obteniendo datos triviales o lidiando con preguntas imposibles o, en el mejor de los casos, empleando distintas descripciones:

Quizás sea correcto afirmar que alguna persona futura será yo. Quizás sea correcto afirmar que no será yo. O quizás ninguna afirmación sea correcta. Concluyo que en todos los casos, si conocemos los otros hechos [del cuerpo], deberías considerar las preguntas sobre la identidad como meras preguntas sobre el lenguaje (24).

Con esto, ya puedo postular que cuando se sugiere que un personaje de ficción ha perdido su identidad a causa de un encuentro con un doble fantástico, es la identidad haecética la que se pierde: ya no hay un ente numéricamente singular que posea sus propiedades, sino dos o más. De este modo, A y B serían exactamente idénticos, pero no el mismo objeto –es decir, son “cualitativamente idénticos”, pero no “numéricamente idénticos” (Parfit, *Reasons* 201). Las referencias a la pérdida de la identidad a partir de la pérdida de reflejos o sombras, o al encuentro con seres estructuralmente equivalentes, también son pérdidas de la identidad haecética por metonimia. La disolución de cuerpos

descrita por Jackson pertenece también a esta categoría.¹⁹¹ Este problema metafísico sin duda puede ser causa de grandes angustias en los personajes, que ven puesta en crisis una de sus identidades, que ya no es numéricamente discreta. Compartir la identidad haecética –que en lo fantástico es posible gracias a una distorsión del sistema alético– con otro ente no es, sin embargo, una disolución total de la identidad, en el sentido de que todas las identidades desaparecen. Como ya he sugerido, existen distintos dominios de la identidad, que pueden –en el mejor de los casos– permanecer inalterados incluso ante la destrucción más violenta de la identidad haecética. Ser uno que es dos –es decir, la violación fantástica del principio de Leibniz– no anula las otras dimensiones de identidad del individuo, que pueden deteriorarse, pero jamás disolverse por completo.

El problema de la identidad personal a través del tiempo, según Parfit, no concierne tanto a su formulación como a su importancia: “Si un hecho consiste en ciertos otros, únicamente puede ser que estos otros hechos tengan importancia racional o moral. Deberíamos preguntarnos si, por sí mismos, estos otros hechos importan” (“Unimportance” 29). Así, sucede que no es la identidad lo que importa, sino los hechos que componen la identidad. Este, llamado Argumento desde Abajo, parte de los hechos del cuerpo y su continuidad antes que preguntarse por las consecuencias en la identidad que estos hechos suponen. No se trata de reducir todos los hechos corporales a sus partículas fundamentales, sino expresar información relevante sobre la continuidad física y psicológica, hechos sobre la realidad que en última instancia constituyen “lo que importa” (33). Así, las preguntas sobre la identidad son preguntas lingüísticas, y afirmaciones sobre la pérdida de la identidad haecética proporcionan datos triviales: un personaje de ficción puede perder su identidad, pero esa es una afirmación que de ninguna manera expresa información relevante sobre su continuidad o, como Parfit la llama, “supervivencia ordinaria”.¹⁹² Lo que importa, sugiere, es esta supervivencia, expresada como una Relación R –o relaciones significativas–:

¹⁹¹ Si bien puede objetarse que los criterios de la identidad haecética funcionan mejor cuando se aplican a los entes *reales* para los que fueron diseñados, es valioso aplicar ciertos principios a entes no-*reales* incluso en campos como la ciencia, como ocurre con los llamados “experimentos mentales”. Sucede, entonces, que “no necesitamos restringirnos a considerar únicamente casos que son posibles. Pero debemos tener en cuenta que, dependiendo de las preguntas, la imposibilidad podría hacer irrelevante algún experimento mental” (Parfit, *Reasons* 218). Puesto que las páginas siguientes consideran la aplicación de teorías del universo *real* a casos fantásticos, es necesario tener en cuenta lo anterior.

¹⁹² Parfit contrasta su visión Reduccionista con otra, no-Reduccionista, donde la identidad constituye un “hecho ulterior” que pretende erigirse como una especie de consuelo metafísico: “Es natural creer en este hecho ulterior, y creer que, comparado con las continuidades, es un hecho profundo, y que es este el hecho que realmente importa” (*Reasons* 279).

“conectividad psicológica y/o continuidad psicológica” (*Reasons* 279). Si bien en la visión Reduccionista es el cuerpo –y particularmente el cerebro– el soporte de los hechos que constituyen la Relación R, sucede que

Lo que valoramos, en nosotros y otros, no es la existencia continuada de los mismos cerebros y cuerpos particulares. Lo que valoramos son las distintas relaciones entre nosotros y los otros, las personas y cosas que amamos, nuestras ambiciones, logros, compromisos, emociones, memorias y muchas otras características psicológicas (284).

Si un personaje pierde su identidad haecética por encontrarse frente a un doble, y podemos afirmar que sobrevive a dicho encuentro –porque hay una cadena ininterrumpida de relaciones significativas–, lo que importa es el hecho de que ha sobrevivido, y no una aseveración lingüística sobre una cualidad metafísica –que ha perdido su identidad. La marca dejada por el encuentro –la identificación con lo monstruoso– formará parte de la cadena de relaciones significativas que constituyen los hechos sobre la persona. La identidad, el conjunto de tales hechos, sufrirá transformaciones; pero lo importante son las transformaciones en sí –los hechos–, y no la identidad transformada. Esta intuición de Parfit resulta especialmente valiosa para el presente trabajo, pues exhibe la poca importancia de una perspectiva que considere el caso de las protagonistas de *El camino de Santiago* y *El huésped* como poseedoras de identidades haecéticas múltiples –Santiago y La Cosa, respectivamente. Cada narradora posee una cadena de relaciones significativas vinculada al cuerpo que habitan, y Santiago y La Cosa son parte de los hechos de sus personas, mas no problemas de otra índole.

Por su parte, Paul Ricoeur confirma que el uso más corriente del concepto de identidad refiere a lo que él denomina mismidad (*Sí mismo* 109).¹⁹³ A este le asocia cuatro componentes básicos. La identidad numérica, que indica la singularidad de la identidad: cuando se es idéntico, se es uno. La identidad cualitativa, o “ semejanza extrema”, irreductible a la numérica. La continuidad ininterrumpida “entre el primero y el último estadio de desarrollo del que consideramos el mismo individuo”. La permanencia en el tiempo es crucial para las ideas que luego desarrollará Ricoeur en torno a la identidad narrativa, pues le agrega una historia (109-112).

¹⁹³ Huelga decir que la mismidad de Ricoeur –a la que también llama identidad-*idem*– y la mismidad de Scotto que he designado con el nombre de identidad haecética refieren al mismo conjunto de cualidades.

Para Ricoeur, empero, la mismidad es limitada en cuanto a problematización, sugiriendo que es “el ‘qué’ del ‘quién’” (117). En cambio, prefiere concentrar sus indagaciones en la identidad-*ipse* o ipseidad, que se forma por la sedimentación de la mismidad, asignándole un inequívoco carácter ético (116). La ipseidad, entonces, enfatiza el cambio, la dimensión temporal que en la mismidad era apenas un criterio de continuidad.

Estas distinciones son relevantes para Ricoeur en tanto que ofrecen la base para pensar en la identidad narrativa, que supera tanto la idea de una mismidad llana como la de una “ilusión sustancialista” (*Tiempo* 997-998). La identidad narrativa “puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida. Entonces el sujeto aparece a la vez como lector y como escritor de su propia vida” (998). Esto tiene una consecuencia clave, pues para Ricoeur “no hay relato éticamente neutro” (*Sí mismo* 109), de modo que la identidad narrativa es fundamental para la vida ética¹⁹⁴ y por ello considerará insostenible la propuesta de Parfit. En contraste, si bien no hay menciones explícitas a ello en la obra de Parfit, queda claro que la identidad narrativa de Ricoeur es la clase de hechos ulteriores que el filósofo norteamericano rechaza. Y es que, al ser reduccionista –frente al no-reduccionismo de Ricoeur–, pareciera que Parfit, “gracias a la no distinción entre ipseidad y mismidad, busca la primera a través de la segunda” (135). En otras palabras, condensa ambas dimensiones y suprime el carácter ético que Ricoeur le asigna a la ipseidad. No me detendré en los argumentos específicos que ofrece Ricoeur para rechazar a Parfit (126-137 y 148-151),¹⁹⁵ ni en las posibles refutaciones de dichos argumentos (v. Beck). Basta decir que son posturas antinómicas, al grado que Ricoeur decide “enfrentarse” a *Reasons and Persons* por considerar que “combate las creencias de base subyacentes al uso de los criterios de identidad” (127), por lo que su refutación es fundamental.¹⁹⁶ Volveré a este problema en las conclusiones del capítulo; no para resolverlo, sino para ofrecer dos rutas interpretativas asociándolas a las dos novelas del corpus: la identidad narrativa para *El camino de Santiago* y la no importancia de la identidad para *El*

¹⁹⁴ “El *sí* del conocimiento de sí no es el yo egoísta y narcisista cuya hipocresía e inseguridad, cuyo carácter de superestructura ideológica así como el arcaísmo infantil y neurótico, han denunciado las hermenéuticas de la sospecha. El *sí* del conocimiento de sí es el fruto de una vida examinada, según la expresión de Sócrates en la *Apología*. Y una vida examinada es, en gran parte, una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura” (énfasis en el original, Ricoeur, *Tiempo* 998).

¹⁹⁵ A modo de ejemplo señalaré apenas que en las explicaciones de Ricoeur, incluso el empleo de deícticos en Parfit es motivo de disputa: “[...] la expresión más sorprendente es la que resume toda la tesis: ‘Mi tesis [es] que podríamos describir nuestras vidas de modo impersonal’” (136).

¹⁹⁶ En este contexto, Ricoeur afirma haber encontrado en *Reasons and Persons* “al adversario –¡no al enemigo, ni mucho menos!– más temible para mi tesis de la identidad narrativa” (126).

huésped. Más que buscar una reconciliación entre estos autores, espero con esto iluminar la complejidad del hecho literario, capaz de proponer sentidos apropiados para ser estudiados desde perspectivas teóricas incompatibles.

En cierto modo opuesta a la identidad haecética que describe a cada sujeto en su mismidad, existe otra forma de identidad que reparte a las personas en categorías más o menos claras, a partir de la existencia de soportes objetivos. La *identidad de grupo* es aquella que describe las semejanzas circunstanciales empíricas que un grupo de personas comparte: ser varón o mujer –dicho en estricto sentido biológico, poseer genitales masculinos o femeninos, y no en tanto categoría de género–, la orientación sexual, haber nacido en tal o cual país –no así el “patriotismo” experimentado hacia él–, además de rasgos socioeconómicos y de edad. Ciertas posiciones en la estructura social, es decir, ciertos “roles”, como ser trabajador o ama de casa, proveedor o cuidador, amo o esclavo, parecen asociados a ciertos grupos de identidad; esto es, en el mejor de los casos, producto de una inercia histórica que asocia una elección –desempeñar tal o cual función– con alguna circunstancia empírica de soporte objetivo. La identidad de grupo, pues, se ha aprovechado para naturalizar una estructura pretendidamente determinista que fija posiciones de dominación y explotación. Y como es sobre la base de la identidad de grupo que se sostiene dicha estructura, es habitual que las luchas en el ámbito social se formulen siguiendo un esquema similar: la lucha feminista de las mujeres, la lucha contra la segregación racial de los grupos étnicos.

Con todo, la idea de grupo puede llegar a simular una cierta exigencia, que, de hecho, no está presente en el concepto. A saber, que sucede con frecuencia que el conjunto de todos los miembros de un conjunto no constituye “un único grupo en sentido estricto, ya que no poseen ni una capacidad para la acción colectiva ni una pauta estable de interacción mutua (Goffman, *Estigma* 38-39). Es así que en su trabajo sobre el estigma, Goffman sugiere que la pertenencia a una categoría particular –la ceguera, por ejemplo– no necesariamente le pone en contacto –y mucho menos en comunidad– con otros miembros de su categoría – otros ciegos– para establecer un grupo bien organizado. Sí hay, empero, una tendencia a formar pequeños grupos y se gesta una cierta susceptibilidad a entrar en contacto con otros miembros de su categoría; de esta manera, ocurre que “una categoría puede funcionar para favorecer entre sus miembros el establecimiento de relaciones y formaciones grupales, lo cual no significa, sin embargo, que la totalidad de sus integrantes constituya un grupo” (39).

Con todo, el propio Goffman no desprende de aquí una regularidad terminológica y emplea, como hago yo aquí, la palabra grupo para referirse a un conjunto o categoría de individuos distinguibles por la coincidencia de un rasgo objetivo.

Huelga decir que desde este momento se aprecia la multiplicidad de identidades que un individuo ostenta, pues por lo menos son tantas como el número de categorías discretas en las que puede ser colocado.¹⁹⁷ De allí que la fórmula “pérdida de la identidad” sea menos elocuente de lo que se piensa: de la disolución de la identidad numérica no se sigue lógicamente la disolución de las otras categorías de identidad; que un individuo pierda su haecceidad no le arrebatara, entonces, su quiddidad. Con esto, surge la pregunta sobre cuáles son las categorías significativas de la identidad, aquellas cuya pérdida modificaría profundamente al sujeto.¹⁹⁸ Podría pensarse que las únicas identidades de grupo significativas son aquellas que el sujeto ha determinado como tales –como ocurre con la noción de identidad cultural–; se trata, sin embargo, de una opinión que olvida las interacciones que tienen por objeto el soporte corporal y circunstancial de los individuos. Estudiando el lenguaje de odio, Judith Butler expresa que “El lenguaje preserva el cuerpo pero no de una manera literal trayéndolo a la vida o alimentándolo, más bien una cierta existencia social del cuerpo se hace posible gracias a su interpelación en términos de lenguaje” (*Lenguaje* 21). Esto implica que el lenguaje de odio es posible cuando se dirige al cuerpo correcto, pues de otra manera su amenaza de violencia física –prometida por la violencia lingüística– fallaría.¹⁹⁹

La *identidad cultural* se formula a partir de la elección de identificaciones socialmente distribuidas.²⁰⁰ Kwame Anthony Appia sugiere que estas identificaciones o “etiquetas” “modelan las maneras en que las personas se conciben a sí mismas y a sus proyectos”, de

¹⁹⁷ Lo monstruoso, productor de crisis ontológicas, supondría un grave problema a la hora de ubicar a los sujetos monstruosos dentro en un grupo u otro, si no fuese porque en realidad el monstruo funciona como una metacategoría que ayuda a fijar lingüísticamente lo anómalo.

¹⁹⁸ Es obvio en este punto que en tanto un individuo posea una existencia física concreta, ostentará siempre alguna clase de identidad de grupo –así sea para determinar que su grupo posee un miembro único–; por lo tanto, sugerir que hay una pérdida total de la identidad –de todas las categorías de identidad– es en principio imposible. De nuevo, considero que el énfasis no está en la pérdida –de haberla–, sino en el significado de la pérdida.

¹⁹⁹ Al sugerir esto, Butler invoca la noción de “condiciones de felicidad”, propuesta por John Austin para referirse a aquello que debe ser cierto para que un acto de habla se cumpla (45).

²⁰⁰ Si bien empleo la fórmula “identificación” para referirme al proceso según el cual los sujetos “adquieren” las formaciones culturales que se integran a su identidad, lo cierto es que lo hago ampliando el concepto tal como fue descrito en el capítulo anterior. Si para Freud una identificación era o bien una sustitución de objeto libidinal tras una pérdida o bien un arrebato que aprehende al sujeto, aquí el término puede también significar una elección más o menos libre –y más o menos exenta de duelo. Esto será más significativo, como se verá, cuando describa la identidad ética.

modo que los individuos construirán sus trayectorias vitales a partir de las identificaciones disponibles (65). Así, por ejemplo, sucede que la identidad nacional tiene dos posibles elaboraciones: una, objetiva, que indica dónde ha nacido un sujeto particular y que se asienta en documentos legales –identidad de grupo–; otra, cultural, según la cual el sujeto puede o no identificarse con el país donde nació, y puede o no exhibir marcas que demuestren dicha identificación.²⁰¹ Llamo cultural a este tipo de identidad porque la disponibilidad de las “etiquetas” está, al menos en parte, histórica y culturalmente determinada, por lo que una identidad cultural mexicana es más “obvia” para quien ostenta una identidad de grupo mexicana. Appiah describe un proceso de identificación que comienza precisamente con la disponibilidad de identificaciones en el discurso público, para pasar a la internalización de dichas identificaciones. El último elemento es la existencia de patrones de comportamiento hacia quienes ostentan cierta identidad, de modo que quien se identifica como científico llega a ser tratado como científico (66-69). Tomando alguna sugerencia lanzada a propósito de la identidad de grupo, es posible que se posea alguna circunstancia empírica particular sin que exista una identificación correspondiente. Así, alguna mujer –identidad de grupo– puede no identificarse con el colectivo amplio de “las mujeres” –identidad cultural–; puede exhibir en su existencia la llamada “perspectiva de género”, la cual ha revelado “cómo se construían culturalmente características específicas atribuibles a la masculinidad y la feminidad, en virtud de una supuesta correspondencia con sus rasgos biológicos” (Castro Ricalde, “Género” 112). Por otra parte, la identificación “mujer” está disponible también para los varones, que de igual modo pueden sostener una aparente discrepancia entre su identidad de grupo y su identidad cultural. Es la existencia de identificaciones disponibles socialmente la que determina la posibilidad de la identidad cultural, y no una exigencia biológica o circunstancias dictada por la identidad de grupo.²⁰²

²⁰¹ Es, también, el caso de las tribus urbanas, a través de las cuales los individuos de una ciudad pueden organizar sus afiliaciones sobre una base de identificaciones posibles –gustos musicales, tendencias políticas, opciones de consumo–, sobre las que ciertos rasgos ostensibles pueden o no ser requeridos. Esto sugiere que puede “fingirse” una identidad de grupo sin que se pertenezca a él –vistiendo un uniforme que no corresponde al oficio que se tiene, o portando más galones de los que el rango militar admite– o se hayan interiorizado las identificaciones exigidas –vestir con una estética punk sin que se disfrute la música punk ni se cultiven los valores de resistencia dicho grupo.

²⁰² Esto confirma lo que he enunciado más arriba a propósito de la descripción de lo monstruoso como una metacategoría ontológica. Como sugiere Douglas, una cultura puede “deliberadamente confrontar a la anomalía y producir un nuevo patrón de realidad en el que esta tenga un lugar” (48). El monstruo concreto es una manifestación fluida cuya aparición y apariencia depende de las categorías existentes y la manera en que estas se combinan en la vida social y poética.

Sin proponer una categoría distinta, hay una forma particular de identidad cultural a la que llamo identidad “ética”.²⁰³ Se trata de formaciones culturales cuyas identificaciones son significativas para la vida del individuo, de modo que colectivamente pueden describirse empleando la fórmula vivir-como. Appiah describe “planes de vida” a partir de la obra de John Stuart Mill, sugiriendo que son “una manera de integrar el propósito personal a través del tiempo y de acomodar las distintas cosas que uno valora”; son “una expresión de mi individualidad, de quién soy, y en este sentido, un deseo que deriva de un valor que a su vez deriva de un plan de vida es más importante que un deseo o apetito” (13). A partir de esto, sugiere que cuando el plan de vida se estructura para formar un vivir-como, estamos ante una identidad (16). Luego afirmará que un homosexual que vive como heterosexual no tiene propiamente una identidad heterosexual (283), olvidando que es el plan de vida, y no la apariencia, la que determina el vivir-como; así, en su ejemplo, estamos ante un homosexual que vive-cómo un homosexual que vive como un heterosexual. Es decir, que el ocultamiento de su sexualidad forma parte de su plan de vida, de modo que un homosexual “de clóset” y uno que ya “ha salido” tienen solo parcialmente la misma identidad. Con esto, parece confirmarse que la elección de identificaciones –identidades culturales– no necesariamente produce una identidad ética, de modo que las primeras representarán un paso intermedio entre los hechos sociales –los soportes objetivos de nuestras identidades de grupo– mientras que la segunda cimienta un plan de vida. Para ciertas identidades, las consecuencias pueden ser profundas, puesto que, por ejemplo, “el individuo estigmatizado puede utilizar su desventaja como base para organizar su vida, pero para lograrlo deberá resignarse a vivir en un mundo incompleto” (Goffman, *Estigma* 35).

Manuel Castells define la identidad de los agentes sociales como “el proceso de construcción de significado sobre la base de un atributo cultural, al que se le da prioridad por encima de otras fuentes de significado” (6); es a esto a lo que llamo identidad ética: una identificación que marca el estilo de vida que un sujeto elige llevar. Frente a los roles que los sujetos desempeñan, determinados por la estructura social, Castells propone una definición de identidad que supone un proceso de individuación, una especie de motor de sentido que otorga a las personas la oportunidad de definir de manera autónoma qué es lo que resulta significativo para ellos. Así, la identidad ética se relaciona con la vida y la experiencia de

²⁰³ Empleo aquí la palabra “ética” en un sentido etimológico amplio, significando el comportamiento humano y su relación con la vida.

vivirla, mientras que la identidad cultural supone una serie de identificaciones más o menos fuertes, más o menos significativas, pero no vitalmente determinantes. En cierta manera, las protagonistas de las novelas del corpus ostentan formas de identidad ética divergentes: en *El camino de Santiago* hay una conciencia de género que en *El huésped* no aparece, pues en esta se enfatiza un sentido de diferencia por defectos físicos; las protagonistas de ambas obras comparten un grupo de identidad –son mujeres–, pero una de ellas no elabora una identidad ética a partir de ello –si bien sí hay una identificación o identidad cultural. El tipo de vida que eligen llevar está formulado alrededor de estas identidades éticas; y algunos acontecimientos serán consecuencia, directa o indirecta, de estas.

Para Castells, hay tres formas de construcción de la identidad; es decir, tres orígenes del proceso de transformación de las múltiples identidades de grupo y culturales de un individuo particular en una identidad principal (8):

- Identidad legitimadora: impulsada por las instituciones dominantes para reafirmar su dominio a través de la interiorización de una ideología particular –el componente cultural del nacionalismo estaría aquí, cuando es promovido por alguna institución hegemónica.
- Identidad de resistencia: gestada por aquellos que se encuentran en posiciones sociales estigmatizadas por la lógica de la dominación, produciendo focos de resistencia y supervivencia sobre la base de valores distintos de los que cultivan las instituciones y estructuras sociales.
- Identidad de proyecto: se trata de la transformación de la identidad que redefine su posición en la estructura social, y a través de esto promueve la transformación de dicha estructura.

Castells explica que cada principio de construcción de identidad produce resultados diferentes. La identidad legitimadora produce sociedad civil y actores sociales (8). La identidad de resistencia produce comunidades de resistencia colectiva, que luego llegan a generar lo que Castells llama “exclusión de los excluidos por los excluidos” (9) Finalmente, la identidad de proyecto produce sujetos, definidos como “el deseo de ser un individuo, de crear una historia personal y darle significado al conjunto de experiencias de la vida individual” (Alan Touraine, citado en Castells 10). Así, los sujetos no serían individuos, sino agentes sociales colectivos que producen individuos, de modo que “la construcción de la identidad se vuelve el proyecto de una vida distinta, quizás sobre la base de una identidad

oprimida, pero expandiéndose hacia la transformación de la sociedad como la prolongación de este proyecto de identidad” (Castells 10).²⁰⁴ De las tres formas de construcción de la identidad, esta es la que más se aproximaría al ideal de una identidad plenamente ética –y no solo sobre la base del comportamiento y la experiencia vital–, moviéndose incluso –si el proyecto es positivo– hacia aquel ideal de Ricoeur sobre la tendencia a “la vida buena, con y para los otros, en instituciones justas” (“Ética” 242).

Finalmente, hay una *identidad relacional*, estudiada por la sociología y basada en interacciones y los significados que estas suscitan en los integrantes de la interacción. Erving Goffman distingue fundamentalmente tres niveles de la identidad relacional, que se corresponden con tres estratos de la interacción del sujeto con los otros: social, en un nivel amplio; personal,²⁰⁵ con los conocidos; del yo, consigo mismo. Este autor sugiere que “El medio social establece las categorías de personas que en él se pueden encontrar”, de modo que la identidad social gira en torno a la existencia de “expectativas normativas” (*Estigma* 14) que se aplican automáticamente en todos nuestros encuentros con extraños. De esta manera, partimos de una noción relativamente aceptada de normalidad para colocar a los otros en diversas categorías o grupos, según nos parece que se aproximan a unas u otras etiquetas preestablecidas. Este proceder es necesario porque establecer relaciones personales significativas con todas las personas que encontramos a diario sería imposible, y precisamente por ello un primer nivel de control de información se da en torno a la identidad social: si controlo la manera en que soy percibido, entonces controlaré la identidad social virtual que los otros formulan sobre mí. Se ve con esto, pues, que la identidad social se mueve desde el otro hacia el sujeto: es una etiqueta o categoría impuesta sobre la que no se tiene más que un control elemental: intentar producir un cierto efecto de identidad que nos permita pasar desapercibidos en el encuentro con las masas de extraños. Que exista apenas un control precario está determinado por la naturaleza de las interacciones sociales: “La información, al igual que el signo que transmite, es reflexiva y corporizada: es transmitida por la misma persona a la cual se refiere, y ello ocurre a través de la expresión corporal, en presencia de aquellos que reciben la expresión” (63).

²⁰⁴ Pese a las definiciones de Touraine y Castells, seguiré empleando, como he hecho hasta ahora, las palabras sujeto e individuo de forma indistinta.

²⁰⁵ Si bien las características de este nivel de la identidad relacional coinciden –al menos parcialmente– con el criterio físico de la identidad personal a través del tiempo estudiado por la filosofía, he decidido llamar a esta haecceética, para conservar la terminología de Goffman.

Esta información social, asentada en el cuerpo, puede ser complementada por símbolos de prestigio y de estigma, signos institucionalizados que transmiten información más o menos estandarizada. El cuerpo se expande artificialmente para producir un efecto casi teatral:²⁰⁶ “un signo que parece estar presente por razones ajenas a la información puede ser, en ocasiones, fabricado con premeditación tan solo a causa de su función informativa, como en el caso de las cicatrices de un duelo, cuidadosamente planeadas e infligidas” (66). En conjunto, corporización y accesorización producen una identidad social virtual, el primer impulso interpretativo que los extraños formulan sobre lo que ven en nosotros, acomodándonos *a priori* en categorías socialmente difundidas. La identidad social virtual, idealmente, coincide con la identidad de grupo, pero lo cierto es que los grupos a los que de hecho pertenecemos –la identidad social real– no siempre es legible para los demás, sea por error interpretativo o por un proceso de encubrimiento.

La actualización de la identidad social virtual, una vez que los otros obtienen algo de información sobre nosotros, puede confirmarla o desmentirla, produciendo no solo la identidad social real, sino la posibilidad de entrar a un nuevo nivel de identidad, la personal, basada en el reconocimiento.²⁰⁷ Este nivel de la identidad sugiere que

si bien los contactos impersonales entre extraños están sujetos a respuestas estereotípicas, a medida que las personas se relacionan en forma más íntima ese acercamiento categórico va retrocediendo, y gradualmente la simpatía, la comprensión y la evaluación realista de las cualidades personales ocupa su lugar. Mientras que un defecto facial puede alejar a los extraños, es probable que no ocurra lo mismo con los íntimos (72).

Aquí, Goffman elabora una teoría de la identidad personal que se aproxima bastante al criterio físico de la identidad a través del tiempo –identidad haecética–, al insistir en una noción de unicidad –quizás comparable a la mismidad haecética– asentada en “soportes de identidad”, que son “como la imagen fotográfica que tienen los demás de un individuo” (77-78). Goffman, sin embargo, encuadra sus definiciones a propósito de la identidad en tanto que hecho social –y no metafísico, ese “hecho ulterior” que Parfit critica–, de modo que para él la identidad personal es relevante únicamente en la medida en que permite un reconocimiento: es a través del cuerpo –y sus circunstancias de exteriorización, como la voz

²⁰⁶ Son, por cierto, teatrales –“de índole dramática” (Goffman, *Presentación* 11)– las metáforas que Goffman elabora en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*: actuación, escenario, fachada, bastidores, roles, equipos, auditorio. Con esto, pretende describir ciertos principios “de índole dramática”.

²⁰⁷ “La identificación; en sentido criminológico, no psicológico” (Goffman, *Estigma* 72).

o el olor o una cierta manera de caminar— que los otros nos distinguen.²⁰⁸ La relevancia del rostro para la identidad personal —y el reconocimiento— es tal que las cirugías de reconstrucción facial son fundamentales para “preservar” la identidad o, a la inversa, para borrarla;²⁰⁹ de este modo, en los últimos años se han dado avances en técnicas de trasplantes parciales y totales.²¹⁰

A todo esto hay que sumar la idea de biografía —distinta de la Relación R por ser una biografía elaborada por los otros—, de modo que “cada individuo es una entidad alrededor de la cual es posible estructurar una historia” (85). Así, la identidad personal se compone de

las marcas positivas o soportes de la identidad, y la combinación única de los ítems de la historia vital, adherida al individuo por medio de esos soportes de su identidad. La identidad personal se relaciona, entonces, con el supuesto de que el individuo puede diferenciarse de todos los demás, y que alrededor de este medio de diferenciación se adhieren y entrelazan, como en los copos de azúcar, los hechos sociales de una única historia continua, que se convertirá luego en la melosa sustancia a la cual pueden adherirse aún otros hechos biográficos. Lo que resulta difícil apreciar es que la identidad personal puede desempeñar, y de hecho desempeña, un rol estructurado, rutinario y estandarizado en la organización social, precisamente a causa de su unicidad (78-79).

La unicidad, entonces, tiene una función operativa: fungir como medio de reconocimiento en tanto que se adhiere a la corporalidad en forma de rutina, de un modo similar en que las expectativas normativas sirven para clasificar a las personas cuando intentamos discernir su identidad social. Unicidad, entonces, no remite al “hecho ulterior” de la identidad metafísica, sino a la certeza de que la familiaridad que tenemos con la identidad personal de los otros sigue siendo reconocible —que es, al cabo, su función primordial. Sin

²⁰⁸ También Goffman rechaza una cierta formulación del “hecho ulterior”, señalándolo como un criterio descartado de la identidad personal: “Según una tercera idea, lo que distingue a un individuo de todos los demás es la esencia de su ser, un aspecto general y central de su persona que lo hace enteramente diferente —y no solo en cuanto a su identificación— de quienes más se le asemejan” (*Estigma* 78). Para Goffman, sólo el soporte objetivo y la biografía forman parte de lo que llama identidad personal.

²⁰⁹ Fantásticamente, la preservación del rostro —y, de hecho, del cuerpo entero— se presenta en *El retrato de Dorian Gray* bajo la forma de una pintura que envejece, preservando la belleza e identidad relacional del modelo: “Siento celos de todo cuanto posee una belleza inmortal. Siento celos del retrato en el que me has pintado. ¿Por qué debería conservar aquello que yo perderé? Cada momento me arrebató algo y se lo entrega a él. ¡Si pudiera ser a la inversa!” (Wilde 28). El mundo criminal ofrece incontables ejemplos en los que, al contrario, se busca la transformación del rostro para escapar de la identificación —en sentido forense— y establecer, al menos parcialmente, vínculos sociales nuevos.

²¹⁰ Las implicaciones legales y éticas de estos procedimientos, sin embargo, siguen siendo motivo de debate, aunque principios pragmáticos —éxito numérico e índices de supervivencia, sin considerar la calidad de vida— (Pfeiffer 9-10) y hasta criterios nacionalistas —que permiten “brincar” ciertos obstáculos para ganar el reconocimiento internacional, como hicieron en 2005 los cirujanos franceses que realizaron el primer trasplante facial en el mundo sin detenerse a seleccionar cuidadosamente a la paciente (Taylor-Alexander 14)— pueden llegar a triunfar a la hora de discutir los casos en comités bioéticos.

embargo, esta unicidad se enfrenta al hecho de que los diversos ámbitos en los que se mueve una persona no siempre se superponen, especialmente si hay distancia temporal, de manera que la biografía trazada por los otros estará plagada de vacíos y aparentes inconsistencias:

Cuando un individuo abandona una comunidad después de residir en ella varios años, deja tras de sí una identificación personal, muchas veces junto con una acabada biografía que incluye supuestos referidos a cómo “terminará sus días”. En su comunidad actual, el individuo también dará lugar a que los demás compongan una biografía, un retrato potencialmente completo, que incluye una versión de la clase de persona que fue en otro tiempo y del medio del cual proviene. Es evidente que pueden aparecer discrepancias entre estas dos series de conocimientos, ya que se desarrolla algo así como una doble biografía compuesta por quienes lo conocieron y quienes lo acaban de conocer, cada uno de los cuales piensa conocer al hombre en su totalidad (103).

Estas inconsistencias son particularmente relevantes para el análisis si en la historia vital hay episodios que constituirían una especie de pasado sombrío. Entonces se abre, a partir de un proceso de encubrimiento, la posibilidad de encontrar en ciertas personas una doble vida; en tal caso, entra en juego la noción de grupo de referencia (103-104), el núcleo social de mayor relevancia para la persona, y al que hay que “proteger” con más ahínco de las informaciones que trastocarían la identidad personal. Por otra parte, si las identidades social y personal se enfocaban en la opinión que los otros tienen sobre la persona, la identidad del yo informa sobre la opinión que tiene de sí mismo; es decir, sobre las creencias que sostiene sobre su propia identidad (135). Y todavía es posible establecer una distinción posterior, señalando la existencia de un *yo* –“la respuesta del individuo a la actitud de la comunidad tal como esta aparece en sus propias experiencias” (Mead 196)– y un *mí* –que “representa el grupo de actitudes que los otros toman en la comunidad” (194). Con esto, incluso el *self* que elabora la identidad del yo está sujeto a un estructura dual que pone en juego actitudes individuales –*yo*– y actitudes colectivas –*mí*– interrelacionadas. Goffman se interesará en este complejo entramado de identidades en la medida en que las interacciones atípicas aportan más información sobre las estructuras sociales que aquellas que se dan entre “normales”. Así, concentra sus esfuerzos en estudiar una categoría particular de individuos a los que denomina “estigmatizados”: personas que presentan una discrepancia especial entre su identidad social virtual y su identidad social real a causa de un “descrédito amplio” (14). Hay, particularmente, tres tipos de estigma: abominaciones del cuerpo –congénitas o adquiridas–, defectos de carácter –“falta de voluntad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas y falsas, deshonestidad”– y estigmas tribales –“la raza, la nación y la religión, susceptibles de

ser transmitidos por herencia”– (16).²¹¹ Quienes “no se apartan negativamente de las expectativas que están en discusión” se denominan “normales” (17). Las interacciones estigmatizado-estigmatizado y estigmatizado-normal, individualmente o en pequeños grupos, son el objeto de estudio de Goffman –y no los estigmas en sí–, bajo la premisa de que

el estigma implica no tanto un conjunto de individuos concretos y separables en dos grupos, los estigmatizados y los normales, como un penetrante proceso social de dos roles en el cual cada individuo participa en ambos roles, al menos en ciertos contextos y en algunas fases de la vida. El normal y el estigmatizado no son personas, sino, más bien, perspectivas (171).

Es bajo la premisa de una distinción similar que Michael Oliver proporciona sendas definiciones para referirse a ciertos cuerpos y los contextos sociales en los que se desenvuelven: mientras que *impedimento* es la falta o atrofia de un miembro, órgano o mecanismo corporal; *discapacidad* es la desventaja o restricción provocada por una organización social que no presta atención a quien sufre un impedimento, excluyéndole del grueso de las actividades sociales (citado en Antebi 7-8).²¹² Si en el primer capítulo me concentré en la naturaleza de alética de ciertos acontecimientos ficcionales de *El camino de Santiago* y *El huésped*, en este estudiaré a las protagonistas en tanto que partícipes de roles estigmáticos, siendo el más importante para este trabajo uno de carácter fantástico: la categoría de quienes están habitados por seres independientes a su yo.

Puede verse que el problema de la identidad en lo fantástico no puede reducirse a enunciar una pérdida abstracta. Es posible señalar una degradación siempre y cuando se describa además qué es lo que se degrada y cómo. Al sugerir que los personajes de las ficciones fantásticas pierden su identidad ante los encuentros con un doble o tras la destrucción de la sombra o los reflejos, se está describiendo la anulación de la mismidad – identidad numérica– que surge del principio de identidad de los indiscernibles. Pero sucede algo más. Tal como expliqué en el capítulo anterior, todo encuentro con lo monstruoso supone una aproximación identificatoria, ese conocido impulso paradójico que atrae y repele, la mirada fascinada que intenta sin éxito apartarse. Ya sea que la identificación ocurra como sustitución de una pérdida o que el sujeto sea aprehendido, se tiende un lazo invisible que luego, tal como he señalado, puede ayudar a componer una teratotécnica. En otras palabras,

²¹¹ El lenguaje de Goffman es indudablemente anacrónico y en algunos pasajes, pese a su esfuerzo por mantener un aura de neutralidad, se nota cargado de prejuicios. Su aparato conceptual es, pese a esto, valioso y por ello considero fundamental su inclusión en este trabajo.

²¹² *Impariment* y *disability*, en el original en inglés.

toda pérdida fantástica de la identidad supone una adición en un ámbito distinto de la identidad. Si entendemos la identidad como un conjunto de ámbitos o esferas, puede verse cómo lo fantástico ofrece cambios y no disoluciones. Que de la pérdida de identidad haecética resulte la pérdida de la identidad ética o la pérdida de alguna identidad de grupo – cambio o transformación del cuerpo, viajes en el espacio o el tiempo– es un caso que merece una exploración profunda. Sin embargo, como he intentando demostrar más arriba, existe en la crítica una tendencia a reiterar una fórmula insuficiente y a asociarla, por cierto, con una tendencia posmoderna –a pesar de que, como demuestra Freud, hay bastantes textos de “pérdida de la identidad” modernos.

Con todo, resulta importantísima la afirmación de Parfit de que la identidad haecética no es lo importante para describir la supervivencia de una persona. Así, la fórmula “pérdida de la identidad” elaborada por la crítica de lo fantástico está errada tanto en su enfoque –hay muchas identidades–, como en su intención –no dice nada significativo. La cadena de relaciones significativas R que componen la supervivencia de los individuos tiene entre sus eslabones el evento fantástico que supondría la destrucción de su identidad; en otras palabras, lo que el sujeto adquiere es una vida interior más rica –si bien, hay que admitirlo, puede adquirir una crisis vital– y un entramado de identidades más complejo. La identidad en lo fantástico hereda la estructura aditiva: al perder uno de los ámbitos de su identidad, el sujeto enfrentado a lo imposible adquiere nuevas dimensiones. Con esto se cumplen, además, las tesis de Cohen a propósito de los monstruos; en particular la tercera –el monstruo es heraldo de categorías nuevas– y la séptima –el encuentro monstruoso es un devenir profundamente humano. Sería absurdo negar que la degradación de la identidad haecética –y la transformación de otros ámbitos de identidad como resultado de ello– puede producir profundas crisis vitales en el sujeto que se enfrenta a lo fantástico; sin embargo, tal es, en última instancia, la relación más significativa que se pasa por alto con la fórmula clásica de “pérdida de la identidad”: el proceso de articulación de identidades nuevas o de resignificación de las que sobreviven. En el primer capítulo mostré cómo una transformación en el sistema modal alético de una ficción apunta a la existencia de cambios en los sistemas deóntico, axiológico y epistémico; de esto concluyo que “lo importante” es la supervivencia de identidades en circunstancias cambiantes.

Si bien comparto la afirmación de Parfit sobre la no importancia de la identidad haecética, las categorías ampliadas que he sugerido me colocan en la necesidad de emplear

reiteradamente la palabra para designar un campo amplísimo de condiciones y transformaciones. Así, veo en la supervivencia –la Relación R, esa cadena de relaciones psicológicas significativas– un proceso, que es precisamente el que transforma las identidades que un sujeto posee. En otras palabras, lo que importa es describir los cambios que un individuo experimenta en sus relaciones con los otros –identidad social y personal– y consigo mismo –identidad del yo. Incluso en los casos citados arriba, donde se “destruye” la identidad haecética, es posible establecer discusiones profundas sobre las otras formas de identidad, particularmente a propósito de los cambios que se generan cuando una parte de la persona se ve violentada. La pérdida de la sombra o del reflejo, entonces, no modifican tanto una relación metafísica como una social y psicológica; “lo que importa” es cómo reaccionan los personajes –quien pierde y los demás– ante la pérdida, y no la pérdida misma. Llamaré identidad, pues, a este proceso, que a través de lo fantástico experimenta violentos e inesperados virajes. Pretendo, en las páginas siguientes, ofrecer una alternativa a la “pérdida de la identidad”, esa fórmula incompleta y lugar común que puede llegar a evitar exploraciones analíticas profundas.

Para encontrarse ante los otros

Como ya he explicado, mi punto de partida es la existencia de una categoría estigmática que –dentro de cada universo ficcional– aparentemente tiene a cada protagonista como miembro único. Existe, sin embargo, la creencia o esperanza de que su mal es compartido con otros. La protagonista de la novela de Laurent Kullick, por ejemplo, anota la posibilidad de que su condición sea normal: “El hombre carecía de Santiagos y su Mina, como la mía ahora, estaba escondida detrás de los añicos de su memoria” (CS 12). Ana, en su relación ambigua con la soledad –“La Cosa siempre estuvo conmigo” (EH 16)–, expresa el consuelo que le proporcionaría poder compartir su situación con alguien que esté habitada por una criatura similar y por lo tanto la entienda: “de cuántas cosas habríamos podido hablar las dos juntas” (EH 28). Así, en el análisis que sigue trataré a este estigma fantástico bajo una doble perspectiva: sin perder su especificidad alética –atendiendo a los cambios deónticos, axiológicos y epistémicos que suscita–, en tanto que hecho singular e incomprensible; e integrado a una red de significados generales en torno a la identidad, tal

como hace Parfit con sus casos imaginarios y extremos.²¹³ De esta manera, participaré de las ideas en torno a la identidad expuestas más arriba, aplicándolas con cierta neutralidad ante la naturaleza del objeto que estudio, pero siempre también con la consigna de aportar al problema de la identidad en lo fantástico.

Para esto, retomando, me concentraré en el problema del estigma fantástico, por lo cual seguiré el aparato conceptual empleado por Goffman. Aunque mi interés está puesto en los acontecimientos fantásticos, y por lo tanto pondré especial atención a aquellos episodios que he señalado por la aparición de la akrasia monstruosa, aprovecharé la narración en primera persona para explorar problemas más generales relacionados a la identidad de las protagonistas –por ejemplo, y no limitado a, la existencia de un estigma no fantástico en Ana, la ciega, que ofrecerá un importante punto de contraste. Goffman describe una serie de categorías para el estudio de las interacciones que involucran roles estigmáticos, a partir de las cuales describiré las dimensiones de la identidad –haecética, de grupo, cultural y relacional– y cómo se transforman en un proceso productivo –y no, como ya he señalado, destructivo.

En primer lugar, señalaré la existencia de *expectativas normativas* (*Estigma 14*) que, como ya expliqué, determinan la ubicación de las personas en dos categorías: el normal y “la persona con respecto a la cual este resulta normal” (18), los estigmatizados. Estas expectativas entran en juego en varios momentos de las novelas a propósito de circunstancias no siempre fantásticas –como las críticas de los hermanos de la protagonista de *El camino de Santiago* por su “falta de feminidad”–, pero su relevancia mayor radica en que un universo ficcional fantástico establece una normalidad alética generalmente heredada del universo *reactual*, que en las novelas se subvierte íntimamente. Esto lleva a la consideración de dos categorías relacionadas: el *desacreditado* y el *desacreditable* (16). Mientras que los primeros ya han mostrado su estigma, los segundos son reconocidos como tales –sea por descubrimiento o porque el elemento desacreditador resulta obvio durante la formación de la identidad social–. Naturalmente, las protagonistas permanecerán, en lo que respecta a su

²¹³ El filósofo británico propone una serie de ejemplos que corresponderían a un paradigma de ciencia ficción –el más conocido, a propósito de la teletransportación– con el fin de mostrar cómo en condiciones normales varios postulados parecen equivalentes, pero enfrentados a casos límite revelan sus diferencias. Es así como va descartando los criterios de la identidad personal a través del tiempo –meras “descripciones” de un hecho– para sugerir su propia interpretación sobre “lo que importa”.

estigma fantástico, en la posición de desacreditables, si bien otros en ámbitos estigmáticos estarán desacreditadas.

Hay, por otra parte, una serie de consideraciones internas asociadas a la posesión del estigma, de las que destacan la *vergüenza* (20) y la *aceptación* (21).²¹⁴ La vergüenza supone el rechazo del estigma, lo que abre una brecha entre dos posibles identidades del yo: una con estigma y otra sin estigma. Esta discrepancia interna lleva a la persona a situaciones de desprecio y autodenigración. Si el individuo supera –al menos parcialmente– la vergüenza–y la reparación no está disponible–, entonces se aproxima en mayor o menos medida a la aceptación, que inaugura su *carrera moral* (48): la historia y proceso de experiencias que comparte una categoría particular de estigmatizados. A pesar de que sus estigmas son únicos, hay un proceso de formación y aprendizaje claramente vinculado a la posesión del estigma, de modo que las novelas se convierten en la formulación intimista de una carrera moral singular. Además de las fases habituales de la carrera moral, existen *ritos de pasaje* (105) que el estigmatizado produce para marcar episodios en su vida, para renovarse, para reiniciar el ciclo de encubrimiento.²¹⁵

La aceptación y la carrera moral son fundamentales para la apertura de una categoría clave: el *control de información* (61). Se trata de una serie de procesos que tienen por objetivo limitar la tensión –en el caso de los desacreditados– u ocultar la existencia del estigma –por parte de los desacreditables. Si el estigma no es conocido por quienes participan en las interacciones con el estigmatizado, entonces es necesario el *encubrimiento* (62): manejo de información oculta que desacreditaría al yo. Este es, sin duda, el proceso más importante en las novelas, puesto que la supresión de datos a propósito de los estigmas fantásticos es clave para el orden del universo ficcional. En situaciones sociales mixtas –es decir, donde interactúan normales y estigmatizados– donde se involucran personas desacreditables, la *incertidumbre* es considerable. Se trata de la falta de certeza que tiene la persona estigmatizada sobre la información que los otros poseen respecto a su estigma –de manera que no está seguro de cuánto puede ocultar o revelar sin poner en riesgo la situación (28-29). Esto lleva,

²¹⁴ En este circuito existe la posibilidad de una *reparación* –la anulación de la cualidad desacreditadora y la vuelta a la normalidad, al menos en un ámbito particular– que, empero, no está disponible para el estigma fantástico de las protagonistas.

²¹⁵ No deben confundirse con los posibles ritos de pasaje que formarían parte de la carrera moral de determinada categoría de estigmatizados –es decir, que estos son colectivos mientras que aquellos son personales.

de manera casi natural, a un alto grado de *autoconciencia* sobre la información que transmite y cómo la transmite (32), y a elevados niveles de *ansiedad* (32-33) –que, según la situación, puede atenuarse por medio de la *consideración mutua* en la que participan los normales (113).

Asociadas a esto y cruciales para el estatus fantástico de las novelas, las *situaciones de exposición* representan puntos críticos en la vida de los estigmatizados. Se trata de momentos particulares de las interacciones sociales donde un accidente –o la malicia de alguien que conoce el secreto de un desacreditable– exhiben la condición estigmática de una persona que por lo demás había mantenido un exitoso control de la información. Todo evento de akrasia monstruosa –es decir, los puntos exactos donde lo fantástico se manifiesta a través de las acciones de las protagonistas– es una situación de exposición potencial, que no llega a resolverse como tal –de modo que las protagonistas permanecen en la categoría de desacreditables.²¹⁶ Como ya mencioné, la relevancia de estos eventos alcanza a la configuración del universo ficcional, de modo que a la ansiedad que sienten las protagonistas hay que sumar la tensión semántica que recae sobre el sistema alético.

Otra categoría clave en las novelas es la de *grupo de referencia*, ese núcleo de pertenencia primaria –generalmente los “primeros biógrafos” (103)– al que los estigmatizados suelen proteger particularmente. En ambos casos es la familia –especialmente las madres–, y el control de la información alrededor de esta es particularmente delicado. Las novelas proporcionan dos modelos distintos; en tanto que una viaja por el mundo, Ana se queda a vivir con su madre. Alrededor de esto aparecen las nociones de *doble vida* (102) y *discontinuidad biográfica* (103), que ya he descrito brevemente. Vale mencionar, quizás, que de nuevo se presentan aproximaciones divergentes que proporcionan de lo que de otro modo sería un estigma superficialmente similar; de esta manera, el análisis revelará cómo cambios circunstanciales producen interpretaciones diferentes, y que la identidad es un entramado complejo que no puede entenderse de manera superficial.

Hay una serie de categorías que, en este trabajo, tendrán un uso limitado fuera de los episodios de *El huésped* relacionados con la ceguera. Así, aparecen con la consideración de que no necesariamente aportan a la comprensión de los procesos de transformación de la identidad por causa de acontecimientos fantásticos. Las incluyo, sin embargo, porque

²¹⁶ Existe un episodio de *El huésped* donde se aprecia un intento de *descubrimiento* –la revelación voluntaria del estigma, en contraste con las exposiciones que son involuntarias– por parte de Ana. Se trata, sin embargo, de intento en toda regla –es decir, una acción fallida o incompleta– pues El Cacho entiende la confesión como una metáfora (170-171).

proporcionan un importante punto de comparación entre los procesos de control de información asociados al estigma fantástico y los que podríamos llamar de “control de daños” en los que incurren quienes poseen un estigma que los desacredita socialmente y que deben involucrarse en interacciones mixtas. En primer lugar, mencionaré un concepto asociado al encubrimiento, el *enmascaramiento* (130), que pretende atenuar las marcas visibles del estigma –tal como el empleo de gafas oscuras en ciegos que presentan deformidades faciales en la región ocular.²¹⁷

Cuando el estigmatizado está en compañía de normales, entra generalmente en juego la noción de *contagio* (68) –la creencia de que los normales podrían ser tratados como estigmatizados si se les ve en compañía de estos–, produciendo dos efectos relacionados: la *normalización* (47) –los esfuerzos de los normales como tratar como normal al estigmatizado– y la *normalización* (47) –el esfuerzo del estigmatizado por comportarse como normal. Un desplazamiento opuesto produce la *minstrelización*: el uso de estereotipos –muchas veces ridículos y hasta ofensivos– por parte de los estigmatizados para ofrecer una suerte de lugar común reconfortante (140). Los esfuerzos de normalización del estigmatizado pueden tener como consecuencia el empleo de desidentificadores (64): la “imitación” incorrecta –y por lo tanto reveladora– de comportamientos asociados a la normalidad o al prestigio. Puede suceder, por supuesto, que ciertos desidentificadores lleguen a convertirse en marcas de minstrelización.

Cuáles mecanismos de enmascaramiento o normalización están disponibles para el estigmatizado viene parcialmente determinado por el problema de la visibilidad (69), que sugiere el grado en que un estigma comunica su existencia.²¹⁸ Tres ideas asociadas a esto son el *conocimiento* –información independiente al contacto directo sobre la condición desacreditada de un individuo– (69), la *imposición* –el grado en que puede o no ignorarse la presencia de un estigma ostensible– (70) y el *foco* –la relevancia que un estigma tiene en el contexto de las interacciones sociales– (70-71). En conjunto, estos conceptos ofrecen un marco de comprensión para el paso involuntario de desacreditable a desacreditado que en las

²¹⁷ Si bien los mecanismos pueden ser similares –y “Muchos de los que excepcionalmente intentan encubrirse tratan por lo general de enmascararse” (Goffman, *Estigma* 130)–, el encubrimiento se dirige a permanecer en el estatus de desacreditable, mientras que el enmascaramiento pertenece a los desacreditados que desean reducir la tensión en las interacciones mixtas.

²¹⁸ Esto recuerda, naturalmente, a la etimología del monstruo.

protagonistas no opera –su estigma es invisible– y que sin embargo es auxiliar para entender los procesos de socialización que estas utilizan en su control de información.

La vida del instituto ofrece un destello de la carrera moral de los ciegos, además de que aporta información sobre las *pautas de socialización* (49) relativamente estandarizadas. Hay fundamentalmente cuatro –innatismo, encapsamiento, reorganización, aislamiento– y son importantes en contraste con las interacciones de la protagonista de *El camino de Santiago* y Ana, quienes han tenido que producir su propia carrera moral y para quienes no hay comunidades de apoyo ni antecedentes.

Si bien la noción de *iguales* (44) –aquellos que comparten el estigma– es fundamental para comprender las interacciones dentro de las comunidades de estigmatizados, es el *sabio* (44) el que aporta más información. Se trata de aquel que, posicionado en la marginalidad social por cualesquiera causas, tiende a tratar con naturalidad a los estigmatizados, por considerarles relativamente corrientes o, al menos, no tan especiales como para emplear el trato que el normal sí considera necesario. Existen, además, los *íntimos* (123), aquellos que conocen personalmente al estigmatizado, y poseen información –a veces pormenorizada– sobre su estigma. Si el estigma es visible y no supone consecuencias ulteriores, los íntimos serán menos importantes; en cambio, un estigma no-visible y complejo puede requerir el empleo de íntimos tanto para el encubrimiento como por apoyo moral. Sucede aquí que se abre un espacio de ambivalencia, de modo que quien tiene un conocimiento debe decidir entre brindar apoyo o chantajear. Por esto, la adición al selecto grupo de los íntimos es siempre una decisión importante. Es Ana quien con más frecuencia se pregunta por la posibilidad de compartir su estigma y enfrentar las consecuencias de tener un íntimo.

Finalmente, dos categorías que suponen elecciones vitales en torno al estigma relativamente definitivas y que pasan por una evaluación de las circunstancias actuales y futuras. Son dos momentos de identidad ética que aparecen con cierta claridad en las novelas. El *buen ajuste* (153) es la victoria de la normalidad sobre el estigma, representa la salida de la vida social del estigmatizado de aquellas situaciones donde su creencia de que es fundamentalmente igual a los normales resultaría insostenible. El buen ajuste es alegre y admirable, es una aceptación que parte no del fracaso –aislamiento amargo– sino de la fuerza. En contraste, una categoría de estigmáticos decide convertirse en *desafiliados* (178), aquellos que rechazan algunas pautas convencionales de socialización, como división sexual del trabajo, empleo de tiempo completo, familia, segregación racial y de clase; su “identidad

legal” –que opera fundamentalmente sobre una base de reconocimiento– suele desaparecer o entrar en crisis, cuando los individuos intentan “salir del sistema”.

Explorar los procesos de producción de la identidad en las novelas a través de las categorías planteadas revelará una gran cantidad de actitudes sobre el complejo conjunto denominado “identidad”. Incluso cuando la narración parece tender hacia las intuiciones que he censurado en la crítica de lo fantástico, se verá que la formulación siempre viene acompañada de toda suerte de ajustes y transformaciones. Las conclusiones, sobre las que ya he adelantado el carácter antinómico de las teorías que las sustentan, ofrecerán intuiciones esclarecedoras sobre los modos múltiples en los que puede abordarse el problema de la identidad en lo fantástico.

Caminos hacia el yo

Separación

Comenzaré señalando que ni Ana ni la otra protagonista tienen acceso a una carrera moral en el sentido estándar –es decir, el receptáculo de las “experiencias de aprendizaje” compartidas por una comunidad de estigmatizados (Goffman 48)–, pero esto no las priva de organizar sus acciones alrededor de una ruta de aprendizaje. Cada novela, entonces, se convierte en una suerte de expresión cartográfica según la cual se organizan hechos que dan sentido a la vida –vivir, pues, traza un mapa retrospectivo, de allí que ambos textos se organicen de un modo u otro en torno a la memoria. Santiago y La Cosa son origen de identidades éticas estigmáticas que las protagonistas mantienen bajo un encubrimiento absoluto. De allí que conciba las carreras morales singulares como resultado de una serie de ritos de pasaje, hitos vivenciales de los que echa mano quien “procura un encubrimiento relativamente total” (105). Son virajes que marcan ciertas fases en la *bildung* de las narradoras y de los cuales pretenden emerger más sabias, más fuertes, más auténticas –como ha podido constatarse en los capítulos anteriores, estos ritos de pasaje marcan también los ciclos de una espiral caótica de fracasos y heridas. El fracaso, entonces, se convierte en una estrategia vital que produce una cierta identidad. Basta recordar que la protagonista de *El camino de Santiago* elabora sus primeros intentos de socialización a partir de la imitación imperfecta de su hermana Lilia:

No puedo dejar de asombrarme ante mi hermana Lilia, mayor que yo por escasos once meses. Ella entiende todo. Desde los baños de mar hasta la combinación correcta de la vestimenta. Es de modales elegantes y siempre obtuvo premios académicos. Nació graciosa. Sabe bailar y además posee una sonrisa seductora, un poco ladeada. Mi boca, en vano, practicó ante el espejo diferentes tipos de sonrisas, pero todas se encogieron como arañas (CS 14).

Luego de fallar en todo, cuando Lilia finalmente se despega en inteligencia y habilidad “a posiciones incomprensibles” (CS 21), la narradora anónima debe comenzar sus andanzas personales. La primera carrera moral que intenta seguir es la de quien no posee estigma alguno –pues Lilia cumple las expectativas normativas de su sexo completamente: “Mi madre arma un pequeño escándalo que ella misma contraataca con sus descreencias. Quiere hacerme ver que es mejor seguir el ejemplo de Lilia y salir de blanco” (CS 23). “Uno puede copiar, pero plagiar es un arte” (CS 21), concluye la protagonista, enfrentada a la necesidad de adaptar los errores siguientes a su propia carrera moral: ritos de pasaje dolorosos pero auténticos, ahora sí estructurados alrededor de su estigma: “Las fotografías que existen a partir de los catorce años, es decir del intento de suicidio y la consabida invasión de Santiago, son repetidas copias, con la variante del Plan” (21-22). La novela, como ya expliqué, sigue una estructura lineal con analepsis frecuentes,²¹⁹ producto de las fotografías que Santiago le muestra; no tanto “Para demostrar que siempre habitó este cuerpo” (CS 9), como para exhibir los fallos de carácter de la protagonista –una forma de estigma– que le impiden cumplir exitosamente el Plan. Así, su carrera moral tiene una forma espiral, en la que todos los errores presentes son evocaciones de errores pasados; Santiago, armado con la lógica y el lenguaje, la culpa del fracaso del Plan.

Antes de Santiago, la protagonista falla sin saberlo o sin atender demasiado a las consecuencias, más preocupada por imitar la identidad personal de otros que por cuestionar su propia identidad del yo: “Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos” (CS 10). La novela, narrada desde el punto de vista de un cuerpo enfermo y una mente atrapada, explora los primeros años con ligereza, especialmente porque la protagonista logra describir algunos episodios sin la interpretación de Santiago –es decir, sin que se trate de fotografías empalmadas, explicándose mutuamente. El suyo es un proceso de normificación –pues posee, de una u otra manera, el descrédito de

²¹⁹ Ver Anexo I.

la lógica faltante—: cuando ella y sus hermanos encuentran a sus enemigos barriales, los González, inician una batalla en la que ella sobra:

Al comenzar la pelea me vi sola. Yo era el miembro de más. Fue cuando tomé la iniciativa: los González traían consigo un cachorro juguetero. Esta era mi oportunidad. Surtí de patadas a mi canino enemigo. Lo cogí de la cola y lo giré para luego estrellarlo contra una malla ciclónica (CS 11).

La comparación que surge es demoledora: no solo se declara como “el miembro de más” —una suerte de apéndice familiar inútil, quizás anticipación del intento de suicidio—, sino que lucha contra un perro, como si imaginara que tal es la categoría que le corresponde. Es golpeada por propios y extraños “Hasta que comprendiera que hay reglas, incluso en el odio, que no se pueden transgredir. Al pasar unas cuantas horas fingí comprender y fui perdonada” (CS 12). La actitud de los normales ante los estigmatizados, explica Goffman, suele moverse en torno a la idea de “ofrecer una ayuda que ni necesita ni desea” (*Estigma* 30) y de abordarle “a voluntad con tal de que sean sensibles a situaciones de esta clase” (31). Es decir, que sobre el estigmatizado se elabora una creencia de su inferioridad generalizada —no únicamente en aquellos ámbitos afectados por el estigma— y “Creemos, por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana” (17).

Los episodios de Mina, que ya he analizado en el primer capítulo, ofrecen encuentros con otros estigmatizados. En primer lugar, un mendigo —según la narradora— o palettero —en la fotografía de Santiago— que abusa de ella, obligándola a acariciar su pene endurecido y luego tocándole el clítoris hasta que “todo explotó en cientos de pequeños soles” (CS 13). La protagonista menciona “que no tenía ningún Santiago porque no lo recuerdo preocupado de que alguien lo fuera a ver” (CS 13); posee la falla de carácter de quien, dominado por un impulso, ignora las convenciones sociales y la dignidad ajena para satisfacer un deseo.²²⁰ El Tortas, llamado así “porque vendía pan con queso afuera de la escuela” (CS 15), es “otro cuerpo que tampoco tenía Santiago” (CS 15). Lo ama “con necesidad ardiente” (CS 15) y le enseña “a acariciarme despacio, pues al principio me lastimaba. Mina seguía controlando la

²²⁰ Lo que en otros contextos podría llamarse “monstruo moral”, pero que sugiere la existencia de un “grado cero de la empatía”: “no prestas atención a cómo apareces ante los otros, no sabes cómo interactuar con los otros ni cómo anticipar sus emociones o reacciones. [...] Los pensamientos y sentimientos de los demás están fuera de tu radar. Te deja abandonado a tus propios deseos, en tu pequeña burbuja, no solo ignorante de los pensamientos ajenos, sino a la mera posibilidad de que puedan existir otros puntos de vista. No tienes frenos alguno en tu comportamiento, dejándote libre para perseguir cualquier objeto de deseo o expresar cualquier pensamiento, sin considerar el impacto de tus acciones sobre los otros. En casos extremos, puede llevarte al asesinato o la violación” (Baron-Cohen 30). Vicente, el primero de los amantes fallidos de la narradora anónima, se encuentra en esta misma situación.

explosión de los soles” (CS 16). También el Tortas exhibe una incapacidad para el autocontrol y ello representa el fin de la relación: “No le importaba que estuvieran la maestra y mis compañeras: aullando se sacaba el falo. Luego lanzaba sus tortas contra los vidrios del ventanal para que yo saliera. La directora llamó a alguien y se lo llevaron para siempre” (CS 16). Estos primeros amantes –ambos previos al año catorce– establecen una pauta por la que luego Santiago le reclamará: “Me envenenaba con la cantaleta de la promiscuidad, fluidos indeseables y riesgo de contagio” (CS 17). La narradora se empeña en llenar el vacío con la compañía de otros cuerpos, insistencia que le gana otro reclamo del invasor:

No puedes ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos del equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer. Mira a tu compañero de secundaria. Prefiere a la niña callada. Ella sonríe, no se carcajea subiendo las piernas en un ataque de risa. Mira sus zapatillas de charol con cintillas doradas y tus horribles zapatos de fútbol que antes pertenecieron a tu hermano Alejandro (CS 18).

Es así que se van moldeando sobre ella ciertas reglas de feminidad: “Gracias a Santiago, dueño y emperador de mi mente cuyo cetro es el miedo al rechazo, entendí. Desde ese día los soplos cálidos de Mina quedaron excluidos de nuestro cuerpo. Santiago me explicó el Plan” (CS 18). Se trata del juego de la normalidad, la promiscuidad ajustada a las expectativas y ordenada a partir de un deseo masculino –el de Santiago, a quien “se le ocurrió crear una copia casi perfecta del aliento honesto, cálido y auténtico de Mina” (CS 19). Las primeras victorias del Plan suponen una suerte de entrenamiento –“Santiago y yo nos encontrábamos hartos de las presas fáciles” (CS 20)– para el encuentro con Vicente. En primer lugar, “yo debía mostrar una inteligencia rayana en lo antifemenino” (CS 21); luego, “me hizo ingresar al colegio de ingeniería” (CS 22). El Plan funciona y la Galatea ajedrecista ejecuta su primer gran rito de pasaje: “Mi padre tiene cinco años de muerto cuando me veo empacando para mudarme al departamento de Vicente” (CS 23). La biografía trazada será, a partir de este momento, una serie de discontinuidades. Su grupo de referencia –su madre y hermanos– aparece en las fotografías de Santiago y poco más. El proceso de encubrimiento total arranca a los veintidós años, con una serie de desplazamientos desesperados para evitar que alguien descubra que todo en ella es un fingimiento obligado, que fue invadida por la “antítesis del ángel guardián” (CS 7) luego de que abriera la primera vena. Pero incluso antes de perder a Mina podían reconocerse ciertas pautas identificatorias en las que tendría hacia

relacionarse con otros estigmatizados, como el indigente del parque²²¹ o el Tortas. Esto contrasta, desde luego, con las ideas asociadas a su grupo de referencia: “Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad” (CS 7). Ana también inicia su vida fascinada por la paradoja del monstruo, atrapada entre el deseo y el rechazo:

Siempre me gustaron las historias de desdoblamiento, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas. De chica adoraba aquella caricatura en que el coyote abre la cremallera de su pellejo feroz para convertirse en un mustio corderito.²²² Sabía que dentro de mí también vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña cuando yo lo era. Estaba segura de que algún día la cosa iba a manifestarse, a dar signo de vida (cursivas en el original, EH 13).

Para Ana, vivir es un continuo encubrimiento; acechada todo el tiempo por situaciones de exposición potencial, momentos en los que el estigma –la presencia de La Cosa– está a punto de “traicionarla”, organizará su existencia en torno al miedo de ser descubierta. Si bien sus ritos de pasaje serán generalmente menos drásticos, su carrera moral particular también gira alrededor de la idea del encubrimiento total. A diferencia de la otra narradora, empero, Ana atribuye a La Cosa muchas de las características que podrían llevarla a ser estigmatizada por una falla de carácter: “Cualquier cambio inexplicable en mi estado de ánimo, cualquier exabrupto, significaba una posible señal” (EH 13). La culpa de su “personalidad impulsiva” y llega inclusive a sugerir que “se apropió de los mejores aspectos de mi carácter, despojándome incluso de mi cualidad más escueta. Por eso ahora soy una persona sin virtudes y la gente opina que es difícil tolerarme” (EH 14). Hay una tensión entre la identidad relacional del yo –que se transparenta al ámbito personal– y la haecética. Más adelante afirmará que “Tenía miedo de morir, de dejar de ser yo misma” (EH 27). Para Ana, el conjunto de cualidades que componen su yo –es decir, la opinión que tiene de sí– es también el que opera metafísicamente para otorgarle una mismidad. Cambiar su yo –los giros abruptos de humor, los caprichos de La Cosa– es cambiar ese “hecho ulterior”. Esta será una preocupación constante en la novela, que luego expresará preguntándose “¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado allí?” (EH 128). En suma,

²²¹ Que la protagonista y Santiago discrepen sobre la identidad de este personaje –ella afirma que es un indigente, él ofrece una fotografía para demostrar que es un vendedor de paletas– indica la preferencia de la narradora por los personajes marginales: si posee el estigma de la pobreza está dispuesto a perdonar el intento de violación.

²²² Las implicaciones sobre la identidad –y particularmente a propósito de un posible descrédito– de los gustos que Ana manifiesta serán relevantes más adelante.

Ana expresa el prejuicio que equipara la vida como experiencia –no como hecho biológico, es decir, literalmente– con la identidad, sugiriendo que vivimos a través de un yo: perder la mismidad –estar habitada por La Cosa que le arrebatara sus cualidades–, entonces, equivale a morir.

Esta actitud, sin embargo, contrasta con la obsesión de acumular recuerdos que permea todo el texto: “Tengo buena memoria y conservo sueños muy remotos” (EH 14). Ana valora las experiencias visuales como el ámbito de resistencia que La Cosa no puede manchar: “Lo único que podía intentar era concentrarme en las imágenes, lo visual, a lo que en definitiva ella no tenía acceso” (EH 128). Cuando descubre que Diego morirá, emprende un esfuerzo vital para acumular sugerencias mnemónicas, imágenes, recuerdos:

Por eso no me cansaba de mirarlo, intentando rescatar con la memoria algún fragmento de ese cuerpo amado que, sin darme cuenta, había comenzado a extrañar. Sus labios blanquecinos, s cabello oscuro y un poco largo, la suavidad de su piel eran reliquias sagradas a las que me aferraba sin pudor. Cuando por casualidad uno de esos cabellos caía sobre la alfombra, me apresuraba a recogerlo y a depositarlo en un sobre. Así logré recolectar una serie muy pequeña de sus últimas huellas: un pañuelo sucio, un tenedor que hubiera tocado sus labios, restos de uñas. Cualquier vestigio desprendido de su persona representaba para mí un tesoro de incalculable valor (EH 32).

Como expresa Parfit, “lo que importa” es la Relación R y no la identidad haecética. Así, Ana opera un poderoso ejercicio de supervivencia cuando decide. Sabe, sin embargo, que también esas relaciones significativas son propensas al desgaste, como sugiere su abuela a propósito de las flores: “Hay cosas más importantes [...] que se echan a perder en menos tiempo. La mejor manera de conservar el color de las flores es guardarlas en la memoria. Pero no te confíes, lo más probable es que también ahí se marchiten” (EH 25). Nunca dejará de acumular recuerdos, abonando a su supervivencia frente a los embates de La Cosa, pues asume su lucha con melancolía derrotista: “una vez que me desterrara al sótano donde yo la había tenido hasta entonces, mi existencia quedaría reducida a la de una amiba. Cuando eso ocurriera yo iba a ser su lado oscuro, su vergüenza, su pariente pobre” (EH 23).

Ana imagina que La Cosa podría manifestarse en cualquier momento, por lo que ejercerá un control fuerte sobre la información que transmite a los demás. Luego del incidente en que muerde a una compañera del colegio, expresa que tiene “miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta” (EH 21). Supone que el cambio anticipa la muerte, como si sostuviera un criterio haecético rígido, según el cual su identidad se disuelve cuando, momento a

momento, se rompe el vínculo de indiscernibilidad que la conecta con cada estado inmediatamente anterior:

No tenía amigos, ni en la escuela ni en el barrio. Por miedo a sentirme descubierta, participaba solamente en los juegos colectivos donde la atención recae sobre uno durante momentos muy breves, como las escondidas o Doña Blanca. En clase de deporte procuraba tocar el balón sólo lo indispensable para que no se me abucheara y luego desaparecía entre la multitud. Así pasé varios años, sin levantar sospechas, hasta que la pubertad se me vino encima. De manera mucho más temprana que el resto de mis compañeras, mi cuerpo empezó a cambiar. No puedo decir si sólo fue una mala jugada del destino o si también ahí tuvo que ver La Cosa; lo que sí sé es que por esas fechas el temor de siempre se convirtió en realidad: mi presencia empezó a hacerse notoria en el salón (EH 19).

Parte de la carrera moral de Ana se corresponde precisamente con el proceso de transformación de sus actitudes ante su propia identidad: a medida que establezca ritos de pasaje, se liberará paulatinamente de la creencia en un hecho metafísico ulterior, hasta llegar incluso a aceptar la presencia de La Cosa como una cualidad propia y no como una invasión mortífera. En su infancia, sin embargo, su actitud ante el estigma que carga es más bien cercana a la de aquellos estigmatizados que ven una degradación de su valor en la degradación de su identidad: “La vergüenza se convierte en una posibilidad central, que se origina cuando el individuo percibe uno de sus atributos como una posesión impura de la que fácilmente puede imaginarse exento” (Goffman 20). Ocurre, entonces, que la presencia de los normales supone una carga excesivamente pesada para el estigmatizado; desea ocultarse, desaparecer. Se siente perseguido, siempre a punto de revelar accidentalmente su secreto. Pero ocurre también, y aquí radica la relevancia mayor para el estudio de la novela, que “de hecho, el individuo puede llegar a odiarse o denigrarse a sí mismo cuando está solo frente al espejo” (20). Goffman cita un ejemplo que ilustra apropiadamente el modo en que Ana interpreta su interacción íntima con La Cosa, si bien en sentido opuesto: “Me sentía simplemente paralizado. Yo no podía ser esa persona reflejada en el espejo. En mi interior me sentía una persona saludable, corriente y afortunada; ¡oh, no como la del espejo!” (Katharine Butler Hathaway, citada en Goffman 20-21).

Ana también parece creer que su cuerpo es la fachada detrás de la cual se libra una batalla invisible, de modo que “Me iba a la escuela con la certeza de que gente tan estúpida como yo no merecía estar en el mundo” (EH 18). La experiencia de la vergüenza, la suposición de que no se es lo suficientemente valioso por causa de un estigma, es similar en ambos casos. Y en ambos es también similar la creencia de que dentro del cuerpo habitan

dos posibilidades: un yo sano y un yo enfermo. Ambas narradoras expresan la sensación de tener un yo escindido. La identidad haecética se complica, nublando en ocasiones las posibilidades reales de “lo que importa”: las relaciones significativas con ellas mismas y con los demás. Así, viven atormentadas, huyendo hacia los hitos de su carrera moral, introduciendo rupturas biográficas con la esperanza de pasar desapercibidas hasta el momento de la disolución final.

La lucha de Ana contra La Cosa, territorial como es, llevará a la protagonista a situaciones delicadas en las que su encubrimiento puede fallar, pues el cuerpo está en pugna y hay una amenaza constante de que algún gesto la traicione. Durante el rutinario desayuno familiar, Ana se enfrenta una de las tantas situaciones de exposición potencial que ya he mencionado:

Consciente de la situación, La Cosa no podía dejar de contribuir al desorden. Casi todos los días, durante el desayuno, derramaba mi vaso de leche sobre el mantel de la mesa, inundando el pan con mermelada que acababa flotando en el plato de Diego. Incapaz de moverme, yo veía el líquido blanco gotear hacia el suelo en cámara lenta. Era un clásico y mi madre lo tenía bien calculado. Sin embargo, aunque se trataba de un *accidente* repetido y cotidiano, nunca dejé de sentirme avergonzada. Esas pequeñas humillaciones se apilaban día con día en mi conciencia, como muescas en la bitácora triunfal de La Cosa. (énfasis en el original, EH 18).

La clave está en el uso de las cursivas irónicas que revelan, como un grito de ayuda codificado, la akrasia monstruosa que la afecta: no es un accidente –un evento similar al de los de la naturaleza– sin un acto deliberado de La Cosa, manifestándose a través de Ana. Tal es la naturaleza de estos eventos: el tejido de la realidad, desgarrado por la irrupción de lo imposible –y claramente demarcado en las novelas por la akrasia monstruosa, como puede apreciarse en el Anexo II–, genera situaciones de discontinuidad de lo cotidiano; cualquier evento, por mínimo que sea, es susceptible de dar cuenta de la heterogeneidad alética. Si bien la leche derramada durante el desayuno es particularmente elocuente pues se trata de un hecho objetivo público, prácticamente todas las deficiencias de carácter que Ana señala en sí producen situaciones de exposición potencial. Sucede entonces que la constante acechanza de lo monstruoso dispone a las protagonistas en un estado constante de autoconciencia, y pareciera incluso que la narración del yo es un efecto más de lo fantástico, tal como señalara Todorov en su momento, pero no por un efecto óptico –la visión distorsionada por la modalización (33)– sino por un efecto doloroso: el yo, en asedio, intenta explicarse y

justificarse. Y así como lo fantástico supone una reflexión sobre la realidad, la autoconciencia estigmática lleva a quienes tienen un descrédito social oculto a una situación en la cual

Aquello que para los normales son actos rutinarios puede convertirse en problemas de manejo de información para los desacreditables. No siempre es posible manejar estos problemas con la experiencia anterior, pues en todo momento aparecen nuevas eventualidades, que vuelven inadecuados los recursos de ocultamiento previos. La persona que tiene un defecto oculto debe, pues, estar atenta a la situación social examinando todas las posibilidades, razón por la cual es posible que se sienta ajena al mundo más simple en el que parecen vivir aquellos que la rodean. Lo que para ellos es el fondo, para él es la forma (Goffman, *Estigma* 114).

Lo anómalo, entonces, se convierte en un punto focal desde el que pueden estudiarse las premisas que sostienen nuestra comprensión del mundo y de los intercambios sociales. En conjunto, llega a demostrarse que en los intercambios sociales mixtos entre normales y estigmatizados “lo amenazado es la situación, no la persona” (169). De igual manera, los puntos de contacto entre lo posible y lo imposible que caracterizan lo fantástico producen tensión semántica donde, de nuevo, es la estructura del mundo ficcional lo que está en riesgo. Cuando Ana muere y golpea a una de sus compañeras, experimenta un vacío en su memoria aparentemente infalible: “Mi recuerdo de lo que vino después es muy claro y no se ha modificado en lo más mínimo: terminamos el pastel de chocolate en silencio y en seguida regresé al salón” (EH 20). Incluso la certeza más sólida se ve debilitada por la irrupción de la heterogeneidad aléctica; de este modo, los fantásticos son mundos que, “preparándose para la confrontación, construyen sistemas tan sólidos que, casi fatalmente, se desbaratan ante los ataques de fenómenos a los que no les han abierto espacio” (Morales, *México* xiv). En este estado de cosas tan precario, no sorprende que sea la relación de la persona consigo misma la que sufra las consecuencias: “La idea de la identidad del yo nos permite considerar qué siente el individuo con relación al estigma y a su manejo” (Goffman, *Estigma* 136). Como se ve, no es tanto una consideración metafísica como una relacional la que está en riesgo; la “pérdida de la identidad” –haeccética– no es sino un hecho más dentro de un entramado complejo que sigue en funcionamiento. La identidad –entendida como la suma de todas las dimensiones de la identidad– es, por lo tanto, un proceso y no una posesión, un ente –el alma o el Ego Cartesiano que Parfit rechaza– o un hecho ulterior; es un sistema que se modifica constantemente y por lo tanto exige explicaciones y descripciones constantes. No puede accederse a ella desde un punto único –un instante de supuesta pérdida– y creer que con ello se agota toda consideración al respecto.

Ana entra en abierta contradicción consigo misma cuando, en uno de los arrebatos de capricho de su huésped, se descubre obligada a actuar contra sus deseos:

Por si fuera poco, adoro los garbanzos, tan árabes, tan amarillos como deben ser los camellos, y detesto los chícharos, tan ordinarios y verdes como cuentas de plástico. Por alguna razón me parecen artificiales, quizás porque los anuncian en televisión y todo lo que aparece ahí tiene un aspecto inverosímil. Nunca he visto garbanzos en los comerciales y eso basta para mantener su prestigio. A La Cosa en cambio se le pueden antojar los chícharos. No ocurre con frecuencia pero hay días, sobre todo si está enojada por algo, en que *me obliga* a abrir una lata de chícharos y a engullirlos vorazmente, así sin calentarlos siquiera, aun sabiendo que después, si soy yo quien controla la digestión ese día, terminaré vomitándolos contra el inodoro. *Es difícil resistir a La Cosa* en momentos así. *Se sirve de mis manos, de mi voz, de mi oído* para alcanzar lo que quiere (énfasis mío, EH 15).

El episodio parece irrelevante si se consideran los detalles únicamente; sin embargo, esconde una racionalización sobre el gusto que pretende exhibir la gravedad de lo que ha ocurrido. Se trata de uno de los ejemplos más claros de akrasia monstruosa en las novelas precisamente por su pequeñez, por su intimidad y por el carácter de obligación que es impuesto sobre Ana. Que sea capaz de ofrecer explicación racional de por qué no puede ocurrir algo –operador ~M– hace más difícil la aceptación del evento como un suceso plenamente integrado al tejido de la realidad. El capricho de La Cosa, tan arbitrario –“no ocurre con frecuencia”, aclara Ana–, irrumpe en la racionalidad de la protagonista para producir un error en la coherencia de sus acciones –significativo es, entonces, el comentario sobre la digestión y el hecho de que, de ser posible, vomita los chícharos que tanto detesta. La akrasia monstruosa, pues, pone en crisis no solo su sistema de creencias sobre el mundo, sino la opinión que tiene sobre sí misma. Basta recordar que, tras el incidente del pastel, siente miedo de sí misma (EH 21). Ante esto, es natural que la solidez de su identidad del yo sea puesta en duda y que crea que se aproxima con ello a la muerte (EH 27) o que ha dejado de pertenecerse a sí misma: “¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado allí?” (EH 128).²²³ Sucede, sin embargo, que debe lidiar con “lo que importa” y no con su identidad; y lo que importa es esa Relación R en la que La Cosa ocupa un lugar preponderante. Hacia el final de la novela, como ha de verse, Ana hallará el modo de

²²³ Como señalé al inicio del capítulo, sugerir que la identidad es fluida y que se encuentra en permanente estado de formación y transformación puede hacerse como premisa de partida y no como conclusión global. Así, no basta con señalar que Ana tienen dudas sobre la construcción de su identidad, sino que es preciso comprender cuáles son los elementos que intervienen en dicho proceso.

conciliar los hechos discordantes de su existencia sin recurrir a explicaciones ulteriores ni cubrir de fatalismo el supuesto hecho de su identidad suplantada.

Es quizás por el miedo a que la autoconciencia se transparente, que su encubrimiento se vea expuesto –al cabo, cualquiera podría verla comiendo chícharos y cuestionarle, si acaso su preferencia por los garbanzos es pública–, que Ana ensayará diversas negociaciones con La Cosa: “Durante años viví sumergida en una dinámica comercial; le ofrecía dormir muchas horas para que tuviera el placer de robarse mis sueños; la dejaba sintonizar la radio a su antojo, esos programas aburridos que ella prefería” (EH 29). Así, no siempre las irrupciones de La Cosa serán violentas, pero sí tendrán el carácter aparentemente arbitrario que luego formará parte de la identidad personal de Ana –dice de sí que tiene una “personalidad impulsiva y caprichosa” (EH 14). El “temperamento rebelde” y el “espíritu de contradicción” (EH 30) que caracterizan a La Cosa pueden llegar a dominarse a través de un juego que consiste en llamar por teléfono a números aleatorios hasta encontrar una cierta voz que puede doblegar la voluntad de la cosa: “Era una voz de mujer madura, de esas que conservan los tonos altísimos de su temprana infancia y revelan una actitud entre falsa y susceptible, difícil de soportar” (EH 30). Revelador, por cierto, es que una de las características de la voz idónea sea la falsedad, precisamente una sugerencias que surgen ante los encuentros con lo fantástico: que el mundo visible es apenas la fachada de algo más profundo y más complejo, completamente inverosímil y contradictorio y sin embargo real.

Y colgaba bruscamente, procurando no perder la página del directorio donde había encontrado el valioso número. Era el momento de negociar con La Cosa.

Cuando la sentía más débil, desesperada, cuando casi podía palpar su horror de que volviera a marcar, pedía lo que más me preocupaba y teñía mis noches de remordimiento: que me devolviera a Diego, que lo liberara de su espectro, que lo resucitara (EH 31).

De nuevo, hay una disociación entre los deseos y actitudes de Ana y La Cosa. Mientras que a aquella no le afecta la voz, la voluntad de esta se dobla; por un instante, la estructura de poder que hemos conocido hasta ahora se invierte: Ana tiene, aunque sea precariamente, el control. Llegará a creer que puede controlar a La Cosa: “Pero descubrí la forma de obstruirle el paso y esa estrategia me sirvió durante varios años. Se trataba de poner el cuerpo relajado y concentrar la atención sobre los párpados para mantener los ojos abiertos a cualquier precio” (EH 15). En las interacciones mixtas, las habilidades sociales del estigmatizado suelen menospreciarse a tal grado que “Siente que sus logros menos importantes son considerados como signos de admirables y extraordinarias aptitudes” (Goffman, *Estigma* 28). En *El*

huésped, es Ana quien celebra sus propias victorias invisibles; el día del entierro de su hermano Diego, durante el desayuno, ocurre que

nadie notó que por primera vez en años no derramé la leche sobre el mantel, como si una parte de mí, superior al miedo y al mutismo, se hubiera revelado contra lo que más le dolía en ese momento: que la vida pudiera seguir siendo cotidiana (EH 42).

Pero no siempre resultará vencedora. Ana tiene que torcer un columpio apostando con La Cosa por un día sin su presencia (EH 37), y comerse “los chícharos de mi plato, los que había en la cazuela y los que habían sobrado crudos en el refrigerador, para establecer una última y suplicante negociación con La Cosa” (EH 39), con pobres resultados. La protagonista anónima de la otra novela tiene sus propias estrategias para suprimir la influencia de Santiago. Además del alcohol, está “el truco del vacío” (CS 33), una especie de paréntesis mental sin lenguaje: “Es un vuelo donde el silencio arremete los tímpanos. Santiago no está invitado con su cámara fotográfica, de manera que resulta imposible narrarlo” (CS 35). De nuevo, es la mirada desdoblada la que interpreta esto como un logro en el que, además, tiene como premio intuir la presencia de Mina. Y es que el grado de autoconciencia que mantiene no necesariamente llega a notarse. Mientras que sabemos que la gente considera a Ana una persona de trato difícil (EH 14), la narradora anónima llega a disimular bien –acaso sea gracias a Santiago– que tiene “una carencia en el entendimiento” (CS 47). Apenas algo llega a sospecharse cuando, luego de la pelea con Adriana, una de sus compañeras en la mansión San Lorenzo –a quien le propina un golpe sin otro motivo que encontrar desagradable que esta mire por la ventana–, se dispone a pedir disculpas pasada la media noche. Y explica:

Y qué importa la hora. Si todos nos disculpáramos, fuera la hora que fuera, no habría desamores. Mira, María, uno no piensa igual en la noche que en el día. La luna, con todas sus influencias y su bagaje de rencores, porque es estéril y eso lo saben todos, influye en nosotros como una especie de roce luminoso. El sol es demasiada información. Todos, todos le tiramos a comprenderlo, pero el tipo nos encandila. En cambio la luna, noche, estrellas, suscitan más cualquier movimiento humano, sobre todo si tiene que ver con descubrimientos divinos, universo, dimensiones, etcétera. Por eso se sacan los telescopios por la noche (CS 51).

La poca coherencia con que intenta darse a entender –al menos desde un punto de vista racional– traiciona parcialmente la naturaleza de sus estigmas; María termina ofreciéndole vino, consuelo y la dirección de un psiquiatra –a quien visitará varias veces antes de escapar de Madrid. Más adelante, luego de haberse casado, sufrirá largos periodos depresivos, ante los que su marido responde siempre con amabilidad: “Lucio es cortés con

mi tristeza y con mis prolongados silencios producto de los desfiguros cerebrales que Santiago maneja a su antojo” (CS 100). Si bien no desvela el secreto de su malestar, y por lo tanto Lucio no llega a convertirse en un sabio o un íntimo, hay una cierta complicidad silenciosa:

Sonrisa cada vez más trémula. El rictus elipsoidal se encuentra en su punto más bajo. Pero Lucio es cordial con mi boca en forma de bumerán. Y como también somos socios en lo innombrable, las fuerzas cuantificadas en átomos ajenos a la naturaleza humana, Lucio calla para no darles vida con la imaginación. No pregunta por ningún escalofrío, ni ningún llanto, solamente me abraza hasta que poco a poco se entibie el miedo (CS 101).

En un intento desesperado por demostrar que Lucio es el íncubo culpable de la enfermedad de la protagonista (CS 95), Santiago arma un episodio caótico combinando pesadilla, fotografía y circunstancia:

Sueño que abro los ojos. La vista corre vertiginosamente por una cueva oscura, como una cámara filmando desde un vagón en las profundidades de una mina. El vagón pierde velocidad conforme escucho una respiración con flemas y el bufido que sale de las entrañas de una bestia. No veo nada. Quiero salir de la cueva. Trato de correr en dirección contraria al aliento del animal que ahora me olfatea. La bestia me agarra al vuelo. Su pelo son espinas que rasguñan mi cuello. Quiero deshacerme de su abrazo. Grito. La bestia me sujeta los brazos para inmovilizarme.

Así me tenía Lucio cuando desperté- Trataba de calmarme susurrándome al oído (CS 96).

Sucede que cuando Lucio intenta consolarla, la narradora, confundida como está, imagina que la criatura que la ha atacado es su marido. Es entonces cuando Santiago detona la visión de la fotografía donde se muestra el intento de suicidio –del que tenemos noticias desde el comienzo de la novela (CS REF), pero cuyas circunstancias exactas no son reveladas sino hasta casi el final– y la narración de ambos momentos se mezcla y confunde. En el momento crucial, cuando, el engaño es revelado y el encubrimiento permanece intacto: “Aferrada al brazo de Lucio, descubro pedazos del pellejo de mi cuello entre mis propias uñas. Buen ardid, Santiago” (CS 99). Es así que la gran estratagema del invasor fracasa ante la paciencia de Lucio y la poca lucidez que le queda a la protagonista; el episodio transcurre sin desatar mayor tensión que la provocada por un estigma que ya es conocido: la depresión. De alguna manera, la identidad personal –un cierto reconocimiento previo– protege el encubrimiento, incluso durante los episodios de akrasia monstruosa, cuando Santiago interrumpe el flujo de acciones de la protagonista para introducir palabras y gestos que, según lo que la propia narradora sugiere, esta jamás ocuparía. Además de obligarla a estudiar ingeniería –carrera en la que, puede suponerse, fracasará luego– (CS 22), interceptará sus

palabras cuando Vicente la penetra con violencia y pregunta si le gustó: “Santiago y yo tuvimos un desacuerdo. Yo quería decir que tal vez en la próxima nos entenderíamos mejor, pero *Santiago contestó que sí*, porque a un hombre como Vicente no se le puede decir otra cosa, lo perderíamos” (énfasis mío, CS 31). Mientras que ella intenta negociar o llegar a alguna clase de acuerdo, Santiago apela a las expectativas normativas y a los estereotipos, según los cuales la hombría se expresa con violencia y la feminidad con sumisión. Mina, el modo de ser que más acomoda a la protagonista, queda suprimida y en su lugar se vierten palabras cargadas de cálculo y ese “miedo al rechazo” (CS 18) que carcome a Santiago. De igual manera, cuando intenta por primera vez zafarse de Vicente, es encerrada en una habitación y Santiago evita confrontarlo directamente: “Fuertes toquidos en la puerta me despiertan. Vicente ha regresado. Sonando su llavero, amenazante pregunta si ya recapacité. *Santiago contesta.*” (énfasis mío, CS 30). Y así, queda atrapada en la violencia de Vicente porque Santiago, creyendo que puede vencer al agresor con la inteligencia de su Plan, se apropia de la voz: “Pero no puedo deshacerme de Santiago. *Compone cada frase, acomoda las letras y contesta*” (énfasis mío, CS 35). La akrasia monstruosa, en estos casos, provoca una tensión interna que luego desencadena una contradicción que Vicente no alcanza a registrar. Golpeada y amarrada, luego de varias amenazas pistola en mano, la protagonista descubre tiene que negociar primero con Santiago las condiciones de su rendición. Es así que, harta del abuso, en un mismo movimiento se libera de sus dos captores:

Oigo la voz acobardada de Santiago, pero yo ya he pasado de su prohibición al centro de mi esencia. Rasgo el velo donde guardo la ira. Siento una descarga de azufre que me baja por la espina cerebral, luego dorsal hasta crepitar en la punta de todos los nervios. Vicente y yo estamos aliento contra aliento. Me mira aterrorizado. Sus pupilas se dilatan. Los ojos van haciéndose pequeños y sueltan una lágrima caliente. Se sienta al borde de la cama y con las dos manos cubre su cara. Me habla. Dice cosas que no registro pues Santiago fotógrafo trata de sobrevivir a los vapores tóxicos desatados.

Vicente me deja ir (CS 37).

Lo monstruoso tiene en este momento una revaloración que hay que considerar. He llamado monstruosa a la akrasia fantástica porque impone desde la anomalía ciertos actos que contravienen a los deseos del sujeto que actúa. En este caso, la narradora desea luchar contra Vicente, pero Santiago se lo impide. Puesto que el invasor ostenta la heterogeneidad alética —es un ente imposible—, encarna lo fantástico y hereda la posición de lo

monstruoso.²²⁴ Ocurre, sin embargo, que Santiago produce una akrasia que pretende reproducir un sistema de dominación, incitando a la protagonista a someterse a la violencia masculina de Vicente. Así, el deseo de liberarse puede verse como monstruoso, en tanto que atenta contra una configuración cultural –dominación del varón sobre la mujer. Santiago, en su monstruosidad fantástica, se convierte en agente del orden, que intenta suprimir el caos de una mujer que no está dispuesta a ser violentada. Para la protagonista –y presumiblemente para el lector–, es la normalidad la que se ha vuelto monstruosa, insoportable; en cambio, para la sociedad representada en la novela –y prueba de ello son todos los mecanismos de control de la información social que la obra pone en funcionamiento– es la narradora quien se ostenta como anómala, al rasgar el velo de la ira. El tema del *yo* y el *mí* elaborado por Mead nos recuerda que incluso dentro del sujeto se desatan fuerzas contradictorias. Al enfrentar el estudio de la identidad con el problema de la adición fantástica se revelan diversas paradojas cuya solución es posicional, demostrando el valor del estudio de lo fantástico en su contexto sociocultural por encima de la descripción formal de sus mecanismos textuales.

Crisis

Las situaciones de mayor tensión social –y semántica, pues se corre el riesgo de que más personajes noten que se están produciendo eventos imposibles– involucran a desconocidos, de modo que suceden durante interacciones mixtas donde es la identidad social la que se gesta. En *El camino de Santiago* hay tres momentos críticos que ocurren en una plaza española, en una avenida londinense y en las oficinas de su empleo en México. El primero acaece a pocos meses de haber llegado a Madrid: “No sé exactamente por qué, pero Santiago me hace parar en seco a mitad de la plaza” (CS 41). Se encuentra en un sitio público, expuesta a las miradas de los otros, y a merced de Santiago: “Así, sin más razones. Avienta las pesadas bolsas llenas de fotografías que hacen nudo en mi nuca” (CS 41). La bombardea con imágenes, impidiéndole moverse. Y allí, cuando la tiene inmóvil, audiencia cautiva, pregunta: “¿Dónde está la señora ausente que nos ama? ¿Dónde la tumba del viejo cruel? ¿Dónde Lilia alegre y danzante? ¿Dónde el Escuadrón del Huevo hoy, precisamente hoy, celebrando el viernes en el jardín de su hogar?” (CS 41). En un arrebato de melancolía

²²⁴ Una discusión más precisa sobre la clasificación de Santiago como un monstruo puede encontrarse en el segundo capítulo.

atípica de él, Santiago sacude a la protagonista, la detiene, le arrebató la voluntad. Y todo en un espacio público, una plaza, ante la mirada de los otros que seguramente la registran las circunstancias del descrédito:

–Los tenemos dentro –me escucho decir sin convicción. Los libros de inglés caen de mis manos. La gente alrededor huye temerosa de involucrarse. Todo se vuelve una película muda. Y Santiago con el tambor, pidiendo en el llanto reconocer algún cuerpo de los que nos miran. Tiemblo sin poder controlarme. Quiero recoger los libros caídos, pero el movimiento sucede en la imaginación.

–No me hagas esto en medio de la plaza –ruego.

¿Plaza? No hay tal. Una oscuridad desconocida. De un color parecido al gris, pero eso sería una comparación factible. No sé cuánto tardé en desconectarme, pero me sentí tan vacía como en el conato de suicidio, antes de Santiago. ¿Qué hice con él? Lo ignoro. ¿Cómo llegué a la pensión, con mis libros bajo el brazo, hasta la cama que me había protegido de todo lo ajeno? También lo ignoro (CS 42).

Este hueco en la memoria –similar, por cierto, al que experimenta Ana cuando golpea a su compañera– supone un grave riesgo contra el encubrimiento. ¿Cómo podría, sin control de su cuerpo y sus palabras, evitar que otros noten que no es ella quien gobierna el cuerpo y las palabras? En la segunda situación de exposición potencial es la narradora, y no Santiago, quien pone en riesgo el encubrimiento, si bien lo hace por una sugerencia que Santiago le lanza. Y es que este, otra vez deseoso de imprimirle un aire nostálgico al viaje, aprovecha la decoración navideña de Londres para mostrar una fotografía donde figura una posada de la infancia:

Por fin llegan los cantos de alegría y las panderetas que imitamos con las palmas de las manos. El pastel coronado con un espantoso betún verde blanco azul, el policía que interrumpe mi rezo. El claxon nuevamente. El policía me lastima al tratar de levantarme del asfalto (CS 85).

La narradora anónima vuelve de inmediato a la realidad, al presente, y regresa –ahora sí consciente de ello– a la casa de Reginald, donde Santiago la reprime: “No quiero inquietarte, pero lo de esta noche fue francamente suicida. Una cosa es ver fotografías y otra es actuarlas a mitad de una calle en el centro de Londres” (CS 85). En esta ocasión, además de las miradas extrañadas, hay contacto físico y diálogo con un policía. Si bien logra reaccionar a tiempo y moverse sin levantar más sospechas, lo cierto es que va diseminando una identidad social desacreditada. Una pregunta de más, un movimiento amenazador y podría rasgar de nuevo el velo de la ira o confrontar a los otros con la verdad de sus comportamientos erráticos. Un último evento la coloca en un encuentro más complejo, involucrando sus identidades personal y social. De nuevo, es Santiago el detonante; luego de insistir que Lucio

es un íncubo, extiende sus sospechas a un círculo más amplio y desata una situación delicada en un elevador:

–¡Vámonos! ¡Huyamos! ¿Cómo puedo hacerte entender que todos en la oficina son cómplices y algunos hasta íncubos? Esta es la verdadera tragedia, no escucharme. ¿Un tal Santiago? Así empezó la pesadilla. No soy otro que tu estúpida razón.

Las puertas del infierno se abren y aparece sonriente el contador de la oficina.

–¡No dejes que entre! –grita Santiago–. ¡Cierra! ¡Cierra!

Las puertas no obedecen, así que le doy un bolsazo al hombre que intenta entrar (CS 106).

A las órdenes de Santiago, doblegada por una akrasia monstruosa menos sutil que de costumbre, huye de la oficina. A ratos intenta negociar, pero él insiste: hay que escapar. Y ella conjura más fuerzas de las que tiene y sigue adelante, sin acabar de entender las exigencias de Santiago.

Encuentro la orilla de la acera que sobresale de las aguas. Camino haciendo equilibrio. Llego a la esquina. El sol me ciega, sin embargo alcanzo a divisar una enorme ola a la distancia. Cruzo la calle antes de que llegue. Braceo levantando mi bolsa para que no se moje.

No pude evitar que todo se empapara. Hemos caminado mucho y, ahora que es de noche, encuentro refugio tras los arbustos en una plaza vacía. Ahí tiendo mi ropa para que se seque. Saco mis tarjetas de banco y mis billetes, credenciales, colores y sombras de maquillaje. Santiago habla sin parar y yo tarareo hasta quedarme dormida (CS 106-107).

Su autoconfesada fobia al agua confirma que está actuando en contra de su voluntad – “Si escucho agua abundante me lleno de terror. No recuerdo peor vivencia que un baño de mar. Mi pesadilla recurrente es una enorme ola que se levanta varios metros pero nunca azota” (CS 7)–, suscitando tensión semántica que se suma a la tensión social de haber arremetido contra otros sin ninguna explicación visible. Lo siguiente que sabe es que despierta en una cama de hospital (CS 107) y que Santiago ha tomado control de su voz, respondiendo él mismo las preguntas del doctor: “Nunca como hoy, Santiago imita a la perfección la autenticidad de Mina y hace acopio de toda la dulzura cuidando de no mencionar inundaciones, íncubos y mucho menos huida” (CS 107). Con esto, libran la última situación que podría desenmascararlos y revelar que dentro de ese cuerpo enfermo habitan varios seres. Para ello, sin embargo, han tenido que admitir que la narradora está desacreditada en otros ámbitos. Las últimas páginas, y particularmente el final de la novela, muestran el proceso de aceptación de esa condición estigmática que ha de encerrarlos en el cuerpo desde el que evocan la larga serie de errores que los llevaron allí.

Ana también pone en riesgo su encubrimiento en varias ocasiones. Si bien las apuestas en el columpio, la ingesta de chicharos y las llamadas telefónicas ocurren en ámbitos más o menos públicos, serán ciertos encuentros con los ciegos los que pongan a prueba con mayor dureza su capacidad para administrar la información sobre su estigma. Al acompañar a su madre a un hospital oftalmológico, entran al elevador y se encuentran allí a “un hombre precedido de un artefacto blanco que al principio me pareció una antena” (EH 49).²²⁵ La presencia del ciego la lleva a su primer encuentro con la escritura braille y al descubrimiento de que las marcas en el brazo de su hermano Diego –de las que conserva un dibujo– son en realidad una palabra escrita con este sistema. Grita justo antes de desmayarse y luego despierta en la sala de urgencias: “¿Cómo es posible que te haya asustado tanto un pobre ciego?” (EH 50), pregunta su madre, irritada. Resalta, en primer lugar, el adjetivo, “pobre”, que marca una actitud habitual ante el estigma: sentir lástima por la consideración de que no se trata de individuos totalmente humanos (Goffman, *Estigma* 17), personas que por su incapacidad –física e inevitable– de sustentar una norma social merecen ser consideradas inferiores.²²⁶ Ana, sin embargo, no ofrece ninguna interpretación particular del estigma y no parece tener ninguna opinión al respecto; es la presencia de los puntos junto a los botones la que detona en ella “una interminable espiral de inferencias de más en más aterradoras” (EH 50).

Si bien no es la presencia del ciego la que asusta a Ana, sí llegará a desarrollar una fuerte aversión a este grupo de personas, como se evidencia en las siguientes situaciones de exposición potencial. Llegará a ellas por la sugerencia de que la naturaleza de La Cosa, de alguna manera, está conectada a la ceguera, razón por la cual ingresará como lectora a un instituto para ciegos. Allí, durante su presentación, “Me sentía incapaz de hablar ante los ciegos. Esos oídos descifraban una cantidad de información que yo misma no habría podido adivinar. ¿Cuáles serían los alcances de su intuición, qué fibras remotas de mi personalidad resultaban evidentes para ellos?” (EH 65). La sugerencia, entonces, es que poseen alguna

²²⁵ Explica que van “a recoger unos análisis” (EH 49), pero no se sabe con certeza qué tipo de análisis. Luego de este episodio, la narración dará un salto de diez años y se mencionará el encuentro con el ciego, pero no el motivo de la visita al hospital. Es posible que los análisis tengan que ver con la visión de Ana, lo cual abre poderosas sugerencias sobre el problema de las pautas de socialización: si es que su madre anticipa algún malestar oftálmico, entonces ha operado sobre ella un encapsulamiento tal que incluso llega a confundir por un instante el bastón de un ciego con una antena.

²²⁶ Es decir, recordando la terminología de Michael Oliver, se impone una discapacidad a quien está impedido.

clase de capacidad incomprensible y casi sobrenatural para percibir cierta información que rebasa las palabras. A esto sumará, de inmediato, la certeza que la llevó hasta allí: que hay una secreta y terrible complicidad entre La Cosa y los ciegos. De nuevo, es su propio estigma el que complica las relaciones que establece con el grupo, y no alguna creencia adquirida –salvo la referente a la intuición superior. En todo caso, Ana cree que se ha colocado en el umbral de una situación potencialmente problemática:

Recuerdo que Manuel Martínez olía a Heno de Pravia, el jabón de mi abuela, pero ¿cómo era yo capaz de reconocerlo? La pregunta no tardó en presentarse y me hizo caer en el vértigo que experimentaba siempre ante la proximidad de La Cosa. Me dije que quizás así como yo recolectaba imágenes de cualquier índole, lo suyo era coleccionar olores: ¿un ciego, pensé intrigada, puede reconocer a otro a través del olfato? ¿La ceguera tendrá acaso un olor particular? Y si es así, ¿estas personas, de manos rápidas e inteligentes, serán capaces de también reconocer la presencia de La Cosa? Nadie que no sea un ciego puede saberlo. Si la reconocieran, me dije, harían algún comentario a menos que no les parezca importante. Quizás exista entre ellos una complicidad que a mí se me escapa y, en ese caso, venir a este lugar habrá sido un error, por no decir un suicidio. ¿Qué sucedería si de pronto La Cosa se pusiera en contacto con ellos? (EH 66).

Para Ana, desde entonces, los encuentros con la los ciegos del instituto la pondrán nerviosa, si bien sus miedos jamás llegan a concretarse. Sucede que La Cosa ha permanecido latente durante diez años, lo que de cualquier modo no evita que Ana siga preguntándose ocasionalmente por su terrible huésped. Cada que experimenta miedo ante la presencia de los ciegos, se manifiesta el miedo de ser descubierta. El manejo de información, al tratarse de un estigma interno –con algunas ramificaciones que se transparentan en el carácter–, se circunscribe generalmente al silencio y la esperanza de que un vínculo invisible llegue a establecerse. Por eso, cuando contraiga hepatitis y vuelva a escuchar con claridad a La Cosa, presiente que el riesgo ha aumentado. Pasado el riesgo de contagio, el Cacho decide llevar a los ciegos a casa de Ana para que le lleven flores. Ella reacciona con desesperación, corriéndolos y provocando una escena caótica. Cuando la tensión está a punto de pasar, el Cacho menciona el libro de braille que semanas antes Ana había tomado de la biblioteca del instituto, pretextando que se lo llevaría a su hermana ciega, esa mentira que inventó para fingir experiencia y obtener el empleo. Es así como llega a observarse con claridad el proceso interno del desacreditable cuando teme que el encubrimiento falle y deba reajustar su identidad personal:

Entre balbuceos delatores, le expliqué al Cacho que mi hermana pasaba largas temporadas en provincia, con mis abuelos, pero que su habitación estaba junto a la mía. Si se asomara al salir, vería el cuarto de Diego, cerrado con llave desde hacía años.

[...] El Cacho se comportaba con perfecta diplomacia y, al mismo tiempo, algo me decía que no se estaba tragando una sola palabra de mi cuento. Tuve miedo de que le preguntara a mi madre o, peor aún, que me delatara con la secretaria, pero no me atrevía decirle la verdad, mucho menos a pedirle su ayuda. Si mis sospechas eran ciertas, podía denunciarme cuando quisiera. Además de la culpa por haber maltratado a los internos, comencé a sentir vergüenza (EH 89).

El encubrimiento de Ana se basa en la discontinuidad biográfica que pone al Cacho en una posición relativamente precaria respecto a las mentiras que Ana le cuenta. La biografía que traza involucra un pasado cuyas huellas parecen plausibles –la habitación cerrada de Diego–, pero existen caminos para constatar los hechos –preguntarle a la madre. Resulta importante señalar que Ana, por un momento, considera la posibilidad de confesarle al Chacho el engaño. Los desacreditables llegan a entrar en contacto con ciertas personas íntimas que, por exposición accidental o por confesión, conocen el secreto que desacreditaría socialmente al estigmatizado. El riesgo es grande, pero “una persona que puede chantajear puede también, con frecuencia, ayudar al individuo censurable a mantener su secreto” (Goffman 123). Y es que las ventajas de esto son claras: ante un íntimo, el estigmatizado posee un apoyo para el encubrimiento que incluso rebasa su propia capacidad de atención a la diferencia y sus problemas, además de que proporciona un “círculo protector” en el que se ofrece una aceptación particularmente alta (125). Así, por ejemplo, interrogada sobre su hermana, Ana tendría en el Cacho una coartada que valide las mentiras de la biografía que sostiene el encubrimiento y la hace permanecer en el estatus de desacreditable. Los soportes de la identidad personal, entre los que se cuenta la biografía, se extienden hasta incluir a los íntimos; quien posee un estigma oculto lleva siempre una vida doble que a veces puede sostenerse sobre una pantalla (120). La intimidad que se establece en torno a un estigma oculto es riesgosa e impone una exigencia grande en los normales. Por ello es que “a menudo quienes comparten un estigma particular confíen, para encubrirse, en la ayuda mutua, poniendo otra vez de manifiesto el hecho de que son más peligrosos a menudo los que pueden suministrar la mayor ayuda” (125). Es por esto que Ana añora una confidente sobre quien pueda descargar parcialmente el peso de encubrirse totalmente, todo el

tiempo.²²⁷ Tal confidente ofrecería una vía para que su vida interna, la de la identidad del yo, al fin corresponda con una de sus identidades personales; es decir, que si lleva una doble vida, que ambas estén al menos parcialmente socializadas. Si bien sus relaciones sociales serán relativamente más saludables que las de la otra protagonista –en *El camino de Santiago* se narra una sucesión de amores fallidos, todos vinculados a fracasos o desvíos infantiles–, tampoco hallará un espacio propicio para la confesión. A Marisol la pierde muy pronto y su intento de descubrirse con el Cacho falla –como explicaré en detalle más adelante. Para Ana, está claro desde niña que la intimidad en torno a su estigma podrá tenerla no con un sabio – una persona con una “situación especial” o “marginal” (Goffman, *Estigma* 44)–, sino con un igual: alguien que posee el mismo estigma. Para los estigmatizados, el igual proporciona no sólo la posibilidad de encubrimiento mutuo señalado en torno a la intimidad, sino que ofrece un marco de referencia conductual: la carrera moral es aprendida por socialización.

Por otra parte, entablar contacto con otros estigmatizados permite que “la creencia en el estigma como base para el autoconocimiento” (43) encuentre sustento adecuado; en aislamiento, el estigmatizado podría, como las protagonistas de las novelas, verle únicamente como un padecimiento abyecto y fatal. Si hay autoconocimiento en las narradoras es, como ya señalé en el primer capítulo, parcialmente efecto de la interacción entre los sistemas modales de la ficción ante la presencia de lo fantástico –interacción que se encarna en la idea de “autoconocimiento literal” o “cuerpo epistémico” que aparece en *El camino de Santiago* cuando la protagonista baja a sus entrañas. Por último, los estigmatizados –por lo menos los del mundo desarrollado– “tienden a vivir en un mundo definido literariamente”, pues muchas ideas circularan entre los miembros del grupo por mediación de libros, revistas, películas o discursos y manifestaciones públicas organizadas en torno a los “profesionales”; “Así, la mayoría de los estigmatizados tiene acceso a una versión intelectualmente elaborada de sus puntos de vista” (41). Para el estigmatizado aislado, quizás resulta más apremiante la necesidad de hacer de su descrédito una identidad ética –como sucede en las novelas, estructuradas en torno a la experiencia fantástica de estar invadidas o habitadas–, mientras que gracias al apoyo mutuo y técnicas compartidas de encubrimiento y enmascaramiento el estigmatizado “social” tiene acceso relativamente fácil a situaciones tanto normalizadas como

²²⁷ Como ya cité en su momento, Irma, la protagonista de *El animal sobre la piedra*, tiene una inquietud similar: “si le hablara a alguien que despertara mi confianza ¿qué le diría? Mi mudez es necesaria o ineludible porque lo que experimento sólo puede escucharse por quien esté dispuesto” (AP 97).

normificadas. La identidad ética a la que tienden quienes llevan su estigma en aislamiento no suele ser, por otra parte, elevable a la categoría de “profesionalización”; de este modo, ninguna de las protagonistas parece tener entre sus opciones la posibilidad de erigirse como estigmatizadas exitosas y públicas que funjan como portavoces de un grupo que, hasta donde saben, tiene un miembro único. Quizás esto explique, aunado a la tensión semántica de la heterogeneidad alética, que padezcan su mal en silencio, resistiendo como minorías absolutas e invisibles. Una carrera moral de esta índole se asemeja más a una pasión mística, un padecimiento redentor o una *bildung* purificadora. Ana elabora con claridad la alternativa vital de tener una igual de apoyo:

Tal vez habría cambiado algo si yo hubiera podido hablar del asunto, pero no era ninguna tonta. Las amigas confidentes de la secundaria eran imposibles para mí, ¿quién habría podido entenderme, no digamos identificarse con mis problemas? Me resultaba insoportable pensar que tal vez en los téticos pasillos de esa escuela, en alguna banca perdida de cualquier salón, mirando hacia la ventana enrejada, como una bestia en cautiverio, otra niña vivía algo parecido. Si era así y ella tenía dos dedos de frente, tampoco podría comentarlo con nadie, se dejaría invadir en silencio por su propio parásito, abandonándose a la ocupación como un pueblo resignado. Y sin embargo de cuántas cosas habiéramos podido hablar las dos juntas. Los recreos habían sido algo disfrutable, en vez de un hueco oscuro a medio camino hacia la salida de clases. Aunque quizás el otro ser estaba mucho más desarrollado en ella que en mí, de tal forma que la niña, convertida en una subnormal, ya no pudiera hablar de esto ni de ningún otro tema. Me pregunto qué habría pasado si una de esas mañanas me hubiera encontrado frente a alguien así, o peor aún, frente a su propia huésped (EH 28).²²⁸

Acaso todo esto tenga por eje el hecho de que “se puede distinguir la representación que tiene por objeto probar que uno es lo que no es, de la que tiene por objeto demostrar que uno no es lo que es” (Goffman, *Estigma* 86); en otras palabras, la carga de encubrimiento de las narradoras está marcada por el hecho de que permanecen desacreditables durante la totalidad de sus vidas. Esto, naturalmente, en lo que respecta al estigma fantástico. Otros, como la ceguera de Ana y la enfermedad que se manifiesta al final de *El camino de Santiago*, son públicos y tienen sus procesos de encubrimiento y socialización independientes que sirven incluso para ocultar las huellas del estigma fantástico, del mismo modo en que existe una estrategia de encubrimiento que “consiste en presentar los signos de su defecto estigmatizante como signos de otro atributo cuyo significado como estigma sea menor”

²²⁸ Si bien en el título de la novela se habla de *El huésped* en masculino, en este momento –y por única ocasión– aparece la versión femenina del sustantivo, dando cuenta del hecho de que la palabra “Cosa” que designa al/la huésped de Ana también es femenina –su nombre, como se sabe, es el de la protagonista, “pero invertido” (EH 111).

(121) –estrategia que, por cierto, sí llegan a emplear las protagonistas en cierta medida, aceptando la “carencia de lógica” y el carácter “intratable” como consecuencias socialmente aceptables de sus estigmas fantásticos –o, al menos, son presentables en el plano social sin el riesgo de desatar una crisis por la revelación pública de una discontinuidad alética.

Ocurre que “El estigma, y los esfuerzos por ocultarlo o corregirlo, se ‘fijan’ como parte de la identidad personal” (88), de modo que ambas narradoras aparecen como mujeres impulsivas, caprichosas, caóticas e incluso estúpidas, como resultado del encubrimiento. Es notoria la discrepancia entre los distintos niveles de la identidad relacional: mientras que a nivel social se encuentran con las expectativas normativas a propósito de los roles asignados a los cuerpos femeninos –que en *El camino de Santiago* son particularmente notorias–, su identidad personal se ve fuertemente castigada por acontecimientos que se asoman desde el yo, si bien lo hacen incompletos o incomprensibles para los demás. Ante la cuestión del encubrimiento para los desacreditables, ocurre que

El problema no consiste en manejar la tensión que se genera durante los contactos sociales, sino más bien manejar la información que se posee acerca de su deficiencia. Exhibirla u ocultarla; expresarla o guardar silencio; revelarla o disimularla; mentir o decir la verdad; y, en cada caso, quién, cómo, dónde y cuándo (61).

Es por ello que han forjado identidades del yo tan complejas y autoconscientes, tan llenas de memorias; su interior oculto debe ser rico en detalles para saber exactamente cómo mantener un control estricto sobre la información. El desacreditable, mucho más que el desacreditado, está obligado a cierto grado de introspección y a sospechar de sí mismo; de esta manera, el desdoblamiento en las protagonistas parece desdoblarse él mismo, pues no sólo están habitadas por seres distintos de ellas mismas, sino que deben mantener contornos sociales bien definidos que delimiten los niveles de su identidad relacional. Eso, por supuesto, no es exclusivo de las protagonistas, como resulta patente al explorar algunos de los ejemplos suministrados por Goffman, como aquella niña tullida que tiene “tanta conciencia de mí y tanto miedo de todos” (citada en Goffman, *Estigma* 32).²²⁹ Lo que ocurre en las novelas, empero, es que la precariedad de la situación de identidad de las protagonistas –un estigma sobre el que descansa la tensión semántica del universo ficcional– parece

²²⁹ Huelga decir que varias de las citas que Goffman proporciona parecerían escritas por las propias protagonistas de las novelas que aquí estudio. No me detendré en explorar estas interesantes semejanzas, pero sí señalaré el hecho de que resulta muy significativo, a propósito del estudio de la identidad, que puedan tenderse puentes tan fácilmente entre dos novelas fantásticas y un libro de sociología.

obligarlas a estar especialmente atentas a las formas descritas por las interacciones sociales. Si es cierto que el estigmatizado, “al llevar una vida que se puede derrumbar en cualquier momento, debe pagar, necesariamente, un precio psicológico elevado: un enorme nivel de ansiedad” (Goffman, *Estigma* 113); en las novelas esto es acentuado particularmente, porque el orden alético del mundo amenaza con derrumbarse también. Queda claro que si, en efecto, las protagonistas pudiesen contar con íntimos sobre quienes apoyarse, accederían a la posibilidad de restaurar parcialmente las brechas que se abren entre sus identidades.

Santiago, a su modo, intenta ser un sabio y un apoyo positivo: diseña el Plan (CS 18), otorga entusiasmo (CS 53), busca para la protagonista una buena carrera profesional (CS 22), e intenta negociar con los otros (CS 30-31, CS 68). Pero el carácter confrontacional que exhibe durante toda la novela –por lo que, en reiteradas ocasiones, será llamado “invasor” o “intruso”–, la coerción y el egoísmo –la ayuda que brinda no es más que una gran estrategia de autopreservación que la protagonista denuncia: “Alguien que desea permanecer vivo es digno de toda mi desconfianza” (CS 20)– marcarán definitivamente la imposibilidad de un arreglo positivo entre ambos. Acaso hacia el final de la vida social del cuerpo, durante el primer capítulo de la novela –no numerado y ubicado cronológicamente después del final– logren alguna especie de acuerdo; allí también, sin embargo, son incapaces de cooperar y todo el esfuerzo por narrar la serie de eventos que los llevó al fracaso corporal será descrito como una “asamblea enfermiza” (CS 9).

Ana, por su parte, intentará con el Cacho un audaz acto de descubrimiento personal que termina fracasando. Para quien decide hacer público un estigma invisible o no detectado, es decir, transformar su situación “de individuo que debe manejar información en individuo que debe manejar situaciones sociales difíciles; de persona desacreditable en persona desacreditada” (Goffman, *Estigma* 128), existen varios mecanismos posibles. Se puede emplear un signo de estigma visible –aparatos de sordera o bastones, por ejemplo–, cometer torpezas voluntarias o elegir un momento propicio para hacer una revelación directa. Se entiende que el estigmatizado “puede llegar a sentir que debería estar por encima del encubrimiento, que si se acepta y respeta a sí mismo no tendrá necesidad de ocultar su defecto” (129) y por ello elige descubrirse. Cuando el descubrimiento se da ante un grupo reducido de personas se abre una discontinuidad biográfica que produce una “doble vida doble”; el individuo se ve obligado –según la situación– a encubrirse o enmascararse, ocultar o disimular, actuar como desacreditable o como desacreditado, manejar información o

administrar tensión. La naturaleza –y grado de aceptación personal– de su estigma lleva a Ana a decantarse por un descubrimiento selectivo y verbal: luego de describir su incapacidad para defender a Marisol –que intenta explicar a medias culpando su incipiente ceguera, pero también a sus reacciones impulsivas–, admite sus defectos de carácter –estigmáticos por sí mismos– y procede a justificarlos sobre la base de un estigma grave:

Fue entonces cuando me decidí a contarle todo de una buena vez, desde el principio, como jamás lo había hecho con nadie.

–Mira, Cacho, yo no soy la persona que piensas –dije–, alguien me controla. Alguien se apodera de mis actos cada vez con más frecuencia, con más fuerza. Vivo amordazada, y si ahora te lo puedo decir es porque me escapé un instante de su dominio. No es reciente, pero se está empeorando muy rápido.

Sabía que estaba explicando todo precipitadamente, que era importante poner un orden a mi discurso antes de que la credibilidad se me escapara por completo (EH 171).

El Cacho, incapaz de comprenderla, se echa a reír y luego la llama “enferma mental” y la acusa de pretender causar lástima en los otros. Sucede que sobre la base de un estigma conocido, el Cacho interpreta la confesión de manera equivocada. El descrédito al que Ana está sujeta por ser una persona caprichosa e impulsiva y de “trato difícil”, un fallo de carácter, no aparece inmediatamente en su identidad social. De los tres tipos de estigma –del cuerpo, tribales y de carácter–, el primero es el más obvio: se funda sobre la anomalía, el defecto o la excepción según se definirían desde la anatomía patológica –los monstruos de la teratología biológica entran aquí junto con ciegos, sordos y demás poseedores de deficiencias físicas. Aunque en algunos casos permite encubrimientos exitosos, como ocurriría con los débiles visuales o quienes llevan tatuajes ocultos,²³⁰ un estigma del cuerpo generalmente aparece en cuanto se genera la identidad social de un extraño. Los estigmas tribales, según sea su fuente, puede aparecer a partir de identidades de grupo o identidades culturales: mientras que en el primer caso se basa en soportes objetivos –el cuerpo o condiciones como el lugar de nacimiento–, en el segundo parte de afiliaciones emocionales socialmente distribuidas. Huelga decir que existe la posibilidad de que una misma cualidad detone ambos

²³⁰ A propósito de los tatuajes, vale mencionar que la noción de “normalidad” propuesta por Goffman es muy restrictiva, si bien admite que las expectativas normativas no son universales. Así, un tatuaje no será estigmático donde no exista una previsión contra esa modificación del cuerpo –e incluso donde los tatuajes estén generalmente proscritos, es posible que algunas prácticas logren establecerse como normales; es el caso de la “micropigmentación de cejas”, efectivamente un tatuaje que se legitima en parte por ser realizado en clínicas de cirugía plástica y en parte porque reitera una práctica normalizada existente: el delineado cosmético de las cejas empleando maquillaje.

tipos de identidad y ambas categorías de estigma –por ejemplo, las mujeres, allí donde se les tiene como portadoras *eo ipso* de un descrédito.²³¹ Puesto que el cuerpo tiende a extenderse por contigüidad hacia la ropa y los accesorios, algunos estigmas tribales son perceptibles durante la gestación de la identidad social –un *skinhead* o un punk son tan identificables como un extranjero–, pero otros –religión, afiliaciones políticas, nacionalidad– aparecen únicamente cuando lo hace la identidad personal –que se basa en la biografía tanto como en el cuerpo. Es el tercer tipo de estigma el que pone al Cacho sobre alerta. Pueden considerarse fallas de carácter tanto enfermedades mentales –que, de hecho, tienen su origen en el cuerpo– como ciertas conductas reprobables actuales o latentes. Puesto que las fallas de carácter se asientan en la acción –o la intención de acción–, el estigma es únicamente perceptible en la formación de la identidad personal. Incluso si la primera noticia que se tiene de la existencia de un individuo es un crimen, crearemos una mínima biografía que tiene como único dato el crimen y le produciremos inmediatamente identidades social y personal. Mientras más conocemos a las personas, más posibilidades tenemos de desentrañar las fallas de carácter que las desacreditarían.²³² En contra de Ana juega que “la familiaridad no siempre reduce el menosprecio” (Goffman, *Estigma* 74), de modo que –a diferencia de lo que ella parece suponer– la intimidad no necesariamente suscita la comprensión de su compañero; al contrario, podría suponerse que en su relación con el Cacho ha acumulado suficientes descréditos menores que, tras la confesión, son formulados definitivamente como un estigma. Es así que el descubrimiento falla y Ana termina en un estatus moral inferior; la risa marca el umbral entre dos identidades personales que se suceden –como lo haría el paso de una identidad social virtual a una real. Ana insistirá en contar de nuevo los hechos –y la novela misma es un esfuerzo de ello: “Que no quepa la menor duda: mi único interés es contar los hechos tal y como sucedieron, con una fidelidad irreprochable” (EH 81)–; suplicará, pero el Cacho no quiere escucharla en ese momento. Se revela así que la tensión del encubrimiento no afecta únicamente las situaciones sociales. Nada en el diálogo sugiere

²³¹ Ciertas vestimentas “femeninas” podrían llegar a interpretarse como “provocadoras”, de modo que sociedades particularmente hostiles hacia las mujeres encuentran pretextos para asignarles todas las formas de estigma y justificar sobre esa base la violencia: “Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del *peligro* que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias” (énfasis mío, Goffman, *Estigma* 17).

²³² No siempre es claro en qué momento una acción se asienta como parte de un estigma, pues las expectativas normativas no existen objetivamente. Si bien todos poseemos fallas de carácter en mayor o menor medida, no todos poseemos un “descrédito amplio” a causa de ellas.

que Ana esté en ese instante luchando activamente contra La Cosa y, sin embargo, siente la necesidad de confesarse. Si el cambio de estatus moral le afecta es porque el individuo percibe la discrepancia entre los distintos niveles de su identidad y ello produce ansiedad; no de verse descubierto, sino de sentirse habitado por un yo distinto de la persona que los otros perciben. Lorenzo, el interno que se escapa recién llega Ana al instituto, le contará a la protagonista en un encuentro posterior su experiencia liberadora: “[Cacho] supo escuchar a mi *yo verdadero*, ese *yo* que desde hacía años gritaba pidiendo auxilio, sin recibir nada más que indiferencia. Él, en cambio, respondió a mi llamado y me ayudó a liberarme” (énfasis en el original, EH 178).²³³ Lorenzo intenta convencer a Ana de que el Cacho desea reclutarla, igual que hizo con el otro lector: “He llegado a pensar que ese puesto representa una etapa intermedia” (EH 178). Ana percibe a La Cosa mientras acumula desprecio por las palabras de Lorenzo, quien hace un último intento: “lo supe desde que te escuché por primera vez, palpitando en el salón de lectura. Acerqué mis manos a tu rostro y sentí tu temblor, tu resentimiento. No tengas miedo, todo lo que venga ahora será positivo” (EH 179). Ana rechaza al interno –temiendo ser expuesta ante la persona equivocada–, quien cambia de actitud y se despide; entonces, “la realidad me pareció derruida, como un telón a punto de venirse abajo” (EH 179-180).²³⁴ En otro punto de la novela, Ana comenta que “La ciudad que elegimos ver es una fachada hueca que cubre los escombros de todos nuestros temblores” (EH 175), extendiendo la idea de encubrimiento al espacio urbano: la ciudad lleva un estigma y si no se reconoce es porque “Hemos desarrollado un ojo selectivo” (EH 175).

Pero el Cacho intenta comprender; la cercanía entre ambos es grande y, aunque la historia de Ana le haya parecido inverosímil, quiere escucharla de nuevo y con calma. La cita en su departamento. Allí, Ana reconoce en la pared de la cocina –pintada de azul y amarillo, con girasoles– la presencia de Marisol. Pregunta, pero el Cacho se niega a dar una respuesta: el dolor sigue presente. Ana se queda a dormir y “La Cosa, ahí acostada, no pensaba sino en comer arroz con chícharos” (184); de nuevo, experimenta con fuerza la sensación de estar

²³³ No comentaré las coincidencias entre las palabras de Lorenzo y el lenguaje que emplean los miembros de cultos para referirse a sus líderes carismáticos, salvo para mencionar que la idea del “yo verdadero” puede funcionar como una estratagema de manipulación, en la medida en la que se acepta el “lavado de cerebro” como parte de la identidad del yo y, por lo tanto, parte del núcleo supuestamente más honesto, puro e incorruptible del individuo.

²³⁴ Resulta sugerente la metáfora teatral que, como ya mencioné, también aparece en Goffman (v. *Presentación*).

habitada –y la posibilidad de quedar expuesta por un capricho ridículo, en lugar del descubrimiento que intentó días antes. La melancolía y la lluvia, la pesada respiración del Cacho, quien duerme a su lado, llevan a Ana a saciar su curiosidad. Desata el nudo que contiene las piernas cortadas del pantalón de su amigo y contempla el muñón, cuya cabeza es “lisa y perfectamente redonda” (EH 185). Toca la piel, descubre la pierna peluda y flaca y se encuentra con una erección:

De un solo impulso, él se me echó encima con la avidez de un mendigo famélico. Me dejé besar, preguntándome cuántos días llevaba sin bañarse, porque ahí, bajo su cuerpo, bajo su aliento –una mezcla de nicotina y falta de limpieza–, su proximidad me pareció tan intensa como la de una cloaca. El muñón fue a dar a mi entrepierna y en ese momento *dejé de ser dueña de mis movimientos* (énfasis mío, EH 186).

Ana describe la experiencia sexual como describiría un encuentro con La Cosa: como un arrebato de la voluntad, como una irrupción en el flujo de las acciones. Lo representa como un hecho violento –compara el deseo y la proximidad del Cacho con una cloaca– que suprime sus movimientos –del modo en que La Cosa llega a suprimir sus pensamientos y memorias. Al despertar, reflexiona sobre la posición de esa memoria en “la otra vida, la vida después de La Cosa”; y “no podía saber si el recuerdo sería asqueroso, indiferente o nostálgico” (EH 186). Asume que cualquiera de esas posibilidades será “problemática”, acaso porque no posee un marco interpretativo para ello:

Siempre pertencí al grupo de personas que viven fuera del sexo. Lo intuyo, lo olfateo, lo adivino, pero no lo practico. Respeto con una reverencia japonesa a todos los que frecuentan el orgasmo con la misma asiduidad con que yo tomaba café. No se trata de una postura ante la vida, cualquier persona en mi situación sabe que eso no se decide, simplemente ignoro cómo se hace. Claro que teóricamente estoy informada, cursé la secundaria, fui al cine y leí durante muchos años. Pero va más allá de eso. Es una imposibilidad, una impotencia, tal vez una opacidad en la mirada que no deja ni salir ni entrar a ese insecto inasible. Durante todo el tiempo que duró su *invasión* en mí, el Cacho no me dejó parpadear. Me vigiló la mirada, obligándome dulcemente a observar su muñón, su cacho de pierna, que yo detenía con la mano izquierda, para que nada lo obstaculizara en su vaivén frenético. Y todo eso quedará entre mis recuerdos para siempre (énfasis mío, EH 187).

Es significativo que señale que no se trata “de una postura ante la vida”, de manera que suprime toda posibilidad de ver su asexualidad como un esbozo de identidad ética; entiende esta circunstancia como un hecho neutral, de allí que la experiencia aparezca como hipnótica o adormecedora –“dejé de ser dueña de mis movimientos”– y de allí quede fijada en la memoria permanentemente. Por otra parte, su ceguera está dando claras señales de

avanzar, por lo que las referencias a la mirada cobran mucho valor. Por una parte, describe su asexualidad como “una opacidad en la mirada”, un defecto biológico que esconde una parte de la realidad. Acaso así sea como interpreta el mundo: como una mirada oblicua o como la región paraxial de Jackson, un desplazamiento desestabilizador de las verdades más evidentes. Por otra parte, el Cacho la obliga a permanecer atenta al muñón –“su cacho de pierna”–, ese ámbito objetivo de estigmatización, como si le pidiera que ejerza una especie de erótica mórbida: un estudio de las relaciones sexuales de los cuerpos enfermos. Se niega a definirse a partir de su desdén por el sexo y por ello el encuentro sexual es una invasión, un escolio forzado en una identidad del yo que constantemente lucha por la autonomía. Pero al final, en la carrera moral de Ana, el Cacho funciona como un rito de pasaje inconcluso, un viaje a profundidades desconocidas que no deja, después de todo, ninguna enseñanza concreta. Si bien será a través de estos encuentros que descubra el ritual definitivo, eso llegará después; Ana saldrá de allí a la mañana siguiente, dejando al Cacho dormido en su departamento, más Caronte que Virgilio.

Restauración

La figura del amante es, sin lugar a dudas, una de las más importantes a la hora de considerar la administración de información relativa a un estigma y establecer ritos de pasaje que marquen el ritmo de una carrera moral. La cercanía física y emocional suponen importantes alicientes a la hora de considerar un descubrimiento y un rito de pasaje: un amante puede efectivamente abrir una discontinuidad biográfica y, según el caso, promover la distancia con el grupo de referencia. Para la protagonista de *El camino de Santiago*, los ritos de pasaje de su carrera moral se organizan en torno al Plan Santiago, en dos categorías principales que resultarán irremisiblemente ligadas: los viajes y los amantes. Luego de rasgar el velo de la ira y dejar a Vicente, la narradora anónima –sin que llegue a explicarse completamente por qué– sale hacia Europa: “renuncié a mi trabajo de traductora, a la jamás comprendida ingeniería, vendí mi automóvil y una pulsera de brillantes que Vicente me había comprado al inicio de la relación” (CS 38). En varias ocasiones mencionará el acto de trasladarse: el primero, de poca distancia, tiene enormes consecuencias, pues “Mi padre tiene cinco años de muerto cuando me veo empacando para mudarme al departamento de Vicente” (CS 23); “Voy en un tren europeo” (CS 36), comenta sin mayor explicación, justo antes de describir su último encuentro con Vicente; más adelante afirma que “Del viaje a

Europa existen algunas fotografías muy borrosas” (CS 38); su estancia en España es un viaje en el microcosmos de la pensión, de una habitación compartida a una alacena bajo las escaleras donde “había imaginado una bola de pasadizos secretos” (CS 52); Santiago cansado de su depresión, canturrea sus días, pues va “Del trabajo a la cama, de la cama a la cocina, de la cocina a la cama. De la cama al ropero por el vino, del vino a la cama” (CS 54); visita una agencia de viajes y “En dos días más me encontraba en el *ferry* que cruza el Canal de la Mancha” (CS 75); sale de Londres “Decidida a cruzar el océano” y llega a México “Después del vuelo, la conexión, otro vuelo, largas esperas en aeropuertos” (CS 86); y al final, una confesión “Yo no estuve en Londres, sólo en España” (CS 90). Estas se suman, por supuesto, a las amplias descripciones que da en varias ocasiones a propósito de sus viajes interiores, donde llega a encontrarse frente a frente con Santiago. El viaje que inicia como un rito de pasaje tradicional, un desplazamiento físico que pone distancia entre el grupo de referencia y el individuo –“va a otra ciudad, se refugia en una habitación durante algunos días [...], y después, como una mariposa, emerge para probar sus flamantes alas” (Goffman 105)–, pero luego se asume como un proyecto mayor:

Se me había metido en la cabeza darle la vuelta al mundo. Había salido de México por el Atlántico y tenía que regresar por el Pacífico. En mi agenda había un mapamundi diminuto, el planeta entero desdoblado en gajos. Ahí marqué tres puntos clave para trabajar y seguir adelante con mi viaje. El primero era España, el segundo algún lugar de oriente medio y el tercero Japón. Pero faltaba tanto (CS 39-40).

Estas expectativas se encuentran de inmediato con las dificultades económicas de realizarlo: sabemos que llega a España vendiendo sus pertenencias y allí se mantiene dando clases de inglés, pero el siguiente paso lo da gracias a un engaño perpetrado en complicidad con Santiago a Refugio Vidal y en Inglaterra se ampara bajo la sombra silenciosa de Reginald. Cuando vuelva a México, luego de “Una década de tregua” con Santiago, confiesa que “Yo no estuve en Londres, sólo en España. Aún conservo esa carta de mi madre con el sobre dirigido a la pensión de San Lorenzo” (CS 90); acaso ello explique cómo volvió de Londres o, mejor dicho, cómo no necesitó regresar de allí, pues el dinero de Cuco la llevó de vuelta a casa. La idea de separarse del grupo de referencia presupone el ideal de “empezar de nuevo”, lo cual llega por lo general a chocar con el hecho de que la identidad del yo es una, esbozada por el individuo a partir de las creencias sobre sí mismo; el grupo de referencia siempre funciona como un recordatorio de lo que ha sido y de lo que podría llegar a ser, *caeteris paribus*. Las identidades personales, gestadas gracias a encubrimientos menos cargados

de biografía —o directamente elaboradas con biografías ficticias—, ayudan al individuo a inventarse uno o varios proyectos de vida alternativos, de modo que “puede sustentar con bastante habilidad yoes diferentes, y, hasta cierto punto, pretender que ya no es más algo que ha sido” (Goffman, *Estigma* 86). Esto sugiere de alguna manera que quien realiza un encubrimiento total intenta acortar la distancia entre su identidad del yo —en la que puede sostener la creencia de que su estigma no es tal, que merece un trato normalizado y digno pese a su descrédito amplio— y la identidad personal que otros formulan; para esto, es útil una biografía menos cargada de exposiciones y descubrimientos —por ejemplo, la del recién llegado a una comunidad—, desde la que el control de información resulta relativamente más sencillo. Por otra parte, Goffman menciona el caso hipotético de “la prostituta que, a pesar de su adaptación al medio urbano y a los contactos que rutinariamente tiene en él, teme ‘toparse’ con un hombre de su pueblo natal” (104), lo que la desacreditaría frente a su grupo de referencia. Para quien inicia un rito de pasaje de esta naturaleza, entonces, el control de información se facilita —o eso es lo que se espera—, pero siempre está presente el hecho de que “Si hay algo que resulta desacreditable en el pasado o presente del individuo, la precariedad de su posición parece variar directamente con la cantidad de personas que están en el secreto” (102). Por otra parte, el rito de pasaje que se realiza a través de un desplazamiento físico más o menos grande pone de relieve “la importancia que tiene para un individuo que aquellos con quienes ya no vive conserven un buen recuerdo de él” (103). Por estos motivos, resulta doblemente escandalosa la carta que la narradora anónima recibe de su madre durante su estancia en España, escrita con plumón azul y manchada por las lágrimas que cayeron sobre la tinta fresca:

Querida hijita:

(borrado) ... bien, pero estoy muy preocupado por las (borrado) ... España. Te conozco y (borrado) ... sed de justicia. Espero que no andes metida (borrado) ... terroristas. Si no puedes (borrado) ... la ETA, cuenta con tu familia. Aunque tengamos que vender (borrado) ... Llama por cobrar. Aquí te amamos. Javier dice (borrado) ... escuela. Tal vez (borrado) ... Protégete en el Consulado. Besos y (borrado) ... de todos.

Te ama, tu mamá (CS 61).

La carta tiene marcas de haber sido abierta por María de las Angustias, dueña de la pensión. Un nuevo estigma se cierne sobre la protagonista y tanto ella como Santiago se ponen en alerta frente a la posibilidad de que al cuerpo que habitan se le adhiera el descrédito de estar vinculado a un grupo terrorista. La discontinuidad biográfica que se abre

para quienes la conocen en España va en detrimento de toda explicación sobre el equívoco sobre el que se basaría el supuesto estigma; el conocimiento que tengan de ella de inmediato sería contrastado con el abismo de una vida pasada que no registraron de primera mano. A ello se suma el hecho de que las sospechas no aparecen como resultado de una calumnia malintencionada, sino que se originan en el grupo de referencia; es decir, que no es posible adjudicarle un descrédito a la fuente del estigma, pues la creencia general indica que es en el grupo de referencia donde mejor se conoce al individuo. La carta hace aparecer a la narradora como una potencial prófuga de la justicia y de inmediato organiza con Santiago un plan de escape, acompañado de una serie de fotografías donde se queda sola en un autobús sin su madre y hermanos: “Esta es una de mis primeras memorias. Así quedó cincelado el miedo al abandono” (CS 63). La identidad del yo posee información que no aparece en las identidades personales; ello explica que en lugar de aclarar las cosas, ponga más distancia y huya a Londres –así sea que el viaje ocurra únicamente en la imaginación en complicidad con Santiago.

La formulación más clara que se tiene del Plan Santiago tiene que ver con las relaciones de pareja: “A cualquier hombre que te guste, sólo hay que darle dosis homeopáticas de amor” (CS 18). Con esto se establece, en primer lugar, la promiscuidad que luego sancionará fuertemente la madre (CS 23); luego, el Plan funciona como un encubrimiento, pues con la ayuda de Santiago, dueño de las palabras e imitador de Mina, podrá postular y sustentar una identidad personal que no la desacredita inmediatamente por su falta de lógica. Armada con una ingeniería que no comprende, visita el Café Ajenjo de la universidad, sitio de reunión para jugadores de ajedrez. Allí cruza miradas con Vicente:

Empieza la seducción. Vicente tiene dos carreras de ingeniería. Soltero. Treinta y un años. Asesor independiente de industrias especializadas en refrigeración. Para nada le cuento que no sé cómo llegué a las integrales, dejando atrás un marasmo geométrico, algebraico y diferencial. Mejor le digo que yo también juego ajedrez. Santiago hace acopio exhaustivo de su talento, nada deleznable, de poder bélico. No le ganamos, pero lo impresionamos (CS 22)

De inmediato, la narradora se siente inapropiada. Fingir en su casa y en el ámbito de la primaria había sido complicado, pero logró salir adelante gracias a sus imitaciones –fallidas casi todas– de Lilia; este, empero, es un terreno en el que los participantes están más atentos: “Tarde o temprano, cualquier amante capaz de jugar varias partidas de ajedrez al mismo tiempo se daría cuenta de mi farsa humana” (CS 21). Pese a esto, sigue adelante y “Mientras espero a que termine de jugar, me recomienda como contrincante. Un hombre de pelo largo

y anteojos me reta. Gano la partida. Vicente está orgulloso. Me invita a cenar” (CS 23). Esta es la validación de la identidad personal que Santiago ha postulado para atrapar a Vicente: una mujer bella, inteligente, con ciertas aptitudes deportivas –la llevará a jugar tenis–, estudiante de ingeniería y buena jugadora de ajedrez. De inmediato, Santiago empalma una fotografía de la primaria para recordarle que el fracaso inminente es su culpa y que él no tomará jamás responsabilidad de los errores cometidos: “Las fotografías que existen a partir de los catorce años, es decir del intento de suicidio y la consabida invasión de Santiago, son repetidas copias, con la variante del Plan” (CS 21-22). Sucede que su compañera Felícitas enferma, ausentándose de clase; la protagonista se apura a inventar que en realidad ella la golpeó: “Me gustaría haber aprendido la lección, pero como luego se verá en la fotografía de Vicente, no entendí bien la lucha de poderes” (CS 26). Felícitas vuelve a la escuela y, puesta al tanto del alardeo inmerecido, arrastra a la protagonista del cabello alrededor de un árbol. De inmediato, la narración vuelve a Vicente: en un reflejo del “Caso Felícitas” casi perfecto, el amante y ajedrecista reacciona con violencia a un movimiento inesperado:

Veo en la oscuridad una fotografía de once años después- Me encuentro magullada. Encerrada bajo llave en el estudio del departamento de Vicente. Me ha pedido a golpes que recapacite. Una relación es de dos y no es posible terminarla sin consultarlo. Me pensaba más inteligente, dice (CS 28).

Santiago sugiere varios planes que son rechazados por la narradora. Intenta dialogar, pretendiendo que su lógica será comprensible para Vicente. Se adueña de las palabras y acepta la sumisión con la esperanza de ganar tiempo o la simpatía sincera del captor. Todo falla y al final es un arrebato de sinceridad de la protagonista, rasgar el velo de la ira, lo que saca a ambos del problema. La tensión por el encubrimiento es grande, pues grande es el engaño: durante algún tiempo, la protagonista ha tenido que transmitir las señales necesarias para que Vicente arme en su imaginación una cierta identidad personal. La discontinuidad biográfica –el amante no sabe nada de su pasado, salvo lo que le es referido– ayuda bastante y Santiago aporta las dosis de inteligencia necesarias para ofrecer pruebas de la identidad difundida. Así, se llega a uno de los problemas más importantes en el estudio de la identidad; a saber, que la identidad no es una, sino múltiple, siempre. Si bien el conjunto de creencias que el individuo tiene de sí mismo se agrupan bajo la noción de identidad del yo –en el caso que me ocupa: la falta de inteligencia, el estigma fantástico, el Plan y un largo etcétera–, innumerables afinidades y afiliaciones de diversas magnitudes y relevancias van componiendo el espectro visible de la persona: identidades personales discontinuas,

contradictorias, en pugna. El yo se hace fluido y la presentación estable únicamente a ratos, muy superficialmente. No sorprende, pues, que se sostenga la creencia falsa de que lo importante es la continuidad espaciotemporal –del cuerpo o la psique–; la identidad haecética es como el *foma* vonnegutiano que Helena cita en *Bestiaria vida*: “mentiras inofensivas” que nos hacen “valientes, buenos, sanos y felices” (BV 87). Santiago proyecta un doble imposible, firme en la creencia de que, en efecto, lo más importante es sustentar una identidad continuada; el efecto es devastador y únicamente tras la devolución de la violencia pueden escapar. El acto produce un descubrimiento interior: “Controlo la ira como un alcohólico anónimo el vino. Lo hago desde aquel episodio en el que mantuve una guerra emocional, mental y física con Vicente, un novio que se negaba a terminar la relación” (CS 17). El encubrimiento es estático, la identidad –cualquiera– fija; la Relación R, que la protagonista niega casi hasta el final, es la única que proporciona paz.

El segundo amante aparece en un bar español, tras una inyección de entusiasmo:

–¿Entusiasmo? Fácil de conseguir. Presiono aquí y todo se acelera.

Me hizo saltar de la cama y asomarme al espejo. ¿Cuánto tiempo tenía sin verme detenidamente? Había engordado unos kilos, me encontraba más amarilla que nunca y con unas ojeras violáceas en las orillas y verdosas en la cuneta. Tenía la boca sumida. Mis labios habían perdido los globitos que a Vicente le gustaba morder. Las muelas seguían ausentes. La lengua estaba atigrada, entre amarillo y blanco. El cabello, fiel a su abundancia y su brillo. Los ojos eran los mismos, pero tuve que ejercitarlos para enfocar la mirada en el espejo.

[...] Me cambié de ropa varias veces hasta que estuve satisfecha. Ahora parecía una mujer de veinticuatro años, enfundada en unos pantalones de mezclilla y una camiseta azul marino. Con el pelo largo y castaño a media espalda (CS 52-53).

Es ahora la narradora anónima la artífice de una identidad personal frágil y engañosa; a Santiago, de nueva cuenta, le corresponde el papel de fotógrafo, deslindándose del fracaso. Refugio Vidal, ingeniero catalán que construye una nueva línea del metro en Madrid; la lleva a un restaurante lujoso²³⁵ y durante la seducción revela su propio estigma: “Estábamos comiendo sopa cuando él empezó a vomitar” (CS 56). Con discreción –se tapa con la servilleta– pero sin hacer el mínimo esfuerzo por evitarlo, regurgita sobre el plato. El gesto, que no pasa inadvertido, le provoca asco a la protagonista y la obliga a ir al baño para

²³⁵ Ocurre que a Cuco le llaman por su nombre –revelando que le conocen de sobra– y no hacen ningún gesto para evitar que entre, a pesar de que muy probablemente saben que terminará vomitando sobre la comida. Es posible que sus modales educados y las generosas propinas que ofrece a los empleados funcionen como contrapeso al estigma

vomitara ella también. Cuando vuelve, es incapaz de seguir comiendo y prefiere seguir bebiendo. Es allí donde se produce una nueva identidad personal: “Yo, por mi parte, con Santiago muerto de miedo y a la vez enfurecido, le conté que era de Colombia. Hacía una maestría en letras” (CS 57). Pese al asco, se deja llevar a casa de Cuco e incluso se mete con él al jacuzzi. Allí aparece “la fotografía del gato”, donde se describe un episodio “un año antes del intento de suicidio” en el que la narradora encuentra un gato moribundo y medio putrefacto: “Los gusanos resbalan por su cuerpo y vuelven a trepar para alcanzar las carnes expuestas” (CS 58). Pese a sus cuidados, el gato muere a los dos días y el recuerdo funciona como una especie de premonición obligada: aliada del asco y las causas perdidas, protectora de la podredumbre, está a punto de repetir un error de la infancia:

Cuco está arriba de mí, besándome. Hay una lámpara encendida. Puedo ver en sus ojos cerrados el mismo sufrimiento.²³⁶ A ciegas, escojo una llaga de la espalda y con la yema del dedo índice la recorro como si fuera un símbolo egipcio recién descubierto por un antropólogo. Encuentro otra y otra más. Son como los gusanos del gato, pero fosilizados en su piel (CS 59).

Luego de correr hacia el baño para vomitar y beber alguna medicina, Cuco la lleva a la pensión y le pide su teléfono: “Yo no pensaba en el horror de los gusanos comiéndose al gato, sino cuando lo descubrí muerto dos días después. Se lo di” (CS 60). Si el episodio de Vicente fue un ensayo orquestado por Santiago para ejercitar el Plan, lo de Cuco es un rito de pasaje al que la protagonista se obliga para consolidar su encubrimiento. Las llagas que acaricia pueden leerse como umbrales hacia el mundo triste de Refugio Vidal, tan parecido al de la protagonista. Miente sobre su nacionalidad, pero acierta a inventarse un oficio menos distante que la ingeniería y que les permite hablar “de autores” (CS 57). Cuco insistirá a llamarle varias veces a la pensión, pero ella se esconde, pidiéndole a la encargada del teléfono que diga “que me había muerto, ido, vuelto loca o cualquier cosa” (CS 52). El encubrimiento resulta ser demasiado demandante y la situación exhibe una marca típica de las relaciones entre desacreditados y desacreditables, de modo que el segundo puede tratar al primero desde una pretendida normalidad –no se ha desvelado todavía que no tiene derecho a ocupar tal posición. Y es que “a través del tiempo, el individuo es capaz de representar ambas partes del drama normal-desviado” (Goffman 166), reiterando que normalidad y desviación son lugares en una estructura y no personas concretas.

²³⁶ “Lo único que tenía bonito era la mirada, triste, prolongada en alguna distancia ajena a nuestra dimensión” (CS 56).

La situación para la narradora cambia cuando llega la carta de su madre y una marca de desviación aparece: es posible que la dueña de la pensión la asocie con la ETA y la denuncie. El grupo de referencia se asoma a la biografía que se produjo para el encubrimiento y la discontinuidad biográfica está a punto de revelar su función. Para no convertirse en una desacreditada –aunque su descrédito se funde sobre un equívoco y a pesar de que no es el descrédito que ha escondido toda su vida–, recurre a Cuco para ensamblar un nuevo rito de pasaje, con Santiago a cargo de la elección de las palabras precisas: finge una tristeza enorme por la enfermedad de su hermano Vicente y le pide a Cuco setecientos dólares para volver a Colombia. “Esto es robo” (CS 68), le espeta a Santiago, pero se deja llevar. Él, a su vez, celebra con burlas cuando consiguen mil doscientos: “Eres más cara que una prostituta de la corte francesa” (CS 71). Cuando el remordimiento acaba por disolverse –acaso efecto del encubrimiento prometido–, la protagonista adopta una actitud típica de los normales: “El intento de honestidad ha pasado. Tiene razón Santiago. ¿Hace cuánto que ni siquiera una prostituta quiere tener sexo con Refugio Vidal? Sin saberlo, hicimos un acto de caridad y llegó la recompensa” (CS 73). El desprecio –disfrazado de falso altruismo– hacia el estigma de Cuco parece un efecto de haber adoptado el punto de vista de Santiago, guardián de la norma.

En el *ferry* a Londres, aguza su percepción y por primera vez en mucho tiempo cree sentirse en control: “Me había integrado a la geografía sin ninguna memoria ni cámara fotográfica. Yo era la neblina. El frío” (CS 75). El episodio de Londres está lleno de vacíos y silencios. Si bien luego dirá que fue falso (CS 90), las consecuencias serán reales: “recordé la sonrisa en bajorrelieve que se me pegó en el *ferry* a Inglaterra” (CS 92). Justo antes de dejar España, en la agencia de viajes, sufre un mareo y se hunde en sus entrañas. Encuentra a Santiago y desde lo profundo llama a Mina. En su interior, “El pozo se fue azulando” (CS 74) y su fotógrafo de cabecera terminó cediendo temporalmente. Pero no por mucho: mientras duerme, descubre que “En los intervalos de ahogo se reconstruía Santiago. Aquel telescopio de melancolía empezó a caer en añicos, rompiendo toda mi relación con la lejanía. De pronto el mundo entero estaba dentro del cerebro” (CS 82).

Sin que Santiago esté del todo presente, su relación con Reginald es callada. Cuando lo abandone, escribirá una carta donde reconoce la sorpresa que debe producirle su dominio del inglés y le agradece la infinita ternura, “que fue como escapar de un sismo místico, de un volcán surgido del abismo” (CS 64). Luego del incidente en el centro de Londres (CS 85),

cuando Santiago al fin puede mostrar un puñado de fotografías melancólicas y exigir un retorno humilde –“Terminemos de una vez con esto. Ha sido suficiente. Acepto que fuimos ambiciosos en este viaje. Creo también que hemos sido demandantes, pero demandar es inversamente proporcional a la demencia” (CS 86)–, se restablece su relación con la lógica y el lenguaje –admite, acaso por primera vez, “El miedo de vivir fuera de la palabra”– y declara que “ya no quedaba más de la separación Santiago” (CS 86). El encubrimiento parecía perfecto, pues intercambió un estigma terrible –Santiago– por uno que Reginald aceptaba con calidez –el silencio. Incluso en su situación desacreditada de extranjera, logra construir una nueva biografía satisfactoria acompañada de Reginald, un sabio silencioso que trabaja en una fábrica y bebe alcohol frente a un bote de basura en llamas. Muy pronto, sin embargo, la identidad del yo de la narradora comienza a dar signos de desequilibrio mental y entonces se muestra lo inapropiado de la identidad personal que decidió proyectar, pues pasó de ser una colombiana estudiando Letras en España a una extranjera sin nombre ni voz ni pasado: la suya es una brecha biográfica, un hueco ilegible que termina por desacreditarla todavía más. Este encubrimiento londinense es, como señala Goffman, una solución imperfecta, que emplea el

individuo que no puede mantener una norma de identidad para separarse de la comunidad que apoya la norma, o abstenerse de desarrollar un vínculo con la comunidad. Esta es, desde ya, una solución costosa tanto para la sociedad como para el individuo, aun cuando se produzca siempre en pequeñas cantidades (Goffman, *Estigma* 162).

Es así que vuelve a México para restaurar el contacto perdido con el grupo de referencia. Los resultados son, al menos al principio, muy satisfactorios: “La risa. Llegaban las carcajadas sin que las llamara” (CS 89). La risa marca el desvanecimiento de la tensión social provocada por las identidades personales insostenibles. Al acercar su proyección personal al yo que la habita, Santiago cede terreno durante diez años y la protagonista se reconcilia con la comunidad y con la norma:

Y al final de esta tregua, cuando más seductora bajaba mi personalidad por el embudo de la armonía y la risa se encontraba balanceada logrando el efecto de un río tranquilo donde Santiago y yo confluíamos en una auténtica humanidad antes temblorosa y quebrantada, ahora remendada y restaurada en el arte del perdón y la comunión, aparece Lucio, el hombre rompecabezas que se armó con la ternura de Reginald, la esplendidez de Cuco y el cerebro de Vicente.

Optimistas por la tregua que ignorábamos, hicimos el ritual del matrimonio (CS 90).

Si bien sigue siendo desacreditable –especialmente cuando, al poco tiempo, Santiago vuelva para convencerla de que Lucio es un íncubo–, la narradora parece haber encontrado

la posibilidad de un encubrimiento “natural”: está casada, trabaja, hace algunas labores domésticas. Lucio acepta con paciencia los males físicos que empiezan a afectar el cuerpo de la protagonista y nunca deja de ser cariñoso y comprensivo durante el episodio del baño; es la última persona que se despidе de la narradora cuando esta queda finalmente encerrada con Santiago. El matrimonio es el último rito de pasaje de una carrera moral que la ha llevado a España y Londres –es posible que aquí sólo en su mente–, y la última fase de un proceso que inició con el Plan Santiago: integrarla al mundo sentimental y “ganar” en él. Pero quiso el hado que sus amantes habitaran distintas regiones del espectro anómalo: violencia, enfermedad y marginalidad. Apenas Lucio encaja bien en el ámbito de los normales y pocas sospechas –salvo las de Santiago– pueden oscurecer su normalidad. Incluso su madre es un modelo del cumplimiento cabal de las expectativas normativas:

Así es que doña Rosa, madre de Lucio, es un espejismo humano que recobra vida al tener contacto con otro ser. Es decir que, si alguien llega a su casa, doña Rosa se despereza de su vacío letargo y es capaz de mantener conversaciones animadas pues su mecanismo se mueve por reflejos.

En eso me convertiré (CS 102).

Mujer objeto, mujer espejismo o autómeta; desprovista de vida salvo cuando la situación social lo exige. Ideal de la mujer adscrita a una conciencia patriarcal, pero una grave amenaza para la narradora que ha aprendido a vivir con independencia. Tal aprendizaje le viene en parte de las herramientas “masculinas” que ha tomado de Santiago y en parte de una carrera sentimental –que en cierto modo arranca con las primeras experiencias al lado de Mína– fraguada en torno a la anomalía. Pareciera a ratos un efecto secundario de la teratotécnica: la imposibilidad de convivir con lo normal –llega a aceptar brevemente las ideas de Santiago sobre Lucio. Sus ritos de pasaje involucran el peligro, lo roto, lo incompleto, lo desplazado.

También Ana mostrará afinidad con lo anómalo, aunque su carrera moral inicia buscando la restauración de la normalidad perdida. Desde niña se siente atraída por las historias de desdoblamientos pero, al descubrir que ella misma forma parte de una, reniega de su situación, entablando una larga lucha contra La Cosa. La carrera moral de su estigma fantástico, al igual que ocurre en *El camino de Santiago*, tiene varios ritos de pasaje que marcan el ritmo de una vida dedicada al encubrimiento –aunque en este caso no involucran experiencias amorosas, pues como ya he mencionado más arriba, vive “fuera del sexo”. Las discontinuidades biográficas de Ana son, sin embargo, menores, de modo que las identidades personales que llegue a proyectar serán también menos radicales. Y si para la otra

protagonista su madre encabeza el grupo de referencia –seguida de cerca por Lilia, tan importante en su infancia; y luego está el Escuadrón del Huevo, el grupo más o menos homogéneo de sus demás hermanos–, para Ana es el único miembro. Así, los primeros momentos de su carrera moral se estructuran en torno a la pérdida: primero la muerte de Diego y luego el abandono del padre.

El huésped es una novela en tres capítulos y cada uno parece desarrollar un tema distinto. Si el primero fue el de la infancia, la pérdida y el descubrimiento de los estigmas, los otros dos son del inicio de la madurez –pasan diez años entre el primero y el segundo– y representan dos etapas en la vida de Ana: encubrimiento y desafiliación. El segundo capítulo abre con la que se ha sido en la gran obsesión de Ana: almacenar recuerdos. Se trata de “una actividad oculta a ojos de los demás” (EH 55), un acto de supervivencia que realiza bajo el estricto encubrimiento de una vida dedicada a la nada, lo que produce una identidad personal ociosa e improductiva. Es durante una de sus visitas al parque que llega a tener noticia de un instituto para ciegos cercano y se decide a producir un primer rito de pasaje: pide trabajo en el instituto como lectora, afirmando tener experiencia gracias a una supuesta hermana ciega. Obtiene “el único empleo que he tenido en la vida” (EH 73) y se enfrenta a un umbral que hasta entonces consideró impensable:

Crucé el jardín a grandes zancadas y cuando el policía cerró el portón, tuve que sentarme en un banco para hacerme a la idea: a partir de entonces tendría un empleo.

Siempre pensé que mi vida había sido una de las más aburridas de este siglo y esa circunstancia me atrajo –incluso me orgulleció– durante mucho tiempo. Dejé los estudios al terminar la secundaria. Durante todo el primer año de preparatoria fingí asistir a clases para no desilusionar a mi madre y proteger el ambiente, de por sí sofocante, que reinaba en casa. Sabía que en poco tiempo iba a perder todas mis facultades, ¿cuál era entonces el sentido de preparar una carrera? (EH 60).

Pero sucede que las condiciones de desacreditabilidad de Ana no se limitan a sus enfrentamientos con La Cosa y es justamente en el ámbito laboral donde arranca una nueva carrera moral. Es así que a un estigma relativamente invisible se suma otro, potencialmente más notorio –aunque latente durante casi toda la novela– y desprovisto de todo carácter fantástico: a temprana edad manifiesta los primeros signos de la ceguera, afirmando que “me empezó a costar trabajo distinguir objetos cotidianos y obvios como los chícharos y los garbanzos” (EH 15), además de que “Ya antes había notado que a La Cosa le molestaba la luz” (EH 51). Se abre con esto la posibilidad de que un nuevo estigma se manifieste en ella y, por lo tanto, arrancará una nueva carrera moral, una que sí llevará en relativa compañía –

aunque esta la llevará a otra desacreditación social– y cuyo primer momento, que abre la etapa de aceptación, será el encuentro con el ciego en el elevador. Es así que pasa diez años juntando “hallazgos visuales para resistir a una cosa ciega que sería incapaz de apreciarlos” (EH 55). Puesto que, anticipa, “mi destino sería la ceguera”, decide que “En caso de invasión absoluta, la memoria sería mi única prueba de existencia” (EH 51). Es así como comienza a interesarse por los ciegos y la razón por la que busca el empleo en el instituto, donde arranca una segunda etapa de su carrera moral: “con este nuevo empleo, el universo de los ciegos me abriría sus puertas” (EH 51), confirmando de cierta manera que “la mayoría de los estigmatizados tiene acceso a una versión intelectualmente elaborada de sus puntos de vista” (Goffman, *Estigma* 41). Esto enfatiza la complejidad de la situación tanto de Ana como de la otra narradora, puesto que en lo que concierne a la presencia de seres hostiles en su interior, no poseen un marco de referencia sobre el que puedan comenzar a interpretar sus vidas y sus relaciones. De allí que Ana no deje de preocuparse por la posibilidad de que los ciegos lleguen a reconocer a La Cosa, que se manifiesta en una mezcla de curiosidad y miedo. Es así que, si bien se conduce con fortaleza durante su presentación inicial, la visita de los ciegos a su casa durante su convalecencia detonará una crisis en la que, perdida toda la paciencia, corre a sus alumnos:

Espantadas por el grito, las visitas dejaron de sonreír y empezaron a moverse hacia todos lados, tropezándose con los objetos del cuarto. Tiraron el espejo de la puerta y el perchero. Uno de ellos se lastimó con la esquina del buró. El estruendo los asustaba, acelerando aún más sus movimientos (EH 87).

Estas y otras situaciones revelan que el panorama ofrecido por el instituto no le parece el más idóneo. Le parece que hay “cierta hostilidad de sanatorio” (EH 74), lo cual hace suponer que, de llegar la ceguera, lo descartaría como opción. Reconoce además que “Toda ceguera es distinta y yo no podía saber el trato que cada uno de ellos necesitaba” (EH 75), con lo que se niega también a aprehender la “versión intelectualizada” de su estigma a través de sus alumnos –rechazando la posibilidad de conocerse mejor a sí misma, en tanto que ciega potencial, a través del conocimiento de ellos. También cuando se enfrente a los libros braille que tiene el instituto sentirá un gran rechazo: “¿Quiénes escribían esas páginas monstruosas?” (EH 77). Comprende, pues, la complejidad del descrédito que está próximo a adherirse a su biografía; y si bien esto forma parte de la carrera moral, su actitud sigue siendo la de quien prefiere el ostracismo, pues se aleja emocionalmente del grupo de pertenencia que ahora tiene frente a ella. Ocurre que

Las relaciones del individuo estigmatizado con la comunidad informal y con las organizaciones formales a las que pertenece por su estigma son, pues decisivas. Estas relaciones señalarán, por ejemplo, una gran distancia entre aquellos cuya diferencia apenas los provee de un nuevo “nosotros” y aquellos que, como los miembros de un grupo minoritario, se encuentran formando parte de una comunidad bien organizada con una tradición establecida: una comunidad que formula apreciables reclamos de lealtad e ingresos definiendo al miembro como a alguien que debe enorgullecerse de su enfermedad y no buscar una mejoría (Goffman, *Estigma* 56).

Ana, al rechazar –al menos inicialmente– su ingreso en la comunidad de ciegos, sienta las bases para fundamentar la decisión vital que ha de tomar en las últimas páginas de la novela. Ambos lados de la relación normal-estigmatizado le parecen igualmente desagradables –aunque no coincide con las opiniones del Cacho sobre los alumnos del instituto: “Decía, por ejemplo, que era necesario infundirles más disciplina y que a ninguno de nuestros internos se le podía dejar suelto en la calle” (EH 91).²³⁷ Le parece que “Los otros empleados mostraban hacia los ciegos paciencia falsa y desapegada que hay en los hospitales. Ninguno de ellos era joven y en general hablaban poco, la rutina y la atmósfera adormilada del lugar parecía haberles consumido la energía” (EH 75).²³⁸ Las referencias al ambiente hospitalario sirven para mostrar la medicalización de las interacciones mixtas: si bien en términos médicos podría sugerirse que el ciego habita una condición patológica –y acaso no siempre sea el caso–, socialmente ocurre apenas que no están sustentando una norma de muy poca relevancia; y sin embargo, el trato social se convierte en un trato clínico: desapegado, tamizado por la terminología y ligeramente hostil.

Es así que, pese a la desconfianza que originalmente le produce el Cacho, pronto verá en él un punto de apoyo crucial para el desarrollo de las dos carreras morales que ahora debe transitar. Como ya he señalado, en lo que concierne a La Cosa le verá como un sabio –al grado que intentará un descubrimiento fallido–; y como ciega en potencia, su conocimiento y sus contactos resultarán cruciales. Esta relación ambigua con el Cacho la lleva a señalar que “sería mi Virgilio pero también mi dolor de cabeza en el instituto” (EH 70). Y en efecto, pronto le muestra una nueva ruta estigmática, decisiva para Ana:

²³⁷ La idea de disciplina, que originalmente podría remitir a cierto ánimo militar, contrasta luego con la sugerencia de “dejarlos sueltos”. De inmediato describe a los alumnos como “animales de cautiverio”, confirmando que, en efecto, intenta elaborar un discurso zoológico –que, en su asociación con lo humano, sugeriría cierta tendencia monstruosa– muy cercano al de las mascotas. Más adelante, otro ciego se referirá a Ana como un “animal de pelea” (EH 105).

²³⁸ Imposible pasar por alto la referencia al vampirismo. Acaso suceda, como se ha visto en el caso de *Bestiaria vida*, que una afinidad por lo monstruoso tiende a deformar las relaciones simbólicas.

Estaba segura de que el cojo iba a aparecer en cualquier momento. Su recuerdo me resultaba inquietante, como el de un perseguidor. Cuando por fin llegué a la puerta de mi coche, distinguí su voz entre los ruidos de la avenida.

Me di la vuelta: en la esquina el cojo extendía la mano hacia los transeúntes como si pidiera limosna (EH 72).

Al preguntarle sus razones para mendigar pese a tener un empleo, el Cacho afirma hacerlo “por principios”. Para Ana, este es el descubrimiento de una identidad ética distinta a la que hasta ese momento había intentado para sí –el abandono de la escuela y en general de la vida–, y una además que esboza motivos en apariencia honorables. La Cosa le había parecido una molestia que debía ocultar a toda costa y la ceguera, un destino oscuro del que se defendía almacenando recuerdos; elegir un estilo de vida estigmático y proyectarlo socialmente –pues el abandono de Ana se circunscribía a la angustia de su madre– resultaba intrigante. De este modo, pese al desagrado inicial, llegará a tomarle cariño y pasará mucho tiempo hablando con él. Es así que, al increparlo de nuevo sobre su insistencia en pedir limosna, él reitera la existencia de ciertos “principios” y se ofrece a explicarlo mejor si ella demuestra ser de confianza (EH 92). Días después, la invita al metro para presentarle a alguien, pero antes, durante el trayecto, la hará espectadora de su representación casi teatral: “pobre entre los pobres del vagón, más deteriorado que nadie, solicitando con la mano hacia delante que la gente le diera dinero, sin vender ni ofrecer nada, excepto su mutilación y su fingida inocencia” (EH 102). Además de presenciar la puesta en escena de una posibilidad vital que luego le será ofrecida, Ana es consciente de la minstrelización que se desarrolla ante sus ojos: otra lección importante y otra novedad, pues para ella el estigma había sido un flagelo anónimo y silencioso. Ana va reconociendo no sólo rutas de vida, sino mecanismos de encubrimiento; le es revelado con toda claridad que las identidades personales están sujetas al control de la información y que si funcionan es precisamente por las biografías incompletas y contradictorias que se elaboran sobre el individuo. Días antes había aceptado dormir en el instituto para cuidar a los enfermos y sería “la primera noche en años que pasaría fuera de casa y, lejos de considerarla un fastidio, la idea llegó a entusiasmarme” (EH 94). Descubre, pues, el poder de la discontinuidad: cada vacío en la biografía es la posibilidad de transmitir una identidad personal diferente. Y el yo, mientras tanto, ensaya y aprende, transformándose y reconociéndose en las máscaras sociales que porta. La supuesta disolución o deterioro de la identidad que los discursos fantásticos operan sobre los personajes es la negativa a reconocer que basta con la vida cotidiana para que se operen

cambios significativos. Como ha de verse –y como he intentado demostrar a propósito de otros ámbitos en los capítulos anteriores–, lo fantástico puede ejercer una función potenciadora, pero más allá de la heterogeneidad aléctica, no produce nada que no exista ya en la realidad: confronta al mundo y llega a reinterpretarlo, pero nunca escapa de él.

El Cacho lleva a Ana a conocer a Madero, líder de los mendigos del metro. Su aparición está marcada por el histrionismo y la clandestinidad: vive en un almacén de limpieza de la estación de metro y para entrar, Marisol, amiga del Cacho, retira sin que los transeúntes lo noten un letrero que prohíbe el acceso; desde fondo de un pasillo oscuro, habla con “voz ronca, de fumador”; y el Cacho –tan seguro de sí, pero ahora sumiso– de inmediato le tiende un paquete de tortillas y el dinero de esa semana, que Madero cuenta callado pero haciendo sonar las monedas. La presentación es efectiva: “Sólo recuerdo que nunca nadie me había impresionado tanto. No tenía nada en común con los internos. En vez de solicitar protección o ayuda, actuaba con una seguridad apabullante” (EH 105). Madero cumple la función del profesional, pero no uno exitoso y público en el sentido tradicional que lo describe Goffman. Lo suyo es, por el contrario, un liderazgo oculto que se ejerce desde las sombras del metro. En él se encarna la idea de lo oculto, de lo no visto: ciego como es, despacha desde la negrura de un pasillo

Toda la escena producirá dos efectos profundos. El primero, que llega a acostumbrarse a la oscuridad, tanto que puede “imaginar lo que sucedía a mi alrededor. No había comprendido aún que esa adaptación era un síntoma, una señal” (EH 106). Pendiente de La Cosa, pero sin llegar a contactarla durante diez años fuera de la sensación de escuchar sus gruñidos lejanos mientras estuvo enferma, se acerca peligrosamente a su territorio cuando descubre que la oscuridad le incomoda menos de lo que creía. Su ceguera, que avanza lentamente, la va preparando a un mundo de sombras y ese encuentro en el metro funciona como una especie de prueba que ha superado exitosamente. El segundo efecto se relaciona con una nueva carrera moral que arrancará entonces, pero que Ana interpreta como un rito de pasaje. El descenso al metro es, previsiblemente, un umbral: “Es como cambiar de dimensión” (EH 106), explica, sin llegar a comprender la magnitud del cambio que está operándose. Y es que el Cacho la integra a un secreto del que ya no podrá escapar. Como si se tratara de una religión misteriosa, un breve contacto con el *sanctum* ctónico ha bastado para contagiarla de un sentido que rebasa su comprensión, pero llega a fascinarla. El

monstruo y lo divino, ya lo he dicho en el capítulo anterior, están más cerca de lo que se piensa.

El encuentro con Madero forja en Ana una convicción vital: para vivir “bien” como ciega, el instituto y los símbolos que lo rodean son, de hecho, nocivos; lo que buscará entonces en el metro es la posibilidad de salir del sistema: “lo que buscaba ahí era la posibilidad de vivir de manera autónoma, a pesar de la ceguera, sin la dependencia que veía en los alumnos del instituto y que tanto me aterraba” (EH 114). Por ello, baja nuevamente al metro a buscar a Madero y en cuanto las puertas del vagón en Tacubaya se cerraron –otro umbral en la precipitada carrera que la empuja a la clandestinidad–, le reconoció, abriéndose paso con un bastón metálico y produciendo repulsión entre los pasajeros. Ana lo sigue, pero Madero le reprocha la falta de discreción:

–Pórtate como si estuvieras en las circunstancias más normales –ordenó, un poco menos exaltado–, sólo avísame cuando veas al conserje.

Pensé que nada de lo que me pasaba en las últimas semanas podía llamarse “circunstancias normales”, pero no hice ningún comentario (EH 115).

Ana reconoce lo extraño de la situación, incluso en el contexto de una vida que hasta ese momento no ha tenido nada de convencional. Acaso sea por eso que se sienta atraída por el mundo del Cacho y Madero, que funciona con órdenes y reglas (EH 116) y en el que se desarrollan actividades de las que no se habla abiertamente (EH 117). Pero Ana se muestra poco impresionada por el secretismo y tuerce la conversación hacia lo que realmente le interesa: conocer más de la ceguera. Luego de responder varias preguntas, elaborar algunos puntos de vista sobre las relaciones entre estigmatizados y normales y explicar que “Cada ceguera es un idioma distinto” (EH 120), Madero encuentra el modo de insistir sobre sus actividades secretas y la posibilidad de “entrarle” a “esto”. Ana, nuevamente, responde sin interés: “No, gracias, detesto las reglas. Además, no podría vivir en el metro” (EH 121). Ante su pregunta por el encierro, Madero ofrece una alternativa radical: “Todo depende de si prefieres estar atrapada adentro o afuera, pagar impuestos, mantener con mordidas a los oficiales de tránsito o acá pidiendo limosna y eligiendo tu vida” (EH 122). La conversación llega a poco y Ana insiste en la ceguera, empleando el instituto como justificación:

Recordé las palabras del Cacho acerca de la autonomía y me dije que Madero tenía razón. En el fondo, los ciegos del instituto me importaban un bledo. Estaba ahí porque necesitaba una respuesta, una alternativa para esa vida cada vez más cercana; porque, como él, yo iba a perder la vista a causa de un enemigo inencontrable, al que sin embargo escuchaba gritar dentro de mí en las horas de mayor silencio.

Me sentí culpable por no decirle la verdad. A la sinceridad de Madero, a su franqueza, yo respondía con un pretexto tan falso que él mismo no tardaría en descubrirlo (EH 123).

Al salir del metro, Ana es recibida por la luz exterior, que le resulta molesta. Un cambio considerable parece haberse operado sobre ella y las siguientes páginas –un cambio de ritmo en la novela– dan cuenta de ello. Vuelve al estado contemplativo que caracterizó su infancia: se descubre caminando por la calle sin rumbo, “descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez” (EH 124); y haciendo un esfuerzo por capturar sonidos y sensaciones, texturas y formas. Sucede además que se descubre volviendo una y otra vez al metro –a veces empujada por La Cosa (EH 125)–, donde va reconociendo a los integrantes minstrelizados del grupo al que describe como una “secta enloquecida” (EH 126). Y sin embargo, el Cacho se las arregla para involucrarla en las actividades, haciéndola dudar de que la vida que lleva es la correcta y empujándola a un punto en el que finalmente es capaz de decir: “Estoy pensando en salirme de casa. No puedo quedarme más tiempo con mi madre” (EH 129). La relación que se formó entre ambas tras la muerte de Diego y el abandono del padre fue de una solidez tal que, como señalé más arriba, el grupo de referencia de Ana consistía únicamente en su madre. Formular la necesidad de separarse ahora supone la exigencia de las identidades personales de Ana por una discontinuidad biográfica severa: un nuevo encubrimiento que dé cuenta de sus circunstancias actuales: la ceguera avanza, La Cosa está cada vez más cerca y está descubriendo una forma de vida que se proyecta como una alternativa viable. Así, le confiesa al Cacho que está perdiendo la vista (EH140) y al descubrirse de ese modo cruza un necesario umbral hacia la sinceridad, acercando un poco las distintas identidades que la conforman. Más adelante, el Cacho dirá: “Es curioso [...], a veces pienso que eres dos personas en vez de una” (EH 148). Se trata de una consideración habitual, efecto de que, como señala Goffman, la personalidad suele considerarse parte de la identidad personal. Eso, que llama “reconocimiento psíquico”, queda implicado en cierta noción de “unicidad” que luego se transfiere a la idea de “soporte de la identidad” –una discusión que se asemeja mucho a la que se establece en torno a la identidad haecética– (Goffman, *Estigma* 77). Finalmente descarta la existencia de una “esencia” general y única (78), insistiendo en que únicamente el cuerpo y la biografía constituyen la identidad personal (79). Así, la apreciación del Cacho es un esfuerzo por conciliar las discontinuidades biográficas que se hacen cada vez más notorias en Ana. Se evoca entonces una idea elaborada al inicio de la novela: que es caprichosa y de trato difícil

(EH 14). Ocurre, pues, que la presencia de La Cosa es cada vez más notoria y los esfuerzos por encubrir ese estigma producen un efecto de multiplicidad. Por ello, Ana busca una liberación al descubrirse frente al Cacho (EH 170) pero, como ya señalé más arriba, este confunde la confesión con una metáfora. Ana está en medio de un proceso de transición, en el que La Cosa ha vuelto de forma definitiva:

Excepto nosotras, nadie conocía el conflicto, nadie sabía de las batallas sangrientas a las que me entregaba parada junto al ventanal de la sala. La Cosa quería ocupar mi vida, apropiarse de mis costumbres, quería tener en su poder el contacto con el mundo exterior. Los años más arduos en que uno debe luchar contra la indefinición con la que todos llegamos al mundo me habían tocado a mí. Qué fácil era para ella cambiar de piel ahora, sin tener que lidiar con las enfermedades de la niñez, con los cambios abruptos de la adolescente.

Era un estado de alarma constante, como vivir siempre en la trinchera. Me espiaba todo el tiempo, conocía cada uno de mis pensamientos. Vivir con ella era vivir vigilada (EH 127).

Resurge así la inquietud fundamental de la novela: el miedo a la degradación de la identidad haecética que se compara con la muerte. El reproche a La Cosa, esos años de formación de la identidad que parecen ahora “robados” o incluso “desperdiciados” –pues no será Ana quien coseche los frutos– es una insistencia sobre un tema que ya ha aparecido en *El huésped* y que, como he señalado, es similar al de las intuiciones habituales en torno a la identidad y lo fantástico: que un cambio inefable puede operarse sobre la persona si la “identidad” se pone en riesgo, si “deja de ser ella misma” –según palabras de la propia Ana (EH 27). Se encierra entonces en su obsesión de capturar el mundo visual, pero hundida en la desesperanza. De nuevo, dirá: “¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado ahí?” (EH 128). Coloca sobre su “identidad” una exigencia casi ontológica y recurre a explicaciones metafísicas, describiendo la presencia de la cosa como “algo que no necesitaba cuerpo para hacerse notar” (EH 141). Luego del secuestro de Marisol, se siente lista para rendirse:

Mis piernas, sin embargo, no resistieron lo mismo que mi negación, el cuerpo es una frontera chata. En vez de salir volando o caer dentro de una alcantarilla –esas eran mis intenciones más sinceras– terminé en el suelo, temblando de miedo y del esfuerzo y con una mano lastimada. Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así de la existencia nauseabunda que había ido construyendo (EH 164).

Vendrá después la confesión fallida y el sexo con el Cacho: lo primero un esfuerzo por desmantelar el encubrimiento que tanta angustia le produce; y lo segundo un atentado contra

—si no una convicción, pues ella misma afirma que no es tal— una forma de ser profundamente arraigada. La situación de identidad de Ana parece entonces haber alcanzado un punto crítico, pues el conjunto de estos actos produce una paradoja: por un lado, intenta salvar la brecha entre sus identidades personales y su identidad del yo; por otro, actúa precisamente en contra de su identidad del yo —esa opinión que tiene de sí misma. La sorpresa que estos movimientos opuestos la empuja a un súbito reconocimiento: perdida toda esperanza de conciliar la presencia de La Cosa con un ideal de unicidad, encuentra consuelo precisamente en la pérdida de identidad. Si ha de ser derrotada, al menos lo hará sin apego a ningún hecho ulterior sobre su personalidad:

¿Será mejor asumir la naturaleza pasajera de las cosas, aprovechar cada segundo la compañía de un amigo como si fuera el último y tener siempre en cuenta que puede morir atropellado ahí mismo, frente al café que nos hizo descubrir? Habría entonces que tomar el ejemplo de los niños que viven los días como momentos excepcionales y conocen el verdadero sentido del fin de semana. O quizás convenga más pensar que nada nos pertenece, que cada objeto, cada espejismo de comprensión es el don de un personaje divino cuyo pasatiempo es hacernos perder todo, y no asumir posesiones sería la única manera de burlarlo. Tomemos la postura que tomemos, algo es seguro: *existir es desmoronarse*. Me rasco y pierdo un puñado de células, tomo un poco de alcohol y me desprendo de algún porcentaje de hígado. Me quedo dormida junto a la ventana y me pierdo la escena de celos que está haciendo la vecina del edificio de enfrente, despierto y, de inmediato, olvido el sueño del que sí conservo alguna sensación. *Perderse a sí mismo es algo para lo que no estamos de alguna u otra manera preparados*, pero que no nos abandonen; que las personas que consideramos nuestras no desaparezcan, porque entonces el proceso de pudrición se vuelve intolerable (énfasis mío, EH 174).

El pasaje anterior coincide casi exactamente con las explicaciones de Parfit sobre “lo que importa”. Ana ha llegado, luego de un largo viaje, a reconocer definitivamente el valor de la Relación R —esos recuerdos que desde siempre almacenó— y enfrenta la pérdida de la identidad y hasta la muerte con desapego.²³⁹ Para Goffman, el estigma puede llevar a ciertos

²³⁹ “Acostúmbrate a considerar que la muerte no es nada para nosotros, puesto que todo bien y todo mal están en la sensación, y la muerte es pérdida de la sensación. Por ello, el recto conocimiento de que la muerte no es nada para nosotros hace amable la mortalidad de la vida, no porque le añada un tiempo indefinido, sino porque suprime el anhelo de la inmortalidad. Nada hay terrible en la vida para quien está realmente persuadido de que tampoco se encuentra nada terrible en el no vivir. De manera que es un necio el que dice que teme la muerte, no porque haga sufrir al presentarse, sino porque hace sufrir en su espera: en efecto, lo que no inquieta cuando se presenta es absurdo que nos haga sufrir en su espera. Así pues, el más estremecedor de los males, la muerte, no es nada para nosotros, ya que mientras nosotros somos, la muerte no está presente y cuando la muerte está presente, entonces nosotros no somos. No existe, pues, ni para los vivos ni para los muertos, pues para aquéllos todavía no es, y éstos ya no son. Pero la gente huye de la muerte como del mayor de los males, y la reclama otras veces como descanso de los males de su vida” (Epicuro, *C. ad Moen.* 125).

grados de “desviación”, el nombre con el que distingue a todos aquellos que no se adhieren a la norma social (Goffman, *Estigma* 175). En conjunto, y por lo general, los “desviados sociales rechazan su lugar con ostentación” (180),²⁴⁰ y suelen volver a la norma tras un periodo de rebeldía tolerado por la comunidad. El grupo al que pertenecen el Cacho, Madero y los mendigos del metro está en esta categoría, si bien llega a exceder los límites, como la muerte de Marisol atestigua. El acercamiento paulatino de Ana a un colectivo desviado no es, sin embargo, una operación sorpresiva: desde la primera página sabemos que la otredad le obsesiona; y luego sabremos que abandona la escuela y rechaza el mundo laboral, por considerarlos lastres a una vida condenada. Es la descripción casi exacta del desafiado;

individuos que rechazan voluntaria y abiertamente el lugar social que se les concede, y que actúan de manera irregular y, en cierto modo, rebelde ante nuestras instituciones básicas: la familia, el sistema de clasificación escolar por edades, la estereotipada división de roles entre los sexos, el legítimo empleo full-time, que implica el mantenimiento de una identidad personal única ratificada gubernamentalmente, y la segregación de clase y raza (178).

Cuando llega a reconocer que “también la ciudad se estaba desdoblado” (EH 175) –y afirma que también lleva una Cosa dentro (EH 176)–, abraza finalmente la filosofía de Madero y elige un encierro subterráneo que le permita llevar la vida que desea, sin trabajo ni esperanza.

Esta es la gente a quien se considera comprometida con cierto tipo de rechazo colectivo al orden social. Se los percibe como incapaces de utilizar las oportunidades del progreso existentes en diversos caminos aprobados por la sociedad; muestran un abierto desacato a sus superiores, así como carecen de piedad. Ellos representan *fracasos en los esquemas motivacionales de la sociedad* (énfasis mío, Goffman, *Estigma* 179).

Pero Ana va más lejos. Si bien llega a integrarse al grupo de Madero, participando en el llenado de los sobres con mierda humana –donde “encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano; tropezarse con los demás, sentir sus cuerpos cerca” (EH 144)– y hasta acompaña a Marisol en la importantísima misión de repartirlos en un camión de basura robado, al final se separa de todo cuando deja el departamento del Cacho tras tener sexo con él. Decide, pues, desviarse incluso de los desviados, desafiarse definitivamente. Con los síntomas de la ceguera avanzando inexorablemente –tiene la vista nublada y calcula la hora gracias al rumor del tráfico (EH 187)– y la convicción de separarse de su grupo de referencia –“Pensé en mi madre. Tenía

²⁴⁰ Emblemático resulta el letrero que adorna el camión de basura que manejan Ana y Marisol: *Freak is beautiful* (EH 153). Lo grotesco es postulado como una categoría estética.

que llamarla a como diera lugar, por lo menos para avisar que estaba bien, quizás para despedirme” (EH 188)—, decide hacer del metro su hogar, rompiendo su vínculo con la ciudad, a la que describe como una madre amorosa y arbitraria: “Me dije que si no era posible verla con todas sus tonalidades, sus espectáculos aberrantes, no valía la pena salir. Desde ahora, el metro sería mi hogar” (EH 188). Armada con el recuerdo de los últimos meses, inundada por los empujones y el olor a cañería, se descubre recurriendo a su mundo interno como un último recurso de salvación:

Poco me importaba entonces dónde elegía vivir, no había ni fuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva.

“Por fin llegas”, dije en voz baja, y por toda respuesta descubrí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar (EH 189).

La referencia al eterno retorno estoico²⁴¹ aparece aquí a partes iguales como la desesperanza máxima y como un ámbito dador de paz: si el mundo ha de consumirse en llamas para iniciarse de nuevo, determinista y siempre igual, mejor será refugiarse en lo que llevamos dentro y abrazar el caos y la contradicción que da forma a nuestra existencia e identidad. Desecha, pues, todo interés hacia aquellas identidades que no refieran a sí misma: ni el estigma social, ni las normas, ni los grupos, ni las afiliaciones culturales, ni el enmascaramiento importan ya; pero lo hace no pensando en la pérdida o la muerte —está más allá del pesimismo—, sino refugiándose en la memoria y los eslabones de la cadena que la hace saberse ella misma. Se deja entonces arrastrar por el flujo infinito del tiempo cíclico, victoriosa al haber encontrado la fórmula del desapego absoluto.

El proceso de aprendizaje en *El camino de Santiago* lleva una estructura similar. Si bien no existen alusiones explícitas a la pérdida de la identidad y su comparación con la muerte, sí hay una angustia del yo ante la invasión de Santiago. La narradora se describe como “Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma” (CS 10); y resume el complejo entramado de su identidad con la fórmula “Él es yo y yo soy él” (CS 9). Esta

²⁴¹ “La muerte no encierra molestia alguna, ya que habría que de existir un ser afectado por esa molestia. Pero si es tan grande el deseo que te invade de prolongar la vida, ten presente que de esos seres que se alejan de nuestra contemplación y retornan al seno de la naturaleza, de la que han salido y de nuevo han de salir, ninguno llega a destruirse. Dejan de vivir, no perecen; la muerte que tanto nos asusta y que rechazamos, interrumpe la vida, no la arrebatada. Vendrá nuevamente el día que nos devolverá la luz, al que muchos rehusarían llegar sino fuera porque, olvidados de todo, vuelven a la vida. Luego demostraré con mayor exactitud que todo lo que parece quedar destruido se transforma. Así que es con ánimo sereno como debe partir quien va a regresar. Observa el giro de las cosas volviendo sobre sí mismas; comprobarás que nada se extingue en nuestro mundo, sino que sucesivamente todo desfallece y se levanta” (Séneca, *Ep.* 36, 9-11).

imbricación, empero, no le impide reconocer que Santiago es “un ser independiente de mi cuerpo, de mi propia imaginación” (CS 102); a lo que el invasor responde que “siempre habitó este cuerpo” (CS 9). A diferencia de Ana, lo que ella busca no es tanto la salvación de un yo independiente como la restauración de un estado dual más placentero y menos racional; la llegada de Santiago a los catorce años –“el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena” (CS 7)– produce la Separación: “Mina no es más que el deseo de volver al origen” (CS 90). Pero queda atrapada con Santiago, dueño de las palabras, incapaz de experimentar de nuevo el éxtasis del deseo que precede al lenguaje. El camino de Santiago es, entonces, el pathos de un peregrinaje hacia la purificación. Pero los amantes resultan, como todo lo demás, “repetidas copias” de la infancia. Desde niña –en esto sí coincidiendo con Ana– se aproxima a la desviación: primero, el estallido de los soles al lado del indigente –que, corrige Santiago, es en realidad un paletero pederasta– y, luego, el Tortas, un exhibicionista que aúlla y babea. Afirma que “ningún ser humano se encuentra en la lista de mis miedos” (CS 12), de modo que se acerca a los cuerpos sin prejuicios. La imposición del Plan y las instrucciones de Santiago, sin embargo, no bastan para salvarla de un novio violento, un amante enfermo y un compañero silencioso. Al volver a México y reencontrarse con el poder de la risa, encuentra las condiciones idóneas para realizar un “buen ajuste”, que

Exige que el individuo estigmatizado se acepte, alegre e inconscientemente, como igual a los normales, mientras que, al mismo tiempo, se aleja por su voluntad de aquellas situaciones en las cuales los normales tendrían dificultad en fingir un tipo de aceptación similar (Goffman 153).

Lucio, poseedor de los rasgos positivos de Vicente, Cuco y Reginald, parece incluso admirar los arrebatos de diferencia de su esposa. Es el perfecto compañero para la protagonista, pues le permite integrarse a la vida social –la lleva al trabajo– a la vez que le ofrece una esfera de encubrimiento: basta con no mencionar a Santiago y todas las pequeñas desviaciones serán saludablemente ignoradas. Por otra parte, Lucio se convierte en un nuevo grupo de referencia –sin que el anterior desaparezca por completo–, que compondrá una biografía mucho menos atormentada que incluye un embarazo –del que, sin embargo, la narradora sospechará, envenenada como está por las palabras de Santiago.

Pero el truco del vacío, el hundimiento en el índigo interior donde reina el silencio –y por lo tanto, Santiago no puede entrar–, se combina con el alcohol y la enfermedad para arrastrar a la protagonista a una espiral autodestructiva que culmina en las últimas páginas. Poco después del episodio donde Santiago funde una pesadilla con la fotografía del intento

de suicidio, tras un ataque de pánico en la oficina y una noche a la intemperie, el cuerpo entrega sus últimas fuerzas. Despierta en un hospital, incapaz de moverse, así que inicia un nuevo viaje a su interior y confronta a Santiago, quien intenta sin éxito responder las preguntas del doctor que revisa el cuerpo de la protagonista. Fotografías de eventos que nunca ha presenciado flotan en el agua putrefacta. Aprovechando un momento de distracción del invasor, la protagonista intenta un descenso final:

Una de las celdas de abajo palpita. La observo. Su latido es tranquilo y espaciado. Me armo de valor y la abro. Se desata una histeria de colores que luego se disipan para dejarme ver un túnel largo. Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quiero tocar a mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son como hologramas. No logro acostumbrarme y me disculpo cada vez que paso por encima de uno de ellos. Recorro un largo camino. El rojo se vuelve púrpura. Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfogado y pleno. No hay rencores por el intento que perdimos. Tomo la mano de su cuerpo azul y me vuelvo unos segundos para verme en la cama del hospital. Lucio está sentado al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo. Le pido que no regrese a ver lo que queda. Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible. Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo (CS 110).

Atrapada entre las obsesiones de Santiago y el poderoso deseo de volver a Mina, abandona finalmente el proyecto del buen ajuste. La despedida de Lucio –y, con él, de todo el exterior– sella el mundo de los sentidos y la confronta con su realidad interior. Luego de un tiempo indeterminado, la trama alcanza el arranque de la novela; el primer capítulo –sin numerar– es el establecimiento del estado de cosas tras la enfermedad, el “absurdo concilio” (CS 8) que da como resultado el resto de la obra: una historia de vida que también parece repetirse infinitamente. Buscando a Mina y discutiendo con Santiago consolida un espectáculo íntimo de emociones y palabras; por primera vez parece tener algo de paz y orden.

Narración y liberación

Como se ha visto a lo largo del capítulo, en ambas novelas hay un cambio de perspectiva tal que las protagonistas llegan a aceptar la realidad de su nueva situación, por muy distinta que esta sea del estadio inicial. Se cumplen así los principios de continuidad y permanencia, confirmando que la identidad opera como un proceso a través del cual el sujeto del reconocimiento puede desvanecerse socialmente –haciéndose efectivamente irreconocible– sin que se haya “perdido” la identidad. La restauración de las protagonistas,

sin embargo, ocurre en ambas obras de modos distintos: Ana, abrazando la oscuridad y el caos de La Cosa; la otra narradora, contando su historia y tejiendo con ayuda de Santiago la memoria de su cuerpo inerte.

Como anticipaba, esta diferencia sugiere la posibilidad de entablar un diálogo interpretativo con las novelas desde posiciones teóricas diversas. Así, dos posturas antinómicas como las de Paul Ricoeur y Derek Parfit tienen cabida en un mismo estudio siempre y cuando se reconozca el sentido que la obra literaria en cuestión intenta producir.

El título de *El camino de Santiago*, con su referencia a la transformación espiritual del peregrino, sugiere que es el cambio el que otorga a la novela su sentido. Así, la noción de ipseidad se pone al frente del problema de la identidad: es andando y relatando lo andado que el individuo puede dar cuenta de sí. Sugiere Ricoeur que “Un sujeto se reconoce en la historia que se cuenta así mismo sobre sí mismo” (Ricoeur, *Tiempo* 999). La identidad narrativa es ética en tanto que pone a la persona frente a sí. El reconocimiento, la base del concepto de la identidad, se da al interior. La dialéctica de la mismidad y la ipseidad, que tiene como resultado la identidad narrativa, ofrece un recorrido ético claro: pasa del ¿qué eres? al ¿quién eres?, y de allí al ¿quién soy?

La narradora de *El camino de Santiago* debe recorrer el camino titular antes de llevar el *yo* hasta la dimensión ética de la identidad narrativa. La novela abre con el consuelo de la vida relatada –que se corresponde, tal como indico en el Anexo I, con el final de la historia. Esta circularidad es, pese al tono general de la obra, esperanzadora. Tal como ha podido comprobarse a lo largo de este trabajo, la protagonista se construye siempre en referencia a los otros. No se trata, sin embargo, de una apertura ética, sino de un abandono del yo. Comienza sus días anclada al asombro de Mina –a la que intentará volver luego de la separación– y, luego, fascinada por las posibilidades de la imitación. Si bien el principio de identidad numérica permanece intacto –salvo por el hecho de que el cuerpo se encuentra habitado por una pluralidad–, la identidad cualitativa se ve afectada por los esfuerzos de la narradora de seguir la vida de alguien más.²⁴²

Así, suprime tanto como puede las marcas de su identidad porque sospecha que debajo del cuerpo que habita no hay nada. Reiterando una expresión de Ricoeur, “Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho

²⁴² No es casual que Lucio, el hombre perfecto con el que se casa, sea descrito también como pluralidad, carente de rasgos propios.

esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?” (énfasis en el original, Ricoeur, *Tiempo* 997). La protagonista evade el problema de la responsabilidad, primero por imitación de Lilia y luego por coerción de Santiago. No puede ser reconocida, identificada. ¿Quién ha realizado las acciones? Como puede comprobarse en el Anexo II, el autor no siempre es el *yo* de la voz narrativa.

Al quedar atrapada hacia el final de la novela, se ve enfrentada al *yo* que negó durante toda su vida. Es entonces que, ayudada por Santiago, va asignando el quién de las acciones. Se convierte, por medio de la narración, en agente ético de su vida. Es significativo que este repaso ocurra en el contexto de la enfermedad, con un cuerpo debilitado y acaso cercano a la muerte; la narración mira siempre al pasado, pues “la historia de una vida se constituye por una serie de rectificaciones aplicadas a relatos previos” (999). Al narrar su historia, echando a andar la dialéctica de la mismidad y la ipseidad, la protagonista “gana” identidad. La degradación que supondría estar habitada por una pluralidad –la posible pérdida que con tanta facilidad se señala– se ve eclipsada por la posibilidad de realizarse como sujeto ético, responsable de sus actos.

Pero si la narradora de *El camino de Santiago* parece no prestarle mayor interés a su identidad salvo hacia el momento en que decide narrarla, en *El huésped*, Ana asume el problema de la invasión como un problema constante. Ya he comentado las múltiples menciones que hace sobre el miedo que le da ser suplantada, señalando su identidad como algo que desea mantener intacto (EH 27, EH 128, EH 164). La angustia que expresa es similar a la que el propio Parfit confiesa en torno a la preocupación que el mantenimiento de su identidad le causaba:

¿Es deprimente esta verdad? Algunos podrían pensarlo. Pero yo la encuentro liberadora, llena de consuelo. Cuando pensaba que mi existencia era un tal hecho posterior, me sentía aprisionado en mí mismo. Mi vida se asemejaba a un túnel de cristal por el que me movía cada vez más rápido año tras año; y al final había oscuridad. Cuando cambié mi punto de vista, las paredes de mi túnel desaparecieron. Ahora vivo al aire libre. Todavía hay una diferencia entre mi vida y las vidas de las demás personas. Pero la diferencia es menor. Los demás están más cerca. Ahora estoy menos preocupado por el resto de mi vida que por las vidas de los otros (Parfit, *Reasons* 281).

El filósofo muestra aquí el poder de la Relación R, el conjunto de enlaces significativos, indestructibles ante la disolución de todos los ámbitos de la identidad. Las palabras de Parfit expresan la posibilidad de una última elección vital. Al asumir la destrucción del *yo*, al reconciliarse con el hecho de la muerte eventual y especialmente al

reconocer que lo que importa es la Relación R –la memoria, los colores–, Ana se encuentra ante el umbral del ensimismamiento absurdo –encerrada en sí, mirando siempre al interior– o la disolución del túnel que la separa de los otros. Al postular la no importancia de la identidad haecética –y, efectivamente, como sugiere Ricoeur, negando también la ipseidad y colocando entonces al individuo en la actualidad perenne de la supervivencia–, Parfit ofrece una alternativa ética que culmina en el aprecio por los demás.²⁴³ La otredad monstruosa se vuelve no ya una fascinación obsesiva sino la fraternidad que Ana llega a reconocer fugazmente. Encerrada en el ciclo infinito en el que ha caído, andando sin rumbo por los túneles del metro, Ana queda al amparo de lo que importa: no la unicidad metafísica ni los grupos sociales ni las afiliaciones culturales, no un relato que da coherencia, sino el contacto humano que pasa por liberar al *sí* por medio de las relaciones que establecemos con los otros y con el mundo.

Para Ana, ya no es necesario el recurso a un hecho ulterior. Si bien la novela se enuncia como un recuerdo, el énfasis no está puesto –a diferencia de lo que ocurre en *El camino de Santiago*– en la posibilidad de una narración redentora. Ana no narra para hacerse cargo del compromiso ético que implica la ipseidad; al contrario, se deslinda de todo proyecto superior y aprende, con el vaivén de los trenes, a aceptar lo efímero. Así, no requiere ningún hecho ulterior para interpretarse. El título de la siguiente novela de Nettel lo explica con toda claridad: el soporte sobre el que se asienta la identidad no es más que *El cuerpo en que nació*. La mismidad es una mera circunstancia. La ipseidad, por su parte, se vuelve irrelevante cuando el tiempo es circular; los trenes vuelven eternamente, de modo que toda pérdida es temporal. El desapego, la liberación de sí, la vuelve inmune a los agravios que lo fantástico emprende contra su identidad. Quizás por eso, en lugar de temerles, le gustan las historias de desdoblamientos.

Sea cual sea la postura teórica que adoptemos, la liberación del sí o la identidad narrativa, es preciso reconocer que hay un contacto todavía más significativo para ambas protagonistas, pues al final del largo y complejo sendero –tanto exterior como interior– que han recorrido están ellas mismas. El monstruo, guardián de tesoros por excelencia, tiene aquí como recompensa la restauración del *yo* por medio de la reconciliación de los entes internos. Todo el entramado de identidades y sus transformaciones, el aparente fracaso externo, tienen

²⁴³ Su discusión sobre la identidad es un circunloquio necesario en el proyecto más amplio de *Reasons and Persons*: el rechazo de la teoría del interés personal.

en el viaje interior –a la vez invisible y estigmatizado– un relato paralelo. Es únicamente el lector quien puede dar testimonio –y otorgar reconocimiento– de que al final se ha producido el encuentro fantástico prefigurado desde el principio y que tal acontecimiento ha sido significativo y valioso para dos vidas ficcionales.

Conclusiones

Conclusiones

En el presente trabajo abordé el estudio de lo fantástico no desde sí mismo –eso a lo que he llamado “teleología” de lo fantástico– sino desde una perspectiva añadida: la identidad de los personajes representados en la ficción. Con esto quise explorar posibilidades analísticas que, de alguna manera, “desbordan” las teorías de lo fantástico, para demostrar cómo sus mecanismos pueden extenderse para comprender ciertos fenómenos que aparecen en la ficción y que no necesariamente quedan previstos en el corpus teórico que se encarga de lo fantástico.

El objetivo primordial que me he planteado, entonces, convoca la identidad, entendida aquí como un proceso constante, para comprender cómo se transforma por efecto de la influencia que lo fantástico ejerce en el universo ficcional. Para esto, seleccioné dos novelas fantásticas mexicanas, escritas por mujeres y publicadas en el siglo XXI, cuyas características formales –breves, escritas en primera persona– y temáticas –la presencia de entes monstruosos e invisibles que habitan el cuerpo de las protagonistas, personajes femeninos que desafían las convenciones tradicionales de roles de género– las hacen idóneas para este tipo de exploración: *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick y *El huésped*, de Guadalupe Nettel.

En un primero momento analítico he tenido que reconocer que el estudio de lo fantástico dio sus primeros pasos con un énfasis “tematicista”, según el cual existían algunos temas y operaciones narrativas en los que radicaba una especie de fantasticidad. Los relatos de vampiros, de fantasmas agradecidos y de estatuas vivientes, entre otros, componían un catálogo de posibilidades siempre en expansión. Con la llegada de la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, con su afán estructuralista, el estudio de lo fantástico se renovó; en la década de los años setenta del siglo XX apareció una serie de obras teóricas fundamentales que abandonaban el enfoque tematicista y buscaban una esencia fantástica, una “fantasticidad”. Esta esencia –o episteme, como la llama Harry Belevan (45)– la encontré en la idea de la adición, pues lo fantástico extiende los límites de la realidad representada en la ficción, haciendo visibles áreas alélicas que de otra manera permanecerían en el ámbito de lo imposible no-actualizado. Con esto he intentado coincidir con Rosemary Jackson, quien sugiere que aquello que se desvela por efecto de lo fantástico no pertenece estrictamente al universo ficcional, sino que se trata de lo “no-visto de la cultura”. Es una

noción hermenéutica de lo fantástico, que busca en este modo narrativo ciertas “funciones” y “efectos” que rebasan el interés teórico. Lo que Jackson desea iluminar no es el conjunto de “mecanismos fantásticos” –que, estudiados por sí mismos, reducen “lo fantástico a un puro juego intratextual” (Roas, “Contexto sociocultural” 49)–, sino las consecuencias de abrirse a la experiencia de mundos contradictorios; es por ello que llega a establecer un paralelismo entre las luchas feministas y la producción de obras fantásticas (Jackson, *Darrington* xvi): lo fantástico, en su descripción, es un tipo ficcional que “subvierte” convenciones culturales hegemónicas.

Esta interpretación de lo fantástico que rebasa sus condiciones ficcionales de producción, sin embargo, es producto de una serie de reflexiones que sí tienen como punto de partida la “fantasticidad” de la obra. No se trata de preguntarse si determinado texto es fantástico, sino de indagar el modo en que lo es; qué ideas se iluminan gracias a lo fantástico y, sobre todo, qué temas aparecen, como fantasmas asomándose allí donde sólo debería haber un muro. Esa es la consecuencia principal de reflexionar como lo hace Jackson: lo fantástico permite decir aquello que, de otro modo, quedaría silenciado. Es así que he propuesto un orden expositivo en tres capítulos, abriendo con una discusión teórica de lo fantástico, para luego buscar la idea de lo monstruoso y, entonces, descubrir cómo se produce la identidad en los personajes como consecuencia de todo lo descrito.

Es así que la hipótesis que orientó este trabajo planteaba que los cambios en el sistema modal alético de la ficción –es decir, ese donde se asienta lo fantástico al introducir lo imposible en un universo de posibles– están imbricados con transformaciones en el resto de sistemas –deóntico, axiológico y epistémico. La consecuencia de esto, he sugerido, es que no puede establecerse una causalidad a priori: ni lo fantástico transforma el mundo ficcional, ni las características del mundo producen heterogeneidad alética; lo fantástico aparece siempre como sobredeterminado y por ello ha sido importante estudiar un aspecto concreto: la producción de la identidad en las protagonistas de las novelas que he estudiado. Así, sale a la luz un caso particular de cómo lo fantástico afecta la identidad –la aparición de un estigma superlativo–, pero también cómo la identidad produce y reproduce lo fantástico en una obra –la teratotécnica de las protagonistas, que a través de su fascinación con lo monstruoso parecen invocar rutas del devenir humano no codificadas por la cultura en la que están inscritas.

Cada capítulo ofreció una serie de retos específicos, vinculados al anclaje teórico y analítico que he propuesto en cada uno. Un objetivo importante en el primero ha sido vincular dos tradiciones críticas a través de la descripción de lo fantástico –tal como se le entiende en la Europa continental y Latinoamérica– empleando la terminología de los mundos posibles de Lubomír Doležel –de origen checo, pero fuertemente vinculado a la crítica anglosajona. El resultado ha sido la citada “heterogeneidad alética” que puede aplicarse a toda clase de objetos ficcionales, con lo que espero aportar algo al estudio de lo fantástico más allá de la literatura. Esta propuesta teórica me permitió cumplir otro objetivo, relacionado a la hipótesis planteada: mostrar el modo en que los sistemas modales de la ficción están imbricados de tal manera que lo fantástico aparece sobredeterminado. Con esto, además, he querido sentar las bases para un estudio “no teleológico”, con el fin de concentrarme en aspectos particulares de las obras durante los siguientes capítulos –lo monstruoso y la identidad– sin estar circunscrito a las teorías de lo fantástico –pero sin perder de vista las conclusiones parciales alcanzadas en este capítulo.

En un primer momento, entonces, busqué la especificidad de lo fantástico ante modos ficcionales que superficialmente parecerían similares. Luego de discutir el énfasis tematicista de algunos autores y describir alguna propuesta teórica fundamental, resulta necesario distinguir entre lo fantástico y aquello que, por manipular de alguna manera el mundo de la narración, se le parece. Lo fantástico, entonces, es un problema ficcional que se interesa primordialmente por los entes representados y la transformación de sus cualidades. En particular, opera desde una heterogeneidad alética: es decir, hace coincidir –siempre problemáticamente– lo posible con lo imposible. El modo principal de lo fantástico, entonces, será ese que describa un universo de posibles muy similar al del lector, plagado de referencias téticas, para luego demolerlo al introducir entes ilegales: “el texto fantástico, en la necesidad de que la fractura de sus leyes sea lo más evidente posible, crea una ilusión de realidad, un efecto de realidad, acumulando detalles que por ser miméticos contribuyen a hacer sólido el mundo” (Morales, *México* xii). Esto le distingue de lo maravilloso –que se desarrolla en un Otro Mundo o Mundo Secundario (Clute y Grant 738), generalmente lleno de elementos extraordinarios– y de ciertas tradiciones de mundos diádicos, como la *mirabilia* medieval y el animismo japonés –ambos muy prolíficos y con mecanismos de operación tan complejos como los de lo fantástico, pero finalmente distintos.

El mundo ficcional representado en lo fantástico es generalmente cotidiano y salvo la irrupción de lo imposible, se asemeja mucho al del realismo –eso que Jackson llama el modo mimético (*Fantasy* 32). Es aquí donde la idea de la adición cobra pleno sentido, pues si la ficción está compuesta de sistemas que describen el modo de ser general del mundo representado (Doležel, *Heterocosmica* 114), lo fantástico “extiende” las transformaciones aléticas –posible e imposible– al resto de sistemas: deóntico –permitido y prohibido–, axiológico –bueno y malo–, epistémico –conocido y desconocido. La perspectiva cultural de Jackson encuentra aquí una sistematización que ejemplifiqué a través de las novelas que elegí para conformar el corpus analítico de este trabajo: *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick; y *El huésped*, de Guadalupe Nettel. Al buscar acciones contradictorias en las protagonistas –akrasia– producidas por efecto de la intervención de criaturas fantásticas –Santiago y La Cosa, respectivamente–, pude explorar aspectos específicos de las obras para comprender cómo –por efecto de la irrupción de lo imposible– se dan los cambios en los ámbitos del deber, los valores y el conocimiento.

Al abordar *El camino de Santiago* me concentré en las referencias que da la protagonista sobre su cuerpo –dermis, venas, bóveda craneana, túmulos neuronales–, asimilando ciertos episodios de “caída” a su interior con el autoconocimiento. Así, se produce un “cuerpo epistémico” en el que ella, “inválida cerebral de la lógica y el método” (CS 21), llega a comprenderse y comprender el mundo que la rodea gracias a que viaja por los túneles que recorren su cuerpo. Tiene en ocasiones enfrentamientos directos con Santiago, a quien llega a describir como “pura dermis” (CS 74), y busca a Mina en pozos internos de azul índigo (CS 8). Su vida, una sucesión de fracasos que la enfrenta a sus propias deficiencias –durante sus primeros años imitó a su hermana Lilia–, cambia cuando a los catorce años opta por un suicidio fallido que la deja a merced de Santiago, señor de la lógica y el lenguaje. Él le traza un Plan de dominación erótica sobre los cuerpos masculinos, lo que la lleva a tener un novio violento –Vicente–, un amante enfermo –Cuco–, un compañero silencioso –Reginald– y un esposo “rompecabezas” –Lucio–, armado con las cualidades positivas de los anteriores. Pero Santiago, megalómano y tirano, no concibe la subordinación del cuerpo que habita y desata constantemente memorias y pesadillas. La protagonista, entonces, va de México a Madrid, de allí a Londres y luego de vuelta a México, en una suerte de *bildung* caótico en el que comprenderá –acaso demasiado tarde– que el conocimiento del mundo comienza por el conocimiento de sí. Lo fantástico detona un proceso epistémico, con la irrupción de lo

imposible produciendo una metáfora literalizada: la protagonista se conoce a sí misma porque conoce su cuerpo literalmente desde adentro –nada en bilis, se aferra a sus nervios ópticos, toca su corazón y su cerebro. Lo imposible se inscribe en el mundo ficcional y disemina transformaciones que terminan por modificar la relación de los personajes con ellos mismos y con el propio mundo. El título de la novela merece especial atención, pues provee de sugerencias importantes precisamente sobre cómo entender la relación principal representada en la novela: entre Santiago y la protagonista. Ya he explicado que el título remite al nombre coloquial de la *Peregrinatio Compostellana* y que la correspondencia sugiere que la novela puede leerse como una ruta de purificación para la narradora anónima. Al ofrecer esta referencia, entonces, la obra parece sugerir que el Santiago ficcional es el motivo –acaso el objetivo– del peregrinaje. La razón se erige como purificadora, blandiendo el cetro del ego y la *bildung*. Pero Santiago es monstruoso en tanto que prescribe exigencias “universales” y trastoca el yo de aquellos a quienes habita. Así, la protagonista camina el camino de Santiago pero lo hace a su modo; de allí que se produzca una akrasia monstruosa que pone en tensión los deseos del cuerpo con las exigencias de una fe ciega en la razón. Lo fantástico, la oposición entre lo posible y lo imposible –lo tético y lo no tético, cuya combinación produce una verosimilitud *sui generis*–, esa razón puesta al servicio de la imaginación, se erige como una vía de conocimiento al margen del “camino de Santiago”.

Ana, la protagonista de *El huésped*, debate internamente sobre la interpretación que debe dar a la presencia de La Cosa. Si bien le adjudica su “personalidad impulsiva y caprichosa” (EH 13), también señala que a su lado nunca se sintió sola, pues “A diferencia de muchos niños, no necesitaba de amigos imaginarios” (EH 16). Muy pronto en la narración, sin embargo, es evidente que La Cosa no desea tanto jugar como apropiarse del cuerpo de Ana. La protagonista entonces se siente sola y llega a añorar una confidente, especialmente si experimenta lo mismo que ella. Resuelve no buscar otra compañía más que la que lleva inoculada, lo desatará una serie de operaciones de producción de identidad. Es la soledad de Ana –y acaso el miedo a la ceguera– la que la lleva a interesarse por el Cacho, un compañero de trabajo que alegando ciertos principios morales (EH 92) pide limosna en el metro. Su amistad –aunque difícil al comienzo– lleva a Ana a descubrir un mundo subterráneo y a verse involucrada en las actividades de un grupo clandestino que desea sabotear las elecciones colocando en las urnas sobres llenos de excremento. Para Ana, esta es una revelación fundamental, pues le parece que la ciudad también lleva un parásito dentro.

El mecanismo fantástico de inscribir lo imposible en el tejido de lo posible encuentra un paralelo en los túneles del metro: por debajo del rostro luminoso de la sociedad corren sombras ocultas tras un velo de indiferencia. Y así como La Cosa se deja sentir cuando exige chicharos, lo no visto de la cultura se asoma para reclamar atención. El cuerpo de Ana, entonces, se vuelve no un cuerpo epistémico singular, sino una estructura social corporeizada. Es a través del cuerpo de la protagonista que el mundo ficcional experimenta vicariamente la invasión paulatina de todo aquello que se ha rechazado. La ceguera de Ana, paradójicamente, la lleva a ver más de lo que el mundo cotidiano le ofrece. Y es la paradoja, la coincidencia problemática de opuestos, una de las cualidades de lo fantástico.

Estas consideraciones se enfrentan, sin embargo, al hecho de que en ambas novelas se producen situaciones ficcionales que pueden explorarse al margen de lo fantástico. De hecho, la solución más evidente parecería ser el recurso a la locura, para evitar clasificar estos textos dentro de un modo narrativo particular. Puesto que la narración en primera persona no produce por sí misma ninguna prueba de que lo descrito es un hecho ficcional plenamente autenticado, surge el problema de justificar la alusión a lo fantástico, que exige la literalización de Santiago y La Cosa. Las novelas ofrecen una serie de recursos habituales en las ficciones fantásticas: el conflicto entre la narradora y Santiago ofrece margen para el equívoco y la corrección, dando cuenta de la presencia de dos entidades psíquicas independientes en un mismo cuerpo; por su parte, Ana insistirá en que desea “contar los hechos tal y como sucedieron, con una fidelidad irreprochable” (EH 81). Si bien pueden proponerse argumentos en contra de estas condiciones, he adoptado la perspectiva de lo fantástico por considerarla más económica: si asumimos la existencia de Santiago y La Cosa como reales dentro del mundo ficcional, no es necesario recurrir a justificaciones extratextuales para descifrar las obras.

Es así que he cumplido los objetivos propuestos para este capítulo. Debo señalar, sin embargo, que lo reducido del corpus exige exploraciones ulteriores que den cuenta de todas las formas en que los sistemas modales se imbrican para producir lo fantástico. En especial es importante formular con mayor claridad y profundidad las consecuencias del episteme aditivo, de manera que se comprenda mejor la relación entre lo fantástico y otros modos ficcionales no miméticos, especialmente aquellos relacionados con la coincidencia de proposiciones aléticas contradictorias –es decir, los mundos diádicos en los que lo posible y lo imposible conviven no-problemáticamente.

Todo esto implica que lo fantástico no puede constituir constituya por sí mismo la justificación última del texto. Es a esto a lo que llamé “teleología de lo fantástico” y la rechacé precisamente porque al operar según un principio aditivo, lo fantástico permite explorar diversos aspectos de la obra. Es así que ha surgido la necesidad de comprender las interacciones entre las protagonistas y sus invasores dentro de un marco analítico distinto al de lo fantástico, aunque relacionado con este. El sitio idóneo para hacerlo es, al menos en el contexto de las novelas del corpus, los estudios de lo monstruoso, que presentan una serie de caracterizaciones en torno a entes cuya característica principal es la paradoja: producen fascinación y rechazo. Hay, sin embargo, varias maneras de comprender al monstruo y todas ocupan cierta horizontalidad en los trabajos compilatorios de los *monster studies*. Por eso he propuesto una clasificación y rechazado las teratologías mitológica, biológica y retórica – importantes como son, desbordan los objetivos de este trabajo–, para concentrarme en la teratología poética, que estudia al monstruo tal como aparece las obras de ficción. Con esto, lo fantástico se convirtió en un punto de partida y el presente trabajo pudo escapar de la teleología que caracteriza a ciertas obras críticas que se conforman con “decir” si tal o cual relato pertenece a lo fantástico.

Para conectar plenamente el objeto de estudio con los *monster studies*, ha sido necesario ofrecer una distinción entre monstruo –un ente concreto– y lo monstruoso –una cualidad–, asignando a lo fantástico la capacidad –no exclusiva, pero sí potenciada– de producir “monstruos monstruosos”. Para esto, debí plantear una clasificación de cuatro teratologías –mitológica, biológica, retórica y poética– que sirva para ubicar este trabajo en el amplísimo campo de los estudios sobre monstruos. Es a partir de esto que reconocí en los personajes de ficción la necesidad de investirse de las cualidades simbólicas de lo monstruoso, operación a la que llamé teratotécnica y que encuentra una de sus más poderosas expresiones en la “identificación con lo monstruoso”. Así, en el cruce de la teoría psicoanalítica y los estudios de lo monstruoso aparece una posibilidad de análisis adecuada al objeto de estudio de este trabajo. Para buscarla he recurrido a las ideas psicoanalíticas de Sigmund Freud y Diana Fuss en torno a la identificación. Y además, he decidido orientarme por un “corpus ampliado” –las novelas *Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave; *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona; y *Tras las huellas de mi olvido*, de Bibiana Camacho–; obras que comparten ciertas características con *El camino de Santiago* y *El huésped*: novelas escritas por escritoras mexicanas, publicadas en los primeros años del siglo XXI y cercanas a los mecanismos de lo fantástico.

Para operativizar la búsqueda de la de las identificaciones con lo monstruoso he recurrido a tres de las siete “tesis del monstruo” que propone Jeffrey Jerome Cohen, uno de los pioneros de los *monster studies*: el monstruo atrae una crisis categorial, el monstruo habita las puertas de la diferencia, el monstruo permanece en el umbral del devenir (4-20). A partir de esto se revelaron diversas maneras en que las protagonistas remiten a lo monstruoso para interpretarse e interpretar el mundo.

Irma, la protagonista de *El animal sobre la piedra*, experimenta una transformación física paulatina que la lleva a convertirse en un reptil o, como ella prefiere describirlo, “una mujer de otra especie” (AP 59). Esto desata instintos maternos en su interior que cumple a través del hombre que la alberga en su casa y a quien describe como su “compañero” –y cuya ausencia de nombre contrasta con la mascota de este, un oso hormiguero llamado Lisandro; su compañero eyacula en la arena y luego Irma se sienta sobre el semen y la fecundación queda completada. A medida que siente el huevo crecer en su interior, descubre que su cuerpo es capaz de operaciones aparentemente contradictorias. Si por una parte pelea con otros animales –llegando incluso a devorarlos– para obtener el sol que da en las piedras de la playa, puede erguirse y realizar toda clase de acciones humanas; esto la vuelve particularmente autoconsciente y sale a la calle segura de que la gente la mira por ser distinta. Irma encuentra un motivo de realización personal a partir de la monstruosidad; es por su naturaleza contradictoria –reptil y humana– que puede comprenderse en relación a la maternidad –la novela arranca cuando la protagonista se va de casa luego de la muerte de su madre. En *El animal sobre la piedra* la teratotécnica llega a operar de forma muy similar al profemenino Jiménez Corretjer o al arquetipo de la mujer salvaje que alberga en su interior dos mujeres (Estés 124-125). La crisis categorial que se encarna en Irma se resuelve extendiendo las capacidades de la protagonista; identificarse con lo monstruoso es identificarse con el caos y con los actos no codificados, es una forma de escapar a las convenciones culturales para funcionar al margen de lo socialmente permitido.

Tanto *El huésped* como *El camino de Santiago* resaltan por la existencia de entes que habitan el cuerpo de las protagonistas. Ana es, de acuerdo con ella misma, caprichosa e impulsiva, cualidades que parece haber heredado de La Cosa. Su relación con la criatura que se le ha adherido es de conflicto; la protagonista describirá constantemente su vida como una lucha permanente por el control del cuerpo. Es por esto que recurre a toda clase de estrategias –fallidas– para mantener a raya a la presencia ominosa que amenaza con

desplazarla y arrebatarle la memoria. Y sin embargo, reconoce que La Cosa supone una cierta ventaja en tanto que nunca ha tenido que experimentar la soledad. Atrapada entre la compañía y el conflicto, Ana se descubre además afectada por la ceguera y entonces se aferra a la memoria para preservarse a sí misma: si ha de ser relegada al interior de su cuerpo, al menos podrá dar cuenta de que alguna vez sus sueños estuvieron llenos de color. Pero la duplicidad de Ana y su cercanía con los ciegos le ofrecerán un descubrimiento: la ciudad tiene también su propia Cosa bajo la forma de los cientos de indigentes que viven en los túneles del metro. Así, el cuerpo de Ana reproduce el modelo del mundo que habita; la identificación con lo monstruoso se torna esencial para comprender la realidad que también se desdobra. Por su parte, la presencia de un invasor en *El camino de Santiago* postula la literalización fantástica de una sugerencia de John Berger: “El observador que la mujer lleva dentro de sí es masculino: la observada es femenina. Entonces se torna en un objeto de la mirada, en una visión” (47). De este modo es posible apreciar que la crisis categorial en que incurre quien se identifica con lo monstruoso no siempre trae consecuencias positivas. La historia de la protagonista de esta novela está llena de sufrimiento; la presencia de Santiago la empuja constantemente hacia la akrasia monstruosa y si bien le permite extender sus capacidades que, según la propia narradora, nunca fueron sobresalientes. La naturaleza contradictoria de lo monstruoso, la fascinación y repulsión que produce, adquiere aquí una dimensión dolorosa: el camino trazado por Santiago ofrece salvación y muerte y únicamente el acto de narrar –a dos voces– puede darle sentido.

Helena sabe que la única manera de sobrevivir a su *Bestiaria vida* es viviendo por el *foma*: “mentiras felices” que nos hacen “valientes, sanos y felices” (BV 87). Se trata del último legado de su padre, a quien cree licántropo por sus frecuentes escapadas nocturnas en las que lo intuye “libre y poderoso por los campos” (BV 20). El imaginario de Helena confirma una referencia contenida en el título de la novela: los bestiarios de la *mirabilia* medieval que combinan criaturas fantásticas con animales reales, produciendo un universo complejo que resulta incomprensible al literalismo moderno. Un bestiario no es una confesión de ingenuidad cultural, sino la necesidad de extender la realidad porque los límites del mundo son demasiado estrechos. Del mismo modo, Helena sabe que para comprender el “laberinto familiar” –en cuyo centro se encuentra, naturalmente, un minotauro– debe aceptar la naturaleza doble de las personas que la rodean. De esta manera su madre es un basilisco, su hermana es un súcubo, su abuelo es un cancerbero, su jefe en el trabajo es un topo, su ex

marido es un bicéfalo, tiene una tía “innombrable” y su padre luchó incansablemente contra el “abominable hombre del trabajo”. Ella misma, extendiendo la idea de laberinto, se sabe caracol. En *Bestiaria vida* la identificación con lo monstruoso se da de forma transparente y alegórica; los monstruos del bestiario otorgan valores simbólicos a las personas que rodean a Helena, permitiéndole comprender mejor sus relaciones y poniéndola en el camino del devenir genealógico: al final de la novela acepta la posibilidad de que los miembros de su familia vean hombrecitos escondidos en las alfombras, confirmando así que la bestiaría vida se sobrevive en compañía.

En *Tras las huellas de mi olvido*, Etél experimenta una sensación de olvido de la que no puede escapar en prácticamente toda la novela. Esto la lleva a dejar a su novio, escaparse temporalmente de casa y ausentarse de la escuela. Andando, como sugiere el título, tras la pista de eso que ha olvidado enfrentará una serie de encuentros que parecen anómalos desde la perspectiva de Etél, pero que están plenamente normalizados para quienes los han producido. Una falsa redada policial, su abuelo escapando del asilo para contratar los servicios de una prostituta y una fiesta de travestis son tres simulacros que exhiben la extrañeza de la realidad y acentúan la sensación de olvido porque le muestran a la narradora que sabe menos de sus seres queridos de lo que cree. Una última simulación, la de su casa arreglada con perfecta indiferencia, sin marcas de identidad, la empuja hacia una crisis en la que termina por descubrir que lo monstruoso no tiene ningún mensaje que comunicarle porque su tiempo, igual que el mítico, es circular y las huellas de su olvido la empujan a una fatalidad inescapable: su madre ha intentado asesinar a su padrastro. En esta novela lo monstruoso se convierte en portador de un mensaje vacío; no es ya el heraldo de lo divino ni el obstáculo del héroe, sino la actualización de una revelación reprimida: no todas las madres logran adaptarse a las altísimas exigencias de bondad y abnegación.

La variedad de teorías elaboradas en torno a lo monstruoso, aunada a la antigüedad de muchas ideas, suponen un reto considerable a la hora de proponer una ruta analítica. Si bien he querido distinguir cuatro teratologías distintas para orientar este estudio hacia una en particular –poética–, lo cierto es que, como podrá comprobarse al revisar el capítulo correspondiente, no ha sido posible dividir las fuentes con claridad; el resultado es la reiteración de que los *monster studies*, pese a las claras brechas entre algunos trabajos, constituyen un cuerpo más o menos coherente de ideas. En todo caso, deseo proponer que existe una diferencia fundamental entre dos orientaciones teratológicas: simbólica –

mitológica y poética– y realista –biológica y retórica. Acaso esta distinción sirva para comprender mejor la premisa de los *monster studies* que busca estudiar culturas que “producen” monstruos.

A través de estas exploraciones en torno a lo monstruoso planteé que la trayectoria vital de las protagonistas está marcada por un estigma que funciona a su vez como un pesado secreto sobre la disposición alética del mundo representado. En el tercer capítulo abordé el estudio de la identidad, partiendo de una clasificación que permite distinguir varios modos de entenderla: haecética, de grupo, cultural y relacional. Y es que, como he señalado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, la crítica parece coincidir en que lo fantástico produce una “pérdida” o “degradación” de la identidad en los personajes que se enfrentan a un fenómeno imposible. He asociado estas afirmaciones al estudio de la identidad personal –que he resuelto llamar haecética, por consideraciones terminológicas– tal como la concibe la filosofía. De esta manera, tomé como premisa lo que algunos asumen como conclusión y propuse en cambio que la identidad puede comprenderse como un proceso. Para apoyarme en esta exploración utilicé la perspectiva sociológica del interaccionismo simbólico tal como la presenta Erving Goffman, concentrándome particularmente en los mecanismos de control de información social y producción de una “identidad del yo”. Un objetivo que surgió a partir de esto fue la búsqueda de “lo que importa” –según las afirmaciones de Derek Parfit– en las obras narrativas. La Relación R propuesta por el filósofo británico apareció en las novelas como parte de un proceso de transformación interna: al verse obligadas a manejar la información en torno a los estigmas superlativos que poseen, las protagonistas entablaron procesos de restauración emocional y vinculación a los invasores fantásticos. Ambas obras cierran con alguna suerte de arreglo entre las narradoras y los entes que las habitan. Así, la interacción entre la identidad y lo fantástico –y no la identidad misma– se convirtió en “lo importante” durante este estudio.

Tanto *El camino de Santiago* como *El huésped* abren con la declaración de que sus protagonistas están invadidas por seres monstruosos: Santiago y La Cosa, respectivamente. Esto les asigna, siguiendo la terminología de Goffman, el carácter de desacreditadas –es decir, estigmatizadas cuyo descrédito no ha sido descubierto por los demás– y las coloca en la posición de ocultar la información relativa a su condición. Así, las narradoras adquieren un alto grado de autoconsciencia, atentas siempre a lo que los demás podrían interpretar de ellas. Esto las coloca en una doble situación de compañía y soledad, pues a la vez que llevan

siempre en su interior un ente distinto a ellas mismas, se encuentran frecuentemente al margen de la sociedad. Ana llega incluso a añorar la posibilidad de una confidente que, afectada por el mismo mal, pueda comprender su situación. Esto cimienta una característica de ambas narradoras, que consiste en sentirse atraídas hacia otras personas que poseen estigmas de algún tipo. La protagonista de *El camino de Santiago* llevará esta tendencia hasta la intimidad, acercándose sexualmente a Cuco, un enfermo que vomita sobre la sopa y tiene la espalda cubierta de llagas. El encuentro va acompañado de una fotografía en la que la narradora anónima cuida –pese al asco que le produce– a un gato lleno de heridas putrefactas. La imagen que se proyecta es la de una compulsión producto de la incapacidad de relacionarse con los “normales”. La protagonista busca con los dedos las llagas de Cuco y le provee el cariño humano que su condición le ha arrebatado; y es que, como señala Santiago, “ni siquiera una prostituta quiere tener sexo con Refugio Vidal”. También en *El huésped* hay un encuentro sexual en el que se enfatiza la anomalía del amante: el Cacho presiona el pubis de Ana con el muñón de su pierna amputada. En esta novela aparece la idea de la asexualidad, lo que transforma el encuentro íntimo en un acto de violencia en el que se pierde la capacidad de acción. Con todo, en ambas obras se enfatiza la posibilidad de que los portadores de algún estigma, del mismo modo en que lo monstruoso es guardián del “umbral del devenir”. El mensaje *freak is beautiful* que adorna el camión de basura que manejan Ana y Marisol condensa la contradicción inherente al monstruo: repele y fascina y en la tensión gestada entre esos polos el sujeto que observa encuentra una vía de transformación y autoconocimiento.

En *El huésped* ocurre un evento que permite comprender la complejidad de las relaciones interpersonales en un contexto de heterogeneidad aléctica. Una vez que Ana y el Cacho, otro profesor del instituto para ciegos, establecen una relación de amistad, ella siente la necesidad de confesar que hay una presencia en su interior que le obliga a hacer cosas que no desea –efecto al que he denominado akrasia monstruosa. El carácter impulsivo de la protagonista –en sí mismo una forma de estigma– produce una confusión en el Cacho, quien no llega a comprender que el contenido de la confesión es literal y no figurado. *El camino de Santiago* aporta varios episodios en los que el mundo interno de la protagonista la lleva a “actuar” fotografías en ámbitos públicos, al grado que el desenlace de la novela –en el que ella despierta internada en un hospital– es detonado precisamente por uno de estos incidentes.

La ansiedad producida por el control de información que deben realizar las protagonistas, acentuado por la tensión semántica de lo fantástico, las empuja a episodios de crisis de los que salen casi siempre remitiéndose a su mundo interno. La paradoja compañía/soledad las lleva a una especie de reconciliación interior. *El camino de Santiago* abre con un capítulo en el que se describe la “asamblea enfermiza” en la que la protagonista y Santiago aportan sus puntos de vista para darle sentido a una vida llena de vicisitudes. En *El huésped*, Ana descubre que la ciudad tiene en el subterráneo una especie de doble. Condenada a la oscuridad de la ceguera, decide dejarse llevar por La Cosa a las entrañas urbanas y así vivir fuera de la estructura social.

He rematado el análisis de la identidad con la exposición de dos ideas en torno al problema de la identidad, aplicándolas a las novelas. Por una parte, he vinculado la identidad narrativa de Paul Ricoeur a la estructura de *El camino de Santiago*. Ricoeur postula que es a través de la narración que el problema de la identidad adquiere un carácter ético. Una vida narrada es una vida a la que, pese a los cambios y vicisitudes, puede otorgársele un sentido. La narradora anónima de *El camino de Santiago* termina sus días encerrada en su cuerpo, repasando junto con Santiago la serie compleja de decisiones que la llevaron allí. Por otra parte, las ideas del filósofo Derek Parfit sirvieron para comprender el final de *El huésped*. Parfit afirma que la identidad, tal como suele entenderse, constituye un hecho metafísico basado en premisas erróneas. En cambio, sugiere que “lo que importa” es algo a lo que llama Relación R, una cadena de relaciones significativas que se asientan en la memoria. Hacia el final de *El huésped*, Ana opta por liberarse de la angustia que la ataba a su identidad. Es entonces que logra reconciliarse con su naturaleza doble. En ambos casos, las novelas operan una serie de intercambios simbólicos entre las protagonistas y el mundo que, además de construir una serie de identidades sociales, constituyen un valioso viaje interior sobre el que se funda una comprensión más auténtica de sí mismas. Narración y desapego son dos posibilidades válidas sobre las que puede dársele sentido a una vida. De esta manera, mientras que exteriorizan una serie de fracasos que las condenarían socialmente, el lector tiene la posibilidad de reinterpretar esas vidas sociales a partir de sus relaciones internas, acaso otorgándoles reconocimiento por el profundo aprendizaje adquirido.

Una de las ideas que he propuesto como parte del análisis de lo fantástico, la “doble visión” que justifica el episteme aditivo, vuelve a tener aquí plena relevancia. Y es que en lugar de una “pérdida” o “degradación” de la identidad, lo que las protagonistas

experimentan es un ensanchamiento de los límites de su yo y de sus posibilidades corporales. Si bien se encuentran asediadas por la presencia de lo imposible, su relación con el mundo se ha visto extendida –pues su mundo se ha extendido. El sufrimiento que experimentan está dado parcialmente por el rechazo a la otredad que se ha encarnado en ellas; lo fantástico les “duele” porque las coloca en los márgenes culturales, no porque sea intrínsecamente hiriente. He deseado por esto enfatizar la noción de teratotécnica, que en el contexto de la identidad funciona como un motor de producción de sentido: desplazadas hacia la región paraxial por efectos aléticos, pueden redefinir sus modos deónticos, axiológicos y epistémicos; en otras palabras, han sido expulsadas del orden y ello les permite explorar las posibilidades vitales del caos.

Quizás convenga aquí invocar de nuevo a Rosemary Jackson y Zoé Jiménez Corretjer, quienes han intentado establecer vínculos entre la literatura escrita por mujeres y lo fantástico. Si bien este no es un trabajo que haya discutido abiertamente las teorías del feminismo o que intente demostrar la existencia de una *écriture féminine*, es cierto que la selección del corpus no es del todo casual. En primer lugar, como señalé en la justificación, esto responde a un esfuerzo por visibilizar una escritura que en su doble condición de marginalidad tiende a desaparecer –como los fantasmas, sugiere Rosemary Jackson. Así, la tesis se erige en parte como el intento de subsanar un vacío en la recepción y estudio de dos autoras importantes. Cabe reconocer que Guadalupe Nettel, especialmente en años recientes, ha sido bien acogida por la crítica mientras que Patricia Laurent Kullick se ha visto menos favorecida, con escasos trabajos académicos sobre su obra; en este sentido, sin embargo, he repetido la tendencia de concentrarme únicamente en *El camino de Santiago*, la más célebre de sus obras. En segundo lugar, a través del análisis de ambas novelas he mostrado que pueden reconocerse ciertos “usos” de lo fantástico en la escritura de las mujeres y que les dan algo más que un cierto “aire de familia”.

Mi análisis sugirió la existencia de una teratotécnica del cuerpo femenino, una relación corporal que evoca una suerte de extrañamiento que opera de diversas maneras: distancia lingüística, en *El camino de Santiago*; anomalía, en *El huésped*; metáfora, en *Bestiaria vida*; metamorfosis, en *El animal sobre la piedra*; abyección, en *Tras las huellas de mi olvido*. En todos los casos, los cuerpos de las protagonistas están presentes como una mediación constante con el mundo. Se relacionan con los otros a través de sus cuerpos y a través de ellos producen identidad. Los estigmas que las marcan tienen distintos niveles de visibilidad, pero

las protagonistas los experimentan como parte de su corporalidad. La narradora de *El camino de Santiago* obtiene entusiasmo de su invasor y reacciona arreglándose hasta parecer una mujer de veinticuatro años (CS 54); luego, vierte su vitalidad sobre el cuerpo enfermo de Cuco, recorriendo una de sus llagas “como si fuera un símbolo egipcio recién descubierto por un antropólogo” (CS 58). Ana se relaciona con la realidad a través de la memoria, exigencia impuesta por la paulatina pérdida de la visión; es esta condición la que la lleva a trabajar al instituto y a conocer a Madero. Su descubrimiento de la realidad oculta que se esconde debajo de la ciudad –y de la naturaleza secreta de La Cosa– está determinada por su ceguera y no, como indicaría el arranque de la novela, por su fascinación con las historias de desdoblamiento (EH 13).

Todas las obras del corpus se adhieren a la tendencia de la novela breve a privilegiar la “escritura del yo” –que no necesariamente está circunscrita a la primera persona– (Eudave, “Poética” 240). No se trata propiamente de autoficciones, textos “cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (Alberca 158); al contrario, el escamoteo del nombre de las protagonistas en tres de las cinco novelas –con *El camino de Santiago* sobresaliendo por evitarlo completamente– produce textos en los que el “yo” representado llega a convertirse en un lienzo sobre el que se produce la identidad. Por su parte, el recurso de la memoria, presente en todas las obras, es el umbral por el que se da sentido a la teratotécnica: “Yo recuerdo para justificarme, para justificarte, para justificarlos, para creer que en el éxito o en el fracaso de esa búsqueda íntima de la memoria voy definiendo lo que soy, lo que me ha hecho lo que soy” (Eudave, “Poética” 339). Lo fantástico tal como se produce en las novelas del corpus es un mecanismo de autointerpretación. Los universos ficcionales propuestos son la hermenéutica contradictoria –aditiva, producida por “doble visión”– de un mundo *reactual* incompleto: hay algo oculto en las representaciones habituales del yo y de la identidad, y lo fantástico puede revelarlo.

La experiencia de lo monstruoso inoculado remite a la idea de identidad haecética, ese “hecho ulterior” que provee el falso consuelo de la unicidad. Creer en ella cuando se está invadido por lo imposible es experimentar un miedo metafísico cuyo objetivo es “abolir nuestra concepción de lo real y, con ello, inquietar al receptor” (Roas, *Límites* 105). Si ligamos esto al problema de la identidad, sucedería que el miedo metafísico de lo fantástico puede anular la idea de una identidad sólida, como ha intentado mostrar la crítica. Pero eso es algo que, siguiendo la idea de la identidad relacional, puede argumentarse sin necesidad de recurrir

a lo fantástico. En cambio, ignorar la identidad haecética produce, en palabras de Parfit, consuelo (*Reasons* 281). Este consuelo, esta “liberación del túnel”, parece contradecir la supuesta experiencia de un miedo metafísico inherente a lo fantástico –y, de hecho, los finales conciliatorios de *El camino de Santiago*, *El buésped* y *Bestiaria vida* parecen confirmarlo. Esto no implica que no haya alguna clase de miedo implícito en los textos del corpus: en *El animal sobre la piedra* hay una experiencia doble de fascinación y miedo por los otros; en *El camino de Santiago*, la narradora vive azotada por el miedo a la masculinidad violenta y opresora; en *El buésped* hay miedo a la oscuridad, a la desmemoria del yo; para *Bestiaria vida*, el mundo es incomprensible y produce un miedo que desfila bajo la forma de alegorías sacadas de catálogos de monstruos; *Tras las huellas de mi olvido* sugiere un miedo a la incomprensión, a la falta de relaciones personales honestas, a que el mundo avance sin nosotros, dejándonos en la búsqueda de algo totalmente desconocido. Hay miedo en las novelas, sí, pánicos terribles que paralizan o que empujan hacia delante; pero son miedos dirigidos a la otredad incomprensible, producidos por la experiencia de una vida social desgarrada. Sienten miedo las protagonistas al descubrir que la ilusión haecética se ha pulverizado, pero ese es un miedo que, según Parfit, el lector no debería heredar. Muy al contrario, la experiencia de lo imposible en las novelas tendría que resultar, de algún modo, tranquilizadora. Algo similar se intuye en las ideas de Jackson y Jiménez Corretjer; lo fantástico escrito por mujeres, podríamos decir siguiendo las afirmaciones de estas autoras, evoca un miedo que se actualiza por la presencia de lo imposible, pero que se enfoca a demoler los cimientos de la cultura hegemónica. No hay un miedo fantástico único puesto que, en efecto, lo fantástico no es un mero juego intratextual; requiere del contexto sociocultural para interpretarse y, por lo tanto, puede ser aterrador o tranquilizador. La crisis ontológica sólo asusta a quien está conforme con las categorías culturales; lo monstruoso sólo puede volverse teratotécnica para quien, igual que el monstruo auténtico, habita el vacío paraxial. Lo fantástico en las novelas que he estudiado no produce miedo sino comprensión del yo: se narra para conocer(se). El cuerpo fantástico se vuelve epistémico y extiende sus capacidades; a través de lo fantástico se atraviesan las fronteras del deber y de la moral. Es por lo fantástico que se es lo que se desea ser.

Se ha sugerido que lo fantástico surgió “en paralelo al Siglo de las Luces”, oponiéndose “al imperio unívoco de la razón ilustrada” y ofreciendo “la otra cara de la modernidad” (Siruela, *Antología* 18); esto confirma de alguna manera que “el discurso

fantástico occidental sólo pudo darse en un contexto cultural e ideológico posterior y refractario a la Ilustración” (Martínez 18). Sin embargo, Irène Bessièrè matiza estas ideas tan extendidas, sugiriendo que ello confundiría irracionalidad e irracionalismo: “lejos de establecer rupturas intelectuales o artísticas, lo fantástico es una conjugación de contrarios” (59). Para la teórica francesa, “el relato fantástico pertenece al orden, que no describe la ilegalidad para desafiar la norma, sino para confirmarla” (28). En esta ostentación del orden —que hace de lo fantástico “el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud” (Campra, *Territorios* 68)— es donde surge con mayor fuerza la concepción de que lo fantástico es el dominio por excelencia de la “doble mirada”. Pero esta “razón paradójica”, como la llama Bessièrè (11), termina postulando sistemas de realidad tan sólidos “que, casi fatalmente, se desbaratan ante los ataques de fenómenos a los que no les ha[n] abierto espacio” (Morales, México xiv); en otras palabras, muestra la rigidez de dichos sistemas, aliados del orden cultural. Lo fantástico, en cambio, opta por ser inclusivo; y si parece violento es precisamente porque desenmascara los esfuerzos encaminados a ofrecer una categorización sólida e invariable. Entonces, volvemos a preguntarnos: una mujer “de otra especie”, otra que posee una inteligencia rayana en lo antifemenino, una curiosidad que desvela los simulacros de la vida, una fantasía que otorga fuerzas para seguir adelante, un parásito que se hunde en las entrañas de la ciudad; ¿a quién producen miedo? A las fuerzas que se les oponen, que son precisamente las fuerzas que ostentan y defienden el orden. Jackson insiste en que lo fantástico es subversivo; Jiménez Corretjer evoca arquetipos desafiantes a través de la noción de un “fantástico femenino”, Salmonson incluso defiende la posibilidad —y acaso la necesidad— de un fantástico feminista. Quizás sea posible afirmar que estas formas de lo fantástico no producen miedo; muy al contrario, sirven para comprender el miedo, para superarlo, para devolverlo. Son una amenaza al sistema, un fantasma que cree en los fantasmas. Son una mirada infinita que vive porque imagina.

Bibliografia

Bibliografía

- Abello Verano, Ana. "La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel". *Brumal*, vol. 1, no. 2, 2013, pp. 223-244.
- Alarcón Rodríguez, Tania. "Fantástico y maravilloso: diferencias etimológicas". *Lo fantástico y sus fronteras*, editado por Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, pp. 79-84.
- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos, 1983.
- Alemaný Bay, Carmen. "Narrar lo inusual: Bestiaria vida de Cecilia Eudave y El animal sobre la piedra de Daniela Tarazona". *Romance Notes*, vol. 56, no. 1, 2016, pp. 131-141.
- Álvarez Méndez, Natalia. Presentación a *Brumal*, vol. 1, no. 2, 2013, pp. 195-200.
- Antebi, Susan. *Carnal Inscriptions. Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Appia, Kwame, Anthony. *The Ethics of Identity*. Princeton University Press, 2005.
- Arán, Pampa Olga. "La construcción teórica del fantástico literario: lecturas y relecturas". *Odiseas de lo fantástico*, editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Oro de la noche, 2004, pp. 3-24.
- Armitt, Lucie, editora. *Where no Man has Gone Before. Women and Science Fiction*. Routledge, 1991.
- Asma, Stephen T. *On Monsters. An Unnatural History of our Worst Fears*. Oxford University Press, 2009.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 1992. Gedisa, 2002.
- Austin, John. *How to Do Things With Words*. Oxford University Press, 1962.
- Bacarlett Pérez, María Luisa. "Tres monstruos medievales a la luz del cuerpo sin órganos". *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, editado por Carmen Álvarez Lobato. Universidad Autónoma del Estado de México, Aldus, 2014, pp. 27-50.
- Baron-Cohen, Simon. *Zero Degrees of Empathy*. 2011. Penguin, 2012.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Revista Iberoamericana*, vol. 38, no. 80, 1972, pp. 391-403.

- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Anagrama, 1976.
- Bellemin-Joël, Jean. “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”. 1972. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas. Arco/Libros, 2001, pp. 107-140.
- Beck, Simon. “Technological Fictions and Personal Identity: On Ricoeur, Schechtman and Analytic Thought Experiments”. *Journal of the British Society for Phenomenology*, vol. 47, no. 2, 2016, pp. 117-132.
- Benton, John. “Trotula, Women's Problems, and the Professionalization of Medicine in the Middle Ages”. 1983. *Humanities Working Paper*, vol. 98, 1984.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 1985. Porrúa, 2010.
- Bermudez, María Elvira, editora. *Cuentos fantásticos mexicanos*. 1986. Alpe Ediciones, 2005.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Larousse, 1974.
- Beuchot, Mauricio. “Bartolomé de las Casas. El humanismo indígena y los derechos humanos”. *Anuario mexicano de historia del derecho*, vol. VI, editado por José Luis Soberanes. Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 37-48.
- Bioy Casares, Adolfo. Prólogo a *Antología de la literatura fantástica*. 1940. Editado por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Edhasa, 2011.
- Blanco Prado, José Manuel. “Algunas consideraciones sobre la medicina popular en la provincia de Lugo. Las curaciones por medio de ensalmos”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, vol. 5, 2007.
- Bloch, Raymond. *La adivinación en la antigüedad*. 1984. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Boone, Luis Gorge, editor. Nota previa a *Tierras insólitas*. *Antología de cuento fantástico*. Almadía, 2013, pp. 9-12.
- Borges, Jorge Luis. “El brujo postergado”. 1935. *Cuentos completos*. Lumen, 2011, pp. 75-77.
- . “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. 1941. *Cuentos completos*. Lumen, 2011, pp. 91-107.
- Bozzetto, Roger. “Literatura y crítica literaria”. *ConNotas*, vol. 7, no. 11, 2008, pp. 167-187.
- Braham, Persephone. “The Monstrous Caribbean”. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Farnham: Ashgate, 2013, pp. 17-47.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. 1990. Routledge, 1999.
- . *Lenguaje, poder e identidad*. 1997. Síntesis, 2004.

- Buzzati, Dino. “Una gota”. 1958. *La boutique del misterio*. Instituto Mexiquense de Cultura, 2009.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*. 1966. Edhasa, 1970.
- Camacho, Bibiana. *Tras las huellas de mi olvido*. Almadía, 2010.
- . *Tu ropa en mi armario*. Jus, 2010.
- . *La sonámbula*. Almadía, 2013.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. 2000. Editorial Renacimiento, 2008.
- . “Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión”. 1981. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas. Arco/Libros, 2001, pp. 153-191.
- Cardozo Nelky, Regina y Laura Cázares, editoras. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*. 1990. Routledge, 2004.
- Cashdan, Sheldon. *La bruja debe morir*. 1999. Debate, 2000.
- Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II. The Power of Identity*. 1997. Wiley-Blackwell, 2010.
- Castro Ricalde, Maricruz. “De solterías, soledades y aislamientos”. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, editado por Regina Cardozo Nelky y Laura Cázares. Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 121-136.
- . “Género”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, editado por Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin. Instituto Mora, Siglo Veintiuno Editores, 2009, pp. 112-119.
- . “Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho”. *Les Ateliers du Sal*, no. 2, 2013, pp. 66-79.
- Castro Ricalde, Maricruz y Laura López Morales, editoras. Introducción a *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Conaculta, 2010, pp. 13-31.
- Castro Ricalde, Maricruz y Alejandra Sánchez Velázquez y Carlos Gerardo Zermeño Vargas. *Inquietantes inquietudes. Tres décadas de literatura fantástica en el Estado de México*. Instituto Mexiquense de Cultura, 2012.

- Cázares, Laura. “El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila”. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, editado por Regina Cardozo Nelky y Laura Cázares. Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 169-179.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. 1996. Visor, 1999.
- Chacel, Rosa. “Fueron testigos” 1951. *Antología universal del relato fantástico*, editado por Jacobo Siruela, Atalanta, 2013, pp. 1113-1119.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores*. Nueva Imagen, 2000.
- . *La generación de los enterradores II*. Nueva Imagen, 2003.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, editores. *Diccionario de los símbolos*. 1969. Herder, 2009.
- Chimal, Alberto. “La escritura fantástica”. *La Generación Z y otros ensayos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pp. 82-93.
- Chuang Chou. “El sueño de Chuang Chou”. C. s. III a.C. *Largueza del cuento corto chino*, editado por José Vicente Anaya. 1981. Almadía, 2010, p. 61.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 1958. Siruela, 2010.
- Clatterbaugh, Kenneth C. “Individuation in the Ontology of Duns Scotus”. *Franciscan Studies*, vol. 32, 1972, pp. 65-73.
- Clute, John y John Grant, editores. *The Encyclopedia of Fantasy*. 1997 Orbit, 1999.
- Cohen, Jeffrey Jerome, editor. “Monster Culture (Seven Thesis)”. *Monster Theory. Reading Culture*. University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25.
- Corral Rodríguez, Fortino. “Literatura fantástica y hermenéutica”. *Semiosis*, vol. 2, no. 3, 2006, pp. 43-51.
- Cortés, José Miguel G. *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama, 1997.
- Coulon, Ana Luisa. “El callejón sin salida de ‘La señorita Julia’”. *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, editado por Regina Cardozo Nelky y Laura Cázares. Tecnológico de Monterrey, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 91-103.
- Davies, Surekha. “The Unlucky, the Bad and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment”. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 49-75.

- Dávila, Amparo. "El huésped". 1959. *Cuentos completos*. Fondo de Cultura Económica, 2011, pp.19-23.
- Dehennin, Elsa. *Del realismo español al fantástico hispanoamericano*. Libraire Droz, 1996.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1988. Pre-Textos, 2002.
- Dendle, Peter J. "Monsters and the Twenty-first Century: The Preternatural in an Age of Scientific Consensus". *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 437-448
- Doležel, Lubomír. "Mimesis and Possible Worlds". *Poetics Today*, vol. 9, no. 3, 1988, pp. 475-496.
- . *Heterocosmica*. John Hopkins University Press, 1998.
- Don Juan Manuel. "El brujo postergado". 1575. *Antología de la literatura fantástica*. 1940. Editado por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Edhasa, 2011, pp. 253-255.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. 1966. Routledge, 2010.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto literario*. 1979. Lumen, 1993.
- Epicuro. "Carta a Meneceo". C. s. III. *Carta a Meneceo. Máximas capitales*, editado por Rafael Ojeda y Alicia Olabuenaga. Alhambra, 1985, pp. 46-52.
- Erdal Jordan, Mery. "Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar". *Escritos*, no. 21, 2000, pp. 321-341.
- Esquinca, Bernardo y Vicente Quirarte, editores. *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, Tomo 1, Almadía, 2013.
- . *Notas a Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, Tomo 2, Almadía, 2013.
- Estés, Clarissa P. *Women Who Run With the Wolves*. 1992. Ballantine Books, 1995.
- Eudave, Cecilia. *La criatura del espejo*. Editorial Progreso, 2007.
- . *Bestiaria vida*. Ficticia, 2008.
- . *El enigma de la esfera*, Editorial Progreso, 2008
- . *Sobre lo fantástico mexicano*. Letra roja, 2008.
- . *Papá oso*. A buen paso, 2010.
- . *Pesadillas al mediodía*. Editorial Progreso, 2010.

- . “Hacia una poética de la novela breve”. *En breve. La novela corta en México*, editado por Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave. Universidad de Guadalajara, 2014, pp. 337-342.
- Felton, D. “Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome”. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 104-131.
- Fernández, Adela. “La jaula de la tía Enedina”. 1986. *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinaço de la noche*. Editorial Campana, 2009, pp. 26-31.
- Flieger, Verlyn y Douglas A. Anderson, editores. *Notas a Tolkien. On Fairy-stories*. Harper Collins, 2008, pp. 85-121.
- Forrest, Peter. “The Identity of Indiscernibles”. 1996. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2010. plato.stanford.edu/entries/identity-indiscernible. Recuperado 29 de noviembre, 2016.
- Foucault, Michel. *The History Of Sexuality, vol I. The Will to Knowledge*. 1976. Pantheon Books, 1978.
- Frazer, James. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. 1980. Woodsworth, 1993.
- Freeland, Cynthia. “Horror and Art-Dread”. *The Horror Film*, editado por Stephan Prince. Rutgers University Press, 2004, pp. 189-205.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. 1917. *Obras completas*, vol. XIV, editado por James Strachey y Anna Freud. Amorrortu, 1986, pp. 241-255.
- . “Lo ominoso”. 1919. *Obras completas*, vol. XVII, editado por James Strachey y Anna Freud. Amorrortu, 1986, pp. 219-251.
- Friedman, John Block. Prólogo a *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Farnham: Ashgate, 2013, pp. xxv-xxxix.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. 1962. Era, 2012.
- . “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”. 1954. *Los cinco soles de México*, Seix Barral, 2000, pp. 189-195.
- . “Vlad”. 2003. *Inquieta compañía*, Alfaguara, 2004, pp. 213-287.
- Furtado, Filipe. “Fantástico (género)”. *E-Diccionario de Termos Literarios*, editado por Carlos Ceia, 2010, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6032/>
- . “Fantástico (modo)”. *E-Diccionario de Termos Literarios*, editado por Carlos Ceia, 2010, <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6033/>

- Fuss, Diana. *Identification Papers*. Routledge, 1995.
- Galtung, Johan. "Violence, Peace and Peace Research". *Journal of Peace Research*, vol. 6, no. 3, 1969, , pp. 167-191.
- García, Flavio. "A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de 'A gorda indiana', do escritor moçambicano Mía Couto". *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, vol. 1, no. 2, 2012, pp. 33-45.
- García, Patricia. "The Fantastic Hole: Towards a Theorisation of the Fantastic Transgression as a Phenomenon of Space". *Brumal*, vol. 1, no. 1, primavera, 2013, pp. 15-35.
- García Peña, Lilia Leticia. "La experimentación narrativa como búsqueda de la identidad en *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick". *Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences*, vol. 5, no. 1, 2014, pp. 62-72.
- . "La representación de la identidad individual en la narrativa mexicana de los albores del siglo XXI". *Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences*, vol. 1, no. 1, 2014, pp. 127-137.
- Garfield, Simon. *On the map*. Gotham, 2013.
- Garro, Elena. "El zapaterito de Guanajuato". *La semana de Colores*. 1987. Grijalbo, 1989, pp. 31-42.
- Gautier, Théophile. *La muerta enamorada*. 1836. Hiperión, 1986.
- Gayon, Jean. "Los monstruos prometedores: evolución y teratología". *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, editado por Carmen Álvarez Lobato. Universidad Autónoma del Estado de México, Aldus, 2014, pp.17-26.
- Gertsman, Elina. "Pleyinge and Peyntyng: Performing the Dance of Death". *Studies in Iconography*, vol. 27, 2006, pp. 1-43.
- Gil, Eve. "Ellas tienen la palabra: nuevas narradoras y ensayistas mexicanas". *La Jornada Semanal*, 9 de septiembre, 2016, <http://semanal.jornada.com.mx/2016/09/09/ellas-tienen-la-palabra-nuevas-narradoras-y-ensayistas-mexicanas-7909.html>
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 1959. Amorrortu, 2006.
- . *Estigma. La identidad deteriorada*. 1963. Amorrortu, 2008.
- Gomes, Conde de la Cortina y Castro, José Justo. "La calle de don Juan Manuel. Anécdota histórica del siglo XVII". 1835. *México Fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, editado por Ana María Morales, Oro de la noche, 2008, pp. 5-19.

- González, Carina. “La potencia de los cuerpos corrompidos: *El huésped* como *Bildungs* político”. *Hispanófila*, vol. 174, junio, 2015, pp. 97-115.
- González Suárez, Mario, editor. “Banquete en el limbo”. Prólogo a *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. 2001. Tusquets, 2009, pp. 9-11.
- . “En compañía de un solitario”. Prólogo a *Francisco Tario. Cuentos completos*. 2003. Lectorum, 2012, pp. 9-29.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. “La narrativa escrita por mujeres. Treinta años (1980-2010)”. *Los grandes problemas de México, VIII. Relaciones de género*, editado por Ana María Tepichin, Karine Tinat y Luzelena Gutiérrez de Velasco. El Colegio de México, 2010, pp. 251-272.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena y Gloria Prado G, editoras. *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Conaculta, 2006.
- Hahn, Oscar, editor. Estudio previo a *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 1978. Premià, 1982, pp. 11-98.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, 1995.
- Haraway, Donna. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. 1984. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991, pp. 149-181.
- Harpur, Patrick. *El fuego secreto de los filósofos*. 2002. Atalanta, 2010.
- Haybron, Daniel. “Moral Monsters and Saints”. *The Monist*, vol. 85, no. 2, 2002, pp. 260-284.
- Hernández Roura, Sergio Armando. “Thomas Ligotti. Los delirios de una mente rota”. *Brumal*, vol. 1, no. 1, 2013, pp. 135-156.
- Hsue-Kin, Tao. “Sueño infinito de Pao Yu”. C. s. XVIII. *Antología de la literatura fantástica*. 1940. Editado por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Edhasa, 2011, pp. 460-461.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. 1960. Taurus, 1998.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. C. 627-630. Editado por José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero. Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- Jackson, Rosemary. Introducción a *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*, editado por Jessica Amanda Salmonson. The Feminist Press, 1989, pp. xv-xxxv.

- . *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres: Routledge, [1981] 2003.
- James, Henry. *Otra vuelta de tuerca*. 1898. Bibliotex-Unidad editorial, 1999.
- Jiménez Corretjer, Zoé. *El fantástico femenino en España y América*. Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Jiménez Mayo, Eduardo y Chris N. Brown, editores. *Three Messages and a Warning. Contemporary Mexican Short Stories of the Fantastic*. Small Beer Press, 2011.
- Joshi, S. T., editor. Introducción a *The annotated Supernatural horror in literature*. Hippocampus Press, 2000, pp. 9-20.
- Kapstein, Matthew. “Collins, Parfit, and the Problem of Personal Identity in Two Philosophical Traditions: A Review of *Selfless Persons* and *Reasons and Persons*”. *Philosophy East and West*, vol. 36, no. 3, 1986, pp. 289-298.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. 1957. Antonio Machado Libros, 2010.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. 1981. Hodder, 2006.
- Kramer, Heinrich y Jacobus Sprenger. *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*. C. 1485. Círculo Latino, 2005.
- Lattus, José, et al. “Siameses o gemelos unidos toracoconfalópagos y revisión de bibliografía nacional e internacional”. *Revista chilena de obstetricia y ginecología*, vol. 67, no. 5, 2002, pp. 392-401.
- Laurent Kullick, Patricia. *El circo de la soledad*. Ediciones intempestivas, 2011.
- . *La gigante*. Tusquets, 2015.
- . *El camino de Santiago*. 2000. Tusquets, 2015.
- Lazzaro-Weizz, Carol. “The Female *Bildungsroman*: Calling It into Question”. *NWSA Journal*, vol. 2, no. 1, invierno, 1990, pp. 16-34.
- Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. 1983. Gedisa, 2008.
- Lenne, Gerard. *El cine “fantástico” y sus mitologías*. 1970. Anagrama, 1974.
- León, Francisco Javier de. “Los pactos fáusticos”. *Enclaves del pensamiento*, año 5, no. 10, julio-diciembre, 2011, pp. 11-19.
- León Vega, Margarita. “La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro”. *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura*, editado por Luzelena Gutiérrez de Velasco y Gloria Prado, Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Conaculta, 2006, pp. 25-41.

- Lerner, Isaías. “Las misceláneas renacentistas y el mundo colonial americano”. *Lexis*, no. XXVII, 2003, pp. 217-232.
- Lieberman, Philip. *Human Language and our Reptilian Brain: The Subcortical Bases of Speech, Syntax and Thought*. Harvard University Press, 2000.
- Lovecraft, Howard Phillips. “The Supernatural Horror in Literature”. 1927. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, editado por S. T. Joshi. Hippocampus Press, 2000, pp. 21-72.
- López, Irma y Tony Spanos. “*Antonia y Demasiado amor*: El *bildungsroman*: su estrategia y definición en la experiencia mexicana femenina”. *Confluencia*, vol. 12, no. 1, otoño, 1997, pp. 120-130.
- Loring Frost, George. “Un creyente”. 1923. *Antología de la literatura fantástica*. 1940. Editado por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Edhasa, 2011.
- MacCormack, Patricia. “Posthuman Teratology”. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 293-309.
- MacDonald, George. “La imaginación fantástica”. 1893. *Cuentos de hadas*. Atalanta, 2012, pp. 23-30.
- Manguel, Alberto y Gianni Guadalupi. *The Dictionary of Imaginary Places*. 1980. Harcourt Brace, 2000.
- Manzi, Ofelia y Patricia Grau-Dieckmann. “Los monstruos en el medioevo: su ubicación en el espacio geográfico”. *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval y sus lecturas*, editado por Elisabeth Caballero del Sastre, Beatriz Rabaza y Carlos Valentini. Homo Sapiens, 2006, pp. 323-342.
- Marcone, Jorge. “Lo ‘real maravilloso’ como categoría literaria”. *Lexis*, no. XII, 1998, pp. 1-41.
- Markovic, Ana. “Lo fantástico y las normas socioculturales”. *Amoxcalli*, no. 1, 2008, pp. 109-124.
- Martínez, José María, editor. Introducción a *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*. Cátedra, 2011, pp. 9-65.
- Martínez Manzano, Teresa y Carmen Calvo Delcán, editoras. Introducción y notas a *Fisiólogo*. Gredos, 1999.
- Mead, George Herbert. *Mind, Self and Society*. 1934. The Chicago University Press, 1972.

- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Mérimée, Prosper. “La Venus de Ille”. 1837. *Carmen y otros cuentos*. El Barquero, 209, pp. 205-235.
- Meyer, Mathew. *The Hour of Meeting Evil Spirits. An Encyclopedia of Mononoke and Magic*. 2015.
- Miller, Sarah Alison. “Monstrous Sexuality: Variations on the *Vagina Dentata*”. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Farnham: Ashgate, 2013, pp. 311-328.
- Mittman, Asa Simon. Introducción a *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 1-14.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del Español*. 1962. Gredos, 2007.
- Montagne, Albert, editor. Prólogo a *Les monstres du mythe au culture*. Corlet, 2008, pp. 17-31.
- Montalvo, Juan. “Gaspar Blondín”. 1858. *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Marenostrom, 2003, pp. 116-119.
- Monzó, Quim. “La fauna”. *El porqué de las cosas*. Anagrama, 2003, pp. 123-123.
- Moore, Alan. *From Hell*. 1989. Top Shelf Productions, 2006.
- Morales, Ana María. “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad”. *Lo fantástico y sus fronteras*, editado por Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.
- . “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”. *Hipertexto*, vol. 7, invierno, 2008, pp. 68-76.
- , editora. Introducción y notas a *México Fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. Oro de la noche, 2008, pp. vii-xliii.
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto, editor. Prólogo a *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Salto de página, 2009, pp. 5-20.
- . “La narrativa fantástica en el siglo XXI”. *Ínsula*, vol. 765, 2010, pp. 6-10.
- Nettel, Guadalupe. *Julio Cortázar*. Nostra Ediciones, 2008.
- . *El huésped*. 2006. Anagrama, 2013.
- . “Ptosis”. 2008. *Pétalos y otras historias incómodas*. Anagrama, 2011. 13-24.
- . *El cuerpo en que nací*. 2011. Anagrama, 2013.
- . *El matrimonio de los peces rojos*. Páginas de Espuma, 2013.
- . *Después del invierno*. Anagrama, 2014.

- Nieto, Omar. “Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio del sistema y evolución de lo fantástico”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- . *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- Norris, Christopher. “Will the real Saul Kripke please stand up? Fiction, philosophy and posible worlds”. *Textual practice*, vol. 17, no. 2, 2003, pp. 225-251.
- Olguín, Salvador. “Empress and Lover: Personifying Death In Mexico”. *The Morbid Anatomy Anthology*, editado por Joanna Ebenstein y Colin Dickey. Morbid Anatomy Press, 2014, pp. 330-349.
- Otto, Rudolf. *The Idea of the Holy*. 1917. Oxford University Press, 1936.
- Palaversich, Diana. “El camino de Santiago y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick”. *Ciberletras*, vol. 11, lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/Palaversich.html.
- Parfit, Derek. *Reasons and Persons*. Carendon Press, 1984.
- . “The Unimportance of Identity”. *Identity*, editado por H. Harris. Oxford University Press, 1995, pp. 13-45.
- Parra, Eduardo Antonio. “El lenguaje de la narrativa del norte de México”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 30, no. 59, 2004, pp. 71-77.
- Partridge, Eric. *Origins. A Short Etymological Dictionary of Modern English*. 1977. Routledge, 2002.
- Pavel, Thomas. “‘Possible Worlds’ in Literary Semantics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, no. 2, invierno, 1975, pp. 165-176.
- . *Fictional Worlds*. Harvard University Press, 1986.
- Pavón, Alfredo. “Cuento mexicano del siglo XX (de los estridentistas a los contemporáneos)”. *Semiosis*, vol. 7, no. 13, 2011, pp. 185-230.
- Pender, Stephen. “‘No Monsters at the Resurrection?: Inside Some Conjoined Twins’”. *Monster Theory. Reading Culture*, editado por Jeffrey Jerome Cohen. University of Minnesota Press, 1996, pp. 143-167.
- Petrey, Derek. “Write about All of This: Concerning Cannibalism Revisionism”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 34, no. 1, 2005, pp. 113-123.
- Pfeiffer, María Luisa. “El trasplante de órganos: valores y derechos humanos”. *Persona y bioética*, vol. 10, no. 2, 2006, pp. 8-25.
- Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. 1965. Libros del Zorro Rojo, 2012.
- Platón. *República*. C. 380 a.C. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

- Pleij, Herman. *Dreaming of Cockaigne. Medieval Fantasies of the Perfect Life*. Columbia, 2001.
- Prada Oropeza, Renato, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético”. *Semiosis*, vol. 2, no. 3, enero-junio, 2006, pp. 54-76.
- Price, Richard. Prefacio a *The History of English Poetry from the Close of the Eleventh Century to the Commencement of the Eighteenth Century*, por Thomas Warton. 1824. Thomas Tegg, 1840, pp. 9-95.
- Prieto, Guillermo. “Un estudiante”. 1842. *México Fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, editado por Ana María Morales, Oro de la noche, 2008, pp. 23-35.
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes. *Diccionario de narratología*. Ediciones Colegio de España, 1996.
- Reisz, Susana. “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”. *Lexis*, no. III, 1979, pp. 99-170.
- . “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas. Arco/Libros, 2001, pp. 193-221.
- Requena Hidalgo, Cora. *El mundo fantástico en la literatura japonesa*. Satori, 2009.
- Reyes, Alfonso. “La cena”. 1920. *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, Tomo 1, editado por Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte, Almadía, 2013, pp. 45-53.
- Ricoeur, Paul. “Ética y moral”. 1990. *Doce textos fundamentales de Ética del siglo XX*, editado por Carlos Gómez. Alianza, 2002, pp. 241-255.
- . *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité II: La symbolique du mal*. Aubier, 1960.
- . *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. 1985. Siglo XXI Editores, 2003.
- . *Sí mismo como otro*. 1990. Siglo XXI Editores, 2011.
- Roa Bárcenas, José María. “Lanchitas”. 1877. *México Fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, editado por Ana María Morales, Oro de la noche, 2008, pp. 53-65.
- Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas. Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.
- , editor. Introducción a *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Marenostrom, 2003.

- . “Contexto cultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”. *Odiseas de lo fantástico*, editado por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. Oro de la noche, 2004, pp. 39-56.
- . “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”. *Semiosis*, vol. 2, no. 3, enero-junio, 2006, pp. 95-116.
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2011.
- . “Mutaciones Posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”. 2012. *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, editado por David Roas y Patricia García. e.d.a. libros, 2013, pp. 91-111.
- Roas, David y Ana Casas, editores. Prólogo a *La realidad oculta, Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Menoscuarto, 2008, pp. 9-51.
- Rojas Trejo, Belkis. “Cuerpos tiernos y abiertos. Embarazo y parto entre las mujeres campesinas de Mucuchíes”. *Boletín antropológico*, vol. 49, 2000, pp. 75-92.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. 1955. Anagrama, 2001.
- Salmonson, Jessica Amanda, editora. Prefacio a *What Did Miss Darrington See? An Anthology of Feminist Supernatural Fiction*. The Feminist Press, 1989, pp. ix-xiv.
- Sánchez Aparicio, Vega. “Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Roas”. *Brumal*, vol. 1, no. 2, 2013, pp. 201-221.
- Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. Plaza y Valdés, 2003.
- Saona, Margarita. “Como una buena –o suficientemente buena– madre: la maternidad entre la vigilancia y el deseo en dos textos de Ana María Shua”. *Destiempos.com.mx*, vol. 4, no. 19, 2009, pp. 585-594.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. 1916. Losada 1981.
- Sebastián, Santiago, editor. Introducción y notas a *Bestiario toscano*. Ediciones Tuero, 1986.
- Séneca. *Epístolas morales a Lucilio*. C. 62-64. Gredos, 1986.
- Seydel, Ute. “El registro fantástico como crítica social y cultural en ‘Al roce de la sombra’ e ‘Historia de Mariquita’”. *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Conaculta, 2010, pp. 165-179.
- Shildrick, Margrit. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Sage Publications, 2002.

- Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. 1984. Fondo de cultura económica, 1989.
- Sierra, Justo. “La fiebre amarilla”. 1896. *México Fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, editado por Ana María Morales, Oro de la noche, 2008, pp. 39-50.
- Siruela, Jacobo, editor. *Notas a Vampiros*. Atalanta, 2010.
- , editor. Prólogo a *Antología universal del relato fantástico*. Atalanta, 2013, pp. 17-76.
- Steel, Karl. “Centaur, Satyr, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human”. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 257-274.
- Stevenson, Robert L. *El extraño caso del Dr. Jekyll y del Sr. Hyde*. 1886. Mestas, 2001.
- Tablada, José Juan. “De ultratumba”. 1898. *México Fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, editado por Ana María Morales. Oro de la noche, 2008, pp. 113-117.
- Tarazona, Daniela. *El animal sobre la piedra*. Almadía, 2008.
- . *Clarice Lispector*. Nostra Ediciones, 2009.
- . *El beso de la liebre*. Alfaguara, 2012.
- Tario, Francisco. *La Noche*. 1943. *Francisco Tario. Cuentos completos*, editado por Mario González Suárez. Lectorum, 2012, pp. 30-151.
- Taylor-Alexander, Samuel. “On face transplantation. Ethical slippage and quiet death in experimental biomedicine”. *Anthropology Today*, vol. 29, no. 1, 2013, pp. 13-16.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 1970. Ediciones Coyoacán, 1994.
- Tola de Habich, Fernando y Ángel Muñoz Fernández, editores. Prólogo a *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. Factoría Ediciones, 2005, pp. ix-xxvii.
- Tolkien, J. R. R. “On Fairy-stories”. 1947. *Tolkien. On Fairy-stories*, editado por Verlyn Flieger y Douglas A. Anderson. Harper Collins, 2008, pp. 27-86.
- Tomás de Aquino. *Summa Theologiae. Prima Pars*. 1485. Biblioteca de Autores Cristianos, 1951.
- Unicef. “Female Genital Mutilation/Cutting: A statistical overview and exploration of the dynamics of change”. 2003, unicef.org/media/files/UNICEF_FGM_report_July_2013_Hi_res.pdf.
- Valle-Arizpe, Artemio de. “La Llorona”. 1957. *Ciudad fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, Tomo 1, editado por Bernardo Esquinca y Vicente Quirarte. Almadía, 2013, pp. 19-23.

- Van Duzer, Chet. "Hic sunt dracones: The Geography and Cartography of Monsters". *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 387-435.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. 1985. Gedisa, 2007.
- Velasco, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico. Cartografía del cuento fantástico mexicano*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.
- Vera Cortés, José Luis. "El sueño de la razón produce monstruos. Anomalía y evolución en el siglo XIX". *Monstruos y Grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, editado por Carmen Álvarez Lobato. Universidad Autónoma del Estado de México, Aldus, 2014, pp. 51-70.
- Viaje al oeste. Las aventuras del Rey Mono*. C. s. XVI. Siruela, 2014.
- Villarreal, Jaime. "La razón vacía: *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick". *Replicante*, no. 15, 2008, pp. 119-123.
- Vonnegut, Kurt. *Cat's Cradle*. 1963. Dial Press, 2006.
- Waldman, Gilda. "Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año 61, no. 226, 2016, pp. 355-378.
- Waterhouse, Ruth. "*Beowulf* as Palimpsest". *Monster Theory. Reading Culture*, editado por Jeffrey Jerome Cohen. University of Minnesota Press, 1996, pp. 26-39.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. "Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture". *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, editado por Asa Simon Mittman y Peter J. Dendle. 2012. Ashgate, 2013, pp. 275-289.
- Wheeler, James E. "History of Teratomas". *The Human Teratomas*, editado por Ivan Damjanov, Barbara B. Knowles y Davor Solter. Humana Press, 1983, pp. 1-22.
- Wilde, Oscar. *The Portrait of Dorian Gray*. 1981. Penguin, 2000.
- Woodward, David. "Medieval Mappaemundi". *The History of Cartography*, vol. I, editado por J. B. Harley y David Woodward. The University of Chicago Press, 1987, pp. 286-370.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. 1939. Fondo de cultura económica, 1993.

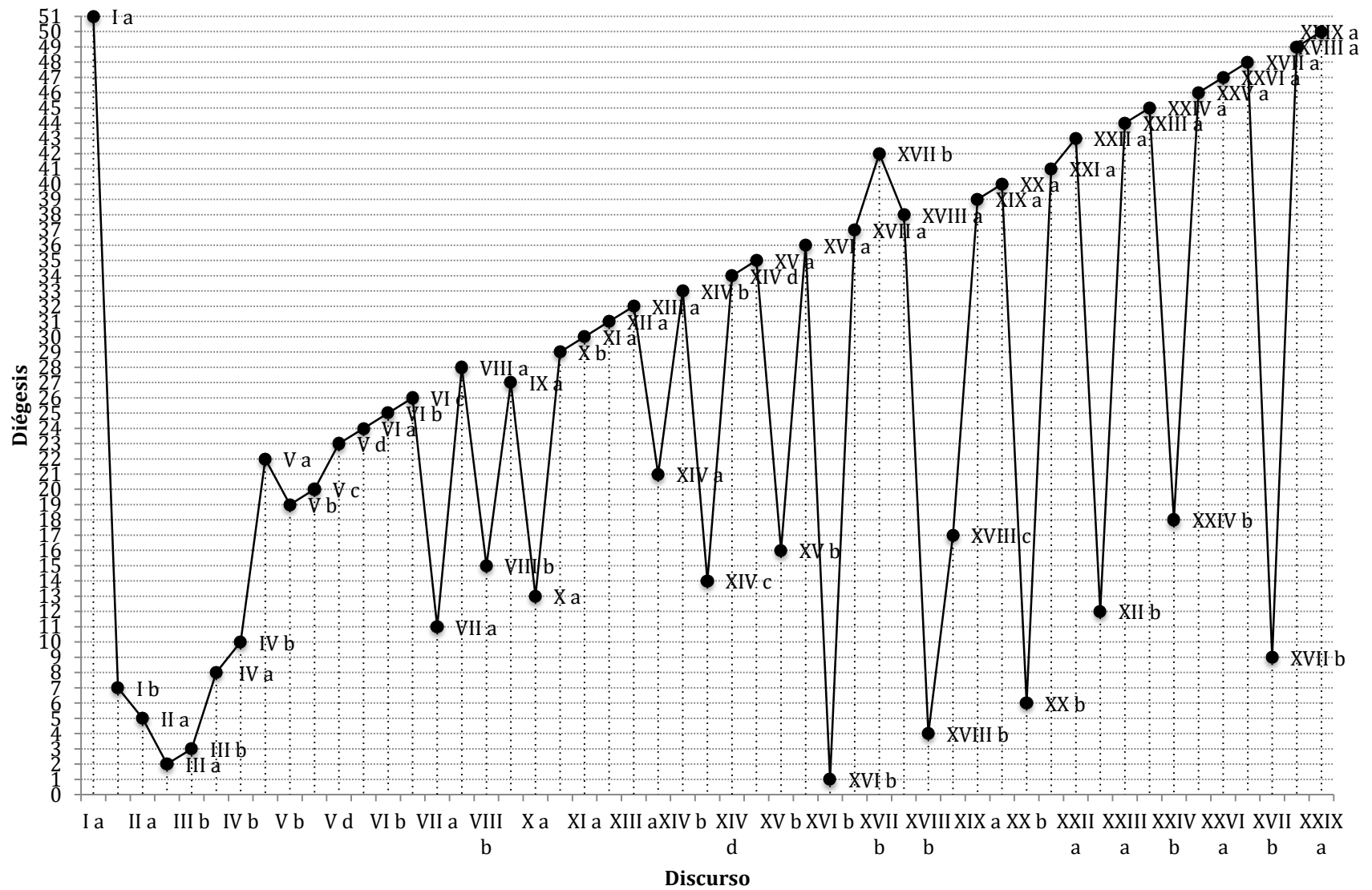
Anexos

Anexo I: Historia y discurso en *El camino de Santiago*

Capítulo	Historia	Discurso	Etapas	Página
I a	51	1	Adulta	7
I b	7	2	Infancia	9
II a	5	3	Infancia	10
III a	2	4	Infancia	12
III b	3	5	Infancia	13
IV a	8	6	Infancia	14
IV b	10	7	Infancia	15
V a	22	8	Vicente	16
V b	19	9	Adolescencia	18
V c	20	10	Adolescencia	19
V d	23	11	Vicente	19
VI a	24	12	Vicente	19
VI b	25	13	Vicente	22
VI c	26	14	Vicente	22
VII a	11	15	Infancia	23
VIII a	28	16	Vicente	27
VIII b	15	17	Infancia	28
IX a	27	18	Vicente	31
X a	13	19	Infancia	33
X b	29	20	Vicente	35
XI a	30	21	Vicente	36
XII a	31	22	España	38
XIII a	32	23	España	42
XIV a	21	24	Adolescencia	45
XIV b	33	25	España	45
XIV c	14	26	Infancia	46
XIV d	34	27	España	50
XV a	35	28	España	52
XV b	16	29	Infancia	58
XVI a	36	30	España	60
XVI b	1	31	Infancia	63
XVII a	37	32	España	64

XVII b	42	33	Londres	64
XVIII a	38	34	España	67
XVIII b	4	35	Infancia	68
XVIII c	17	36	Infancia	72
XIX a	39	37	España	73
XX a	40	38	Londres	75
XX b	6	39	Infancia	84
XXI a	41	40	Londres	85
XXII a	43	41	Londres	86
XII b	12	42	Infancia	87
XXIII a	44	43	Adulta	89
XXIV a	45	44	Adulta	94
XXIV b	18	45	Suicidio	97
XXV a	46	46	Adulta	99
XXVI a	47	47	Adulta	101
XVII a	48	48	Adulta	102
XVII b	9	49	Infancia	103
XVIII a	49	50	Adulta	104
XXIX a	50	51	Adulta	107

Las marcas “a”, “b”, “c” y “d” en la columna “Capítulos” indican la presencia de episodios separados temporalmente dentro de un capítulo. Es así como la novela conecta una narración relativamente lineal con los recuerdos que Santiago evoca por medio de fotografías.



Anexo II.1: Tabla de acciones, *El camino de Santiago*

Para el Anexo II –dividido en dos partes, una para cada novela– he considerado la siguiente clasificación:

- Modo: racional (coincidencia entre acto y decisión), impulsivo (acto sin premeditación), akrático-M (discrepancia entre acto y deseo, efecto de lo monstruoso; revela la presencia de lo fantástico), akrático-A (discrepancia entre acto y deseo, efecto de una “debilidad de carácter”), irracional (factores cognitivos impedidos), locura (sin acción, equiparable a los eventos naturales)
- Presentación: intrapersonal, íntima, familiar, pública
- Categorías especiales: intento (acción incompleta), omisión (acción “negativa”: no hacer), actividad (acción durativa, prolongada en el tiempo), accidente (evento no intencional, no se considera una acción), acto mental (acción interna e introspectiva; “decidir” es la más común), contemplación (construcción de “imágenes mentales”)

Una explicación completa de la teoría de la acción de Lubomír Doležel, en quien me he apoyado para construir estas tablas puede encontrarse en las páginas 86-94 de este trabajo.

Las acciones se presentan aquí en el orden de la historia y no en el del discurso.

#	Pág.	Modo	Presentación	Cat. Esp.	Descripción
1	64	–	Intrapersonal	Omisión	Por un error, su madre y hermanos se bajan del camión, pero ella se queda.
2	12-14	Racional	Público	–	Un mendigo la llama y le pide una tortilla. Cuando NCdS le ofrece una, el mendigo le acaricia el clítoris y “todo explotó en cientos de pequeños soles”. (Santiago corrige luego el evento, señalando que fue un paletero y la obligó a tocar su pene endurecido).
3	68	Racional	Familiar	–	Se suma a sus hermanos cuando roban yoyos de la tienda de Don Simón.
4	10	Racional	Intrapersonal	Actividad	Repasa “los gestos de otros cuerpos” y copia a sus hermanos.
5	11	–	Intrapersonal	Actividad Acto mental	Creyó poseer “el talento de la lógica”.
6	11	Racional	Público	–	Patea al perro de los González para luego tomarlo de la cola y estrellarlo contra

					una malla ciclónica.
7	84	Racional	Familiar	–	Asiste a una procesión con la tía Socorro.
8	9	Racional	Familiar	–	Para entretener a los compadres de su padre, gira y gira mientras este le sopla para luego azotar en el suelo “como una tabla”.
9	14	–	–	Actividad Acto mental	No puede dejar de asombrarse ante su hermana Lilia, pues “Ella entiende de todo”.
10	14	Racional	Intrapersonal	Actividad	Practica frente al espejo “todo tipo de sonrisas”.
11	14	Racional	Intrapersonal	–	En la escuela, pide a la maestra Cuquita bailar en el día de las madres, pero eso termina en desastre.
12	15-16	Racional	Público	–	Se acerca al Tortas, quien vende pan con queso afuera de la escuela, para luego enseñarle cómo tocarla.
13	25	Racional	Íntima	–	Para quedar bien con Martha, le cuenta historias robadas y finge (gracias a la ayuda de Floripez) ser experta en matemáticas.
14	25-27	Racional	Pública	–	Miente a las amigas de Felicitas, asegurándoles que golpeó a esta. Felicitas, en reprimenda, la arrastra alrededor de un árbol.
15	87	–	Público	Accidente	Intenta un truco de magia que consiste en calentar un tenedor y luego pasarlo por agua, simulando que se puede tocar al rojo vivo; quema a Martha.
16	33	Irracional	Íntimo	–	Saca todas las galletas de la alacena, las muele con los zapatos y hace figuras con las migajas.
17	29	Racional	Familiar	–	Confiesa a su padre que está enamorada de Guillermo, quien no le corresponde. Sus hermanos le hacen notar el descuido de su arreglo personal.
18	58	Irracional	Intrapersonal	–	Descubre un gato putrefacto y agonizante detrás de un sillón y trata de salvarlo; decide dejarlo envuelto en un trapo, en un rincón del patio.
19	72	Racional	Público	Actividad	Hace todo lo posible por que nadie comprenda las clases.
20	72	Racional	Público	–	En clase de geografía, aprovecha que se habla de África para bailar mientras sus compañeros simulan tambores.
21	72	Racional	Público	–	Tras una apuesta, se mete a bailar al baño de los hombres.
22	96-99	Irracional	Familiar	Intento	Intento de suicidio.
23	18	–	Acto Mental	–	Comprende que no puede “amar con toda la Mina, dejando a Santiago fuera”.
24	19	Racional	Íntimo	–	Aplica (por primera vez) el Plan, con Guillermo, un compañero de preparatoria.
25	22	Akrático-M	Intrapersonal	–	Ingresa en un colegio de ingeniería.
26	20	Racional	Público	Accidente	Conoce a Vicente en el Café Ajenjo y le reta a una partida de ajedrez.
27	23	Racional	Público	–	Gana una partida de ajedrez en el Café Ajenjo para impresionar a Vicente, quien la

					invita a cenar.
28	31	Racional	Íntimo	–	Pide a Vicente que vayan a un motel en lugar de su departamento.
29	31	Akrático-M	Íntimo	–	Obligada por Santiago, miente cuando Vicente le pregunta que si le gustó su desempeño sexual, afirmando para halagarlo.
30	23	Racional	Familiar	–	Sale de su casa para mudarse a vivir con Vicente.
31	32	Racional	Íntimo –		Cocina para Vicente.
32	28	–	Íntimo	Omisión	No reacciona ante los golpes de Vicente.
33	28	–	–	Acto mental	Golpeada y amenazada de muerte por Vicente, pide a Santiago que guarde silencio; este pide que busquen la manera de escapar.
34	30	Akrático-M	Íntimo	–	Santiago dice a Vicente que ya recapacitó sobre irse.
35	30	Racional	Íntimo	–	Se niega a bailarle a Vicente.
36	35	Akrático-M	Íntimo	–	Santiago pide a Vicente, una vez más, que la deje ir.
37	36-37	Impulsivo	Íntimo	–	Llena de ira, confronta a Vicente, quien finalmente accede a que se vaya.
38	36	–	–	Acto mental	Mientras hace su maleta, planea lo que dirá a su madre.
39	37	Racional	Familiar	–	Vuelve a casa, doblada por el dolor.
40	38	Racional	Intrapersonal	–	Abandona su trabajo de traductora, deja la ingeniería, vende su auto y una pulsera que Vicente le regaló y viaja a Madrid, a la mansión San Lorenzo.
41	39	–	–	Acto mental	Planea cómo conseguir darle la vuelta al mundo.
42	40	Racional	Intrapersonal	Actividad	Duerme mucho y sale poco. Da clases de inglés por la mañana y la noche. Compra vino casero.
43	41	Akrático-M	Intrapersonal	–	Santiago la detiene en seco a media calle, nostálgico.
44	42	Irracional	Intrapersonal	–	Vuelve, sin saber cómo, a la mansión San Lorenzo.
45	43	Irracional	Público	–	Golpea a Adriana, quien mira por la ventana.
46	45	–	Intrapersonal	Contemplación	Recuerda los días de agonía de su padre.
47	45	–	–	Acto mental	Decide reconciliarse con Adriana.
48	50-51	Racional	Público	Intento	Acude con Adriana para disculparse, pero esta grita y todas interpretan el evento como un ataque nocturno.
49	53	Akrático-M	Intrapersonal	–	Santiago le inyecta entusiasmo y la hace salir de la cama.
50	54	Racional	Intrapersonal	–	Pese a la opinión de Santiago, se arregla para salir a un bar.
51	55	Racional	Público	–	Llega al bar Dos Rombos, donde conoce a Cuco.
52	55	Racional	Público	–	Miente a Cuco diciéndole que espera a una amiga, pero cuando esta nunca aparece, habla con él, coqueteándole.
53	56	Impulsivo	Público	–	Le dice a Cuco que aunque no le gusta hablar, le gusta hacer el amor; van a un

					restaurante.
54	57	Racional	Íntimo	–	Le miente a Cuco, diciéndole que es colombiana y que estudia Letras.
55	59	Irracional	Íntimo	–	Mientras besa a Cuco, acaricia las llagas de su espalda.
56	60	Racional	Íntimo	–	Pide a Cuco que la lleve a la pensión y luego le da su teléfono.
57	61	–	–	Acto mental	Calma a Santiago, pidiéndole pensar, cuando llega una carta de su madre que entre borrones parece vincularla con la ETA.
58	62	–	–	Contemplación	Es contagiada por el pánico de Santiago.
59	65	Racional	Público	–	Asiste al psiquiatra que María de las Angustias le recomienda.
60	66	Akrático-A	Íntimo	Actividad	En las sesiones con José Luis se suelta en llanto, aunque desea parar.
61	67	–	–	Acto mental	Decide que debe salir de España, pero no puede pedirle dinero a su familia.
62	67-68	Akrático-M	Íntimo	–	Va con Cuco a un restaurante, donde le pide dinero para un supuesto hermano enfermo en Colombia.
63	71	–	–	Acto mental	Siente remordimiento por sacarle dinero a Cuco y discute con Santiago.
64	73	–	–	Acto mental	Se convence, gracias a Santiago, de que “ni siquiera una prostituta quiere tener sexo con Refugio Vidal”.
65	73	Racional	Público	–	Entra a una agencia de viajes, pero sufre un desmayo; huye.
66	75	Racional	Público	–	En Picadilly Square, se acerca a un grupo de hombres que se calientan frente al fuego.
67	76	Irracional	Público	–	Luego de rociar a todos con un perfume que le ofrecen en venta, es expulsada del círculo, pero se queda parada junto a ellos.
68	77	Irracional	Íntimo	–	Acompaña a Reginald al sótano donde vive.
69	78	–	–	Acto mental	Asume el silencio como acto de convivencia con Reginald.
70	79-80	Irracional	Intrapersonal	Actividad	Cuando Reginald sale a trabajar, ella va a las calles a contar objetos y pasos. Pregunta en casas y comercios por la numeración.
71	80	Irracional	Público	Actividad	Pregunta a la gente que sale del metro su opinión sobre el vacío.
72	83	Irracional	Intrapersonal	–	Sale a la calle, buscando a una mujer que vio el día anterior.
73	84	–	–	Accidente	Es levantada del asfalto por un policía, pues cayó desmayada.
74	64	Racional	Íntimo	–	Escribe una carta de despedida a Reginald.
75	86	Racional	Íntimo	–	Deja una carta a Reginald donde le explica que vuelve a casa.
76	88	Racional	Familiar	–	Asiste a una fiesta de bienvenida en casa de su hermana Lilia.
77	90	Racional	Íntimo	–	Se casa con Lucio.
78	93	–	–	Contemplación	Discute con Santiago, quien cree que Lucio es un ícubo.
79	94	Racional	Intrapersonal	–	Llama a una casa de decoración para restaurar la casa donde vive con Lucio.

80	95	Racional	Intrapersonal	–	Cuando Lucio ronca, ella se cambia de habitación y pone el seguro.
81	96	–	–	Contemplación	Sueña que escapa de una mina porque una bestia la persigue. Le rasguña el cuello.
82	96-99	Irracional	Íntimo	–	Cuando Lucio la despierta, ella le grita “¡No te acerques!” y se encierra en el baño.
83	99	–	–	Acto mental	Culpa a Santiago de los rasguños de su cuello.
84	99	–	–	Contemplación	Santiago le produce toda clase de pesadillas.
85	101-102	–	–	Contemplación	Santiago la llena de historias sobre cómo Lucio le roba la vida y sobre la naturaleza de espejismo de doña Rosa.
86	106-107	Akrático-M	Público	–	Lucio pasa por ella a su trabajo, pero Santiago la obliga a huir bajo la lluvia. De noche, desparrama sobre unos arbustos el contenido de su bolso y su ropa, para que se seque.
87	107-110	–	–	Acto mental	Se vuelve hacia adentro y confronta a Santiago. Por la boca de un túnel, se despide de Lucio.
88	7-8	–	–	Acto mental	Reconoce “sus precipicios” y emprende la escritura.

Anexo II.2: Tabla de acciones, *El huésped*

#	Pág.	Modo	Presentación	Cat. Esp.	Descripción
1	13	Irracional	Intra	Actividad	Cambios inexplicables de ánimo.
2	15	Akrático-M	Intra	–	La Cosa la “obliga” a comer chicharos, que ella odia, y luego los vomita.
3	15	Racional	Intra	Acto mental Intento	Alguna vez supo el nombre de La Cosa, pero no puede recordarlo.
4	17	Racional	Íntima	Actividad	Se recargaba para observar a Diego.
5	18	Akrático-M	Familiar	Accidente*	Ana tira repetidamente la leche por las mañanas, un <i>accidente</i> (cursivas en el original) producido por La Cosa.
6	20-21	Akrático-M	Pública	–	Muerde y golpe a Marcelita dos días seguidos, aunque no recuerda haberlo hecho.
7	21	Racional	Íntima	–	Mira a Diego como cada mañana, pero este reacciona con violencia.
8	24	Racional	Familiar	Actividad Acto mental	Finge que Diego “no ha muerto”.
9	24	Racional	–	Actividad	En casa de la abuela, duerme por las mañanas y por las tardes prensa flores entre libros para luego reproducirlas en cartoncillos blancos.
10	29	Akrático-M	Intra	Actividad Acto mental	Negociaciones con La Cosa, cuyos “gustos eran arbitrarios y estridentes”.
11	30	Akrático-M	Pública	Actividad	Llama por teléfono al azar, buscando una voz que desquiciara a La Cosa.
12	32	Akrático-M	Intra	Actividad	Negocia “estupideces”. Es akrática por AS/11:30, pero desde ese marco de referencia se presenta como un desplazamiento hacia lo impulsivo.
13	32	Irracional	Intra	Actividad	Recolecta las “últimas huellas” de Diego (cabellos), mientras “revolotea” alrededor de él.
14	34	–	Íntima	Accidente	Descubre marcas sobre el brazo de Diego y se intuye un eco de AS/6:20.
15	37-38	Akrático-M	Íntima	–	Tuerce las cadenas del columpio para “verse liberada de La Cosa”, aunque ello le resulta en varios golpes. (Tiene un componente accidental).
16	38	–	Íntima	Acto mental	Descubre que Diego no se ha movido del escalón (está moribundo).
17	39	–	Íntima	Acto mental	Nota que por su entrepierna corre sangre menstrual.
18	39	Akrático-M	Íntima	–	Llena de asco, luego de la “muerte” de Diego cuando sus padres han ido al hospital, se come todos los chicharos que puede para intentar pactar con La Cosa.
19	40	Irracional	Íntima	Accidente	Llega, sin proponérselo, a la habitación de Diego.
20	40	Irracional	Íntima	Accidente	Encuentra el cojín favorito de Diego.
21	41	Racional	Familiar	Intento	Llama a su padre cuando este llega del hospital, pero no obtiene respuesta.

22	42	Racional	Íntima	–	El día del funeral de Diego, no derrama la leche, aunque nadie lo nota.
23	43	Racional	Íntima	–	Decide no entrar a la sala donde velan a Diego.
24	43	–	Íntima	Acto mental	Odia y maldice, hacia sus adentros, a la abuela que con sus familiares “despoja a Diego de su propia muerte”.
25	44	–	Íntima	Contemplación	Descubre un llanto dentro de sí, que “era ajeno pero también me pertenecía”.
26	44	Racional	Íntima	Acto mental	Decide que, en adelante, conservará las imágenes de sus seres queridos, para impedir que La Cosa se apodere de ellos.
27	46-47	–	Familiar	Omisión	Se queda sin reacción cuando su madre le comunica la sospecha de que su padre le engaña. Luego, cuando el padre se va, ella no actúa de ningún modo.
28	47	Racional	Íntima	Actividad Acto mental	Empieza el proceso de resignación.
29	47	Racional	Íntima	Acto mental	Piensa que puede saberlo todo sobre La Cosa indagando en el sitio y momento precisos.
30	48	Racional	Pública	Actividad	Acude al parque para observar a los niños jugar.
31	48	Racional	Íntimo	Acto mental	Imagina que tiene otros hermanos y que, en algún lugar, tiene un aliado en su lucha.
32	50	–	Pública	Accidente	Tras mirar a un ciego en un elevador, la impresión le causa un desmayo.
33	51	Racional	Intra	Acto mental	Descarta la posibilidad de aprender braille.
34	51	Racional	Intra	Acto mental	Decide observar a los ciegos para ayudarse en su lucha contra La Cosa.
35		Racional	Intra	Actividad	Durante diez años se dedica a “coleccionar recuerdos”, provocando en otros la opinión de que no hacía nada de su vida.
36	57	–	Intra	Acto mental	Tras recibir el volante de un instituto para ciegos, decide visitarlo.
37	57	Racional	Intra	–	Visita el instituto para ciegos.
38	59	Impulsivo	Pública	–	Cuando habla con la secretaria del director, pide trabajo.
39	60	Racional	Pública	–	Acepta el empleo de lectora.
40	61	Racional	Pública	–	Llega temprano a trabajar al instituto.
41	68	Racional	Pública	–	Luego de ser presentada ante el grupo, comienza a leer <i>Las mil y una noches</i> , recordando que contiene muchas historias de desdoblamiento.
42	70-71	Racional	Pública	Accidente*	Se asoma a la sala de lectura para conocer los libros y conoce al Cacho (todavía no sabe su nombre).
43	72	–	Pública	Accidente*	Luego de su sesión de lectura, sale del instituto de inmediato y descubre al Cacho mendigando en una esquina.
44	78	Racional	Intrapersonal	Intento	Convencida de que puede comprenderlo, se pone a buscar un diccionario de

					braille, pero escucha unos pasos y esconde el libro sin revisarlo.
45	79	Racional	Íntima	Acto mental	Cae víctima de la epidemia de hepatitis y se niega a asumir la presencia del virus, además de que afirma “que las enfermedades tenían invariablemente un alto componente psicológico”.
46	79-80	Akrático-M	Íntima	–	Se niega a tomar las medicinas, pues tiene como único interés hacer sufrir a LC.
47	81	–	Intra	Contemplación	Despierta a media noche, sobresaltada, y escucha un sonido como de animal.
48	83	Racional	Familiar	–	Pide a su madre escuchar un disco llamado <i>El canto de las ballenas</i> , para luego descubrir que el sonido que escucha en su cabeza, una especie de lamento animal, le viene de adentro.
49	87	Impulsivo	Público	–	El Cacho llega a su lecho acompañado de varios ciegos del instituto, pero Ana los corre.
50	89	Racional	Público	–	Miente sobre su hermana al Cacho y luego le pide que se marche.
51	90	Racional	Público	–	Vuelve al instituto.
52	92	Racional	Público	–	Pide al Cacho que le explique los principios que le llevan a pedir limosna.
53	94	Racional	Público	–	Acepta quedarse de guardia por una noche en el dormitorio de internas del instituto.
54	97	Racional	Público	–	Se acerca a platicar con Nelly, una interna que se va a la cama llorando.
55	101	Racional	Público	–	Acompaña al Cacho a una cita, en el metro.
56	107	Racional	Intra	–	Al volver a casa, busca el manual de lectura en Braille.
57	111	–	Intra	Acto mental	Gracias a su libro de braille descubre que el nombre de La Cosa es “el mío pero invertido”.
58	111	Racional	Íntimo	–	Habla con el Cacho sobre Madero y Marisol.
19	113-114	Racional	Público	–	Sigue a Madero a través de los vagones, siguiendo las instrucciones del Cacho.
60	118	Racional	Íntimo	–	Pregunta a Madero sobre la ceguera.
61	124	Racional	Íntimo	Actividad	Visita el metro para observar a la gente.
62	125	Racional	Íntimo	Actividad	Toma el café y platica con el Cacho, en el jardín del instituto.
63	125	Akrático-M	Pública	–	La Cosa “la arroja” a la calle y termina en la estación General Anaya.
64	126-127	Racional	Íntimo	Actividad	Enfrascada, frente al ventanal de su casa, en largas batallas contra La Cosa.
65	130	Racional	Íntimo	–	Discute con Madero sobre los ciegos, sus clasificaciones y la libertad.
66	132	Racional	Íntimo	–	Visita el panteón con Madero.
67	134	Akrático-M	Íntimo	–	Bebe pulque. La Cosa le pide más (pero no hay suficiente) y luego la sacude “con

					una risa aspirada, ridícula”.
68	135	Racional	Íntimo	–	Ayuda a Madero a escapar de la pelea provocada por los tacos de manatí del Cacho.
69	137	–	Intra	Contemplación	Luego de una sesión de lectura en el instituto, descubre que tiene la mirada borrosa.
70	138	Racional	Intra	–	Sale a toda prisa del instituto, para evitar que se descubra su malestar.
71	139	Racional	Íntimo	–	Evade las preguntas del Cacho sobre su salud.
72	140	Racional	Íntimo	–	Visita con el Cacho un café de chinos.
73	140	Impulsivo	Íntimo	–	Confiesa al Cacho que está perdiendo la vista.
74	141	–	Intra	Contemplación	En la madrugada, siente la definitiva presencia de “algo que no necesitaba un cuerpo para hacerse notar”.
75	142	Racional	Íntimo	–	Acompaña al Cacho a la estación Pantitlán.
76	143	Akrático-A	Público	–	“El miedo al ridículo” la lleva a obedecer las órdenes de llenar sobres con excremento.
77	144	–	Intra	Contemplación	Siente fraternidad con los que comparten el ritual con ella.
78	145	Racional	Íntimo	–	Acompaña al Cacho a la salida del metro, donde se encuentran con Marisol.
79	146	Racional	Íntimo	–	Va con Marisol por el camión de basura, en las cercanías de la estación Pino Suárez.
80	147	Racional	Intra	–	Al fin, luego de que Marisol se lo haga notar, se pregunta por qué ha seguido órdenes sin rechistar.
81	150	Racional	Íntimo	–	Ante la ausencia del camión, le invita un atole a Marisol.
82	151	Racional	Íntimo	–	Enfrenta a Marisol y le pregunta qué van a hacer con el camión y los sobres.
83	152	Racional	Íntimo	–	Pregunta a Marisol por qué, estando enamorada del Cacho, lo ha rechazado tantas veces. Luego sugiere que sigan buscando el camión.
84	153-157	Akrático-A	Íntimo	–	Pese a nunca antes haber manejado un vehículo tan grande y viejo, se pone al volante del camión de basura. Visitan varias casillas durante toda la noche.
85	157-159	Racional	Íntimo	Intento	La policía las sigue. Ana intenta advertir a Marisol que la policía las sigue, pero descubre muy tarde que su compañera fue capturada.
86	163	Racional	Público	–	Corre para escapar del auto rojo y del último gesto de Marisol.
87	164-165	Racional	Público	–	Aunque cae por el esfuerzo, lastimándose una mano, se levanta para devolver el camión.
88	165	Racional	Público	–	Vuelve al instituto.
89	168	Racional	Íntimo	–	Confrontada por el Cacho por la captura de Marisol, termina la clase antes de

					tiempo y sale rápidamente hacia su casa.
90	170	Impulsivo	Íntimo	–	Confiesa al Chacho que “alguien me controla. Alguien se apodera de mis actos cada vez con más frecuencia, con más fuerza”.
91	173	Impulsivo	Intra	–	Desesperada tras la captura de Marisol, deambula por la ciudad y el metro.
92	173	Racional	Intra	Acto mental	Descubre que puede leer las inscripciones en braille “con una facilidad natural”.
93	176	–	Público	Accidente	En el metro, se encuentra con Lorenzo, el ciego prófugo del instituto.
94	180	Racional	Íntimo	–	Visita el departamento del Cacho.
95	184- 186	Impulsivo	Íntimo	–	Toca el muñón de la pierna del Cacho y luego se deja hacer el amor.
96	187	Racional	Intra	–	Deja el departamento del Cacho.
97	188	Racional	Intra	Acto mental	Piensa en su madre y decide que debe llamarle.
98	189	Racional	Intra	–	Se interna en el metro y decide quedarse a vivir allí.
99	189	–	–	Acto mental	Recibe a La Cosa y escucha con ella el murmullo de los metros.