

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA

**La figura del espectro en *Nuestro mundo muerto* de Liliana Colanzi,
Para comerte mejor de Giovanna Rivero e *Iluminación* de Sebastián
Antezana**

Postulante: Andrés Camilo Calla Galleguillos

Tutor: Lic. Mauricio Murillo Aliaga

La Paz, Bolivia

2022

*A mi familia, por su infinito cariño; a mis amigos,
por los días más soleados y lluviosos; a mis
colegas, por escucharme y ayudarme a formar una
voz.*

*And in your rarified air I feel sunblind. I'm looking
up at you there high in my mind. Only way that I
made it for a long time, but I'm loud and alive,
singing to you all night, night.*

R. Pecknold

Índice

Resumen	5
0. Introducción	6
0.1. Presentación de las obras	6
0.2. Estado de la cuestión	8
0.3. Justificación y doble manifestación: cómo pensar al espectro en los cuentos.	14
0.4. Nociones de partida desde la etimología, la filosofía y el psicoanálisis	17
0.4.1. Etimológicamente	17
0.4.2. Filosóficamente	18
0.4.3. Psicoanalíticamente	21
1. La construcción de la suspensión: purgatorio, montaje y sombra en <i>Nuestro mundo muerto</i> de Liliana Colanzi	24
1.1. El acontecimiento y el purgatorio íntimo	25
1.2. Características de lo inconcluso y del montaje: “La Ola”	28
1.3. Voces indígenas y toma de distancia: Alfredito	32
1.4. El cuerpo de la interposición	35
1.5. La sombra intradiegética	39
1.6. La sombra extradiegética	42
2. Monstruosidad, mundos, distopía y filiación. Para comerte mejor de Giovanna Rivero.	48
2.1. Las otras criaturas, en “De tu misma especie”, “Kè Fènwa” y “Yucu”	48
2.1.1. La construcción de lo otro	48
2.1.2. Robo, ritual y regalo	52
2.1.3. La condición de retorno	54
2.2. Mundos conectados: “La piedra y la flauta” y “Humo”	56
2.2.1. Algo más complicado	56
2.2.2. Respeto a la imaginación	59
2.3. Un espectro enfermo y la construcción de la distopía en “Pasó como un espíritu” y “Regreso” ...	63
2.3.1. La enfermedad del espectro	63
2.3.2. El cuerpo de cambio	64
2.3.3. La distopía	66
2.4. Dos procedimientos de filiación: “Adentro” y “Albúmina”	68
2.4.1. A propósito de heredar	68

2.4.2. El mundo ingrávido	71
3. El espectro: las tensiones que ocupa y el despliegue del animal. <i>Iluminación</i> de Sebastián Antezana .	76
3.1. El cuento de apertura: el espectro de la trama y la construcción de lo animal	76
3.1.1 El padre	77
3.1.2 El animal.....	80
3.2. Sensaciones y heridas: “Viejos que miran porno” y “My very own página en blanco”	84
3.3. Animales, espectro y tradición: “Si contarle está en tu poder” y “Animales de escritores norteamericanos”	90
3.3.1. Respecto al “bicho” y a la dimensión heroica.....	90
3.3.2 El enigma y la tradición	95
4. Conclusiones: el espectro	103
4.1. Preámbulo a la condición espectral.....	103
4.2. El camino.....	105
4.2.1. Espectros de la trama.....	105
4.2.2. Espectros de la escritura	107
4.3. Construcciones.....	109
4.3.1. Espectro	109
4.3.2. Condición espectral.....	112
Bibliografía primaria.....	115
Bibliografía secundaria.....	115

Resumen

La presente monografía tiene como propósito estudiar la figura del *espectro* en tres libros de cuentos bolivianos de los últimos seis años: *Nuestro mundo muerto* de Liliana Colanzi, *Para comerte mejor* de Giovanna Rivero e *Iluminación* de Sebastián Antezana, publicados en el transcurso de los años 2016 y 2017. El *espectro* se concibe desde dos espacios: uno estrictamente temático donde su aparición es equiparable a la de un personaje de los acontecimientos narrados; otro crítico/cultural donde deja ver, a manera de palimpsesto, la tradición literaria de la que el texto se nutre, su elección y necesidades. Para cada uno de los libros se delimitará un horizonte conceptual diferente para trabajar la figura: la *sombra* de Carl Jung y el *montaje* de Didi-Huberman en Colanzi, la *herencia* de Jacques Derrida en Rivero y las aproximaciones a lo animal y a su mirada de John Berger conjuntamente a lo *siniestro* de Sigmund Freud en Antezana. Luego, los espacios desde donde se trabajará al *espectro* (como personaje y como crítica a la tradición literaria de la que surgen los textos) confluirán en la *condición espectral*. Es decir, una característica temática, pero sobre todo funcional, de la obra literaria como tal.

0. Introducción

0.1. Presentación de las obras

Liliana Colanzi publica *Nuestro mundo muerto* en el 2016. Situando sus tramas en un oriente boliviano que se construye a partir de la confluencia de características geográficas y la vida moderna, la naturaleza, fuentes de conocimiento alternativas y resquebrajamiento del pensamiento lógico, los cuentos aprovechan de nutrirse de características de los géneros fantástico, horror, ciencia ficción para sugerir una obra que, desde todas estas fuentes y en cuanto al tratamiento temático, presenta un horizonte amplio de expectativas. De la lectura de “Nuestro mundo muerto”, texto sobre la obra de Colanzi publicada en la revista *El Zorro Antonio* número 14 por Alejandra Canedo, surge el primer instrumento de análisis de los cuentos. El *purgatorio* referido por Canedo inaugura la lectura de este libro en cuanto, una vez cotejado con aquel *purgatorio* bíblico y aquel literario (*La Divina Comedia*), se presenta recuperando características de ambos como un espacio intermedio, de suspenso, que no es ni infierno ni paraíso, a la espera de algo y además íntimo (pues el mismo les acontece a los personajes en núcleos familiares, amorosos, intelectuales). Así, lo que este *purgatorio* estaría logrando es crear un escenario no necesariamente físico que rige a los cuentos del volumen bajo su lógica. Desde este lugar se hablará luego del *montaje* de Didi-Huberman como una práctica que se corresponde con la estructura del resto de los cuentos. Cuentos en los que, en el momento en el que se trae sobre la mesa un episodio cualquiera (dígase el recuerdo de un personaje) se está elaborando una serie de interconexiones con tantos otros momentos sin responder necesariamente a la cronología. Y finalmente, para los últimos cuentos se recuperará la *sombra* de Carl Jung tanto en calidad de personaje de los acontecimientos como vehículo de acceso a la tradición literaria.

Giovanna Rivero, también en el 2016, publica *Para comerte mejor*, volumen de doce cuentos que, al menos temáticamente, habrán de moverse por una segregación, producto de la lectura y quiebre de géneros especulativos, de cuerpos, monstruosidades, apariciones, distopías, traumas y búsquedas. La obra discurre por varios escenarios geográficos y elabora personajes para profundizarlos como quien, en alguno de los cuentos, desciende a una alcantarilla para comprender el ritmo de todo lo que ocurre por encima. La narración se presenta de tal manera que condensa las historias que refiere con fuertes imágenes poéticas, difuminando las fronteras entre uno y otro cuento y convirtiéndose en intertexto de sí misma. El análisis del volumen estará mediado por el término *herencia* de Jacques Derrida. Se comenzará abarcando algunos de los personajes más notorios del volumen, los monstruos, quienes adquieren tal apelativo por una condición de carencia (a todos les faltará algo). Luego, se trabajarán los mundos narrados como espacios interconectados entre sí, dando lugar no solo a puentes temáticos entre un cuento y otro, sino también intertextuales y reflexivos del propio proceso de la escritura. Hecho esto se enfatizará la relación del *espectro* con el cuerpo, en particular, con el cuerpo enfermo. Y se finalizará reuniendo todos estos elementos, junto al último espacio a trabajarse (la cadena de filiación) con el despliegue filosófico de la *herencia*, a la que incumbe, como se verá en el capítulo: la conformación de lo otro, la tradición escrita, el cuerpo como el lugar donde acontece, entre otras ramas.

Para el caso de *Iluminación* de Sebastián Antezana, volumen del 2017, tratar de recuperar elementos o tendencias desde la esfera genérica podría derivar en una inoportuna clasificación de los relatos producto de su oposición al umbral de lo fantástico. El mismo Antezana reconoce, en una nota al final de la primera edición, que su escritura está hecha de otras, condición, en realidad, de toda escritura. En contraste al despliegue de géneros que se hace evidente en los

volúmenes de Colanzi y Rivero, se trabajará al *espectro* en nuevos escenarios narrados, en tramas diferentes, pero posibles de ser analizadas bajo los mismos parámetros. En primer lugar, se acentuará al *espectro* personaje, que en los cuentos iniciales es un personaje referido, nombrado, que trae consigo el vínculo con otro tiempo u otra sensación. Luego, se trabajará el vínculo entre el *espectro* y lo animal, que ocurre prácticamente a lo largo de todo el volumen para reforzar el alcance de la figura en la tradición literaria desde la lectura del artículo “¿Por qué mirar a los animales?” de John Berger. Los personajes tratarán de comprender el vínculo suyo con lo animal y, en el trajín, a ellos mismos, empresa muchas veces complicada que requiere de un acto violento (una renuncia, un sacrificio) que transgreda el orden de los mundos planteados.

0.2. Estado de la cuestión

El corpus de estudios seleccionados, desde donde surgen algunos ejes de estudio en la presente monografía, parte de la identificación de temas centrales y aspectos generales de las obras (reseñas y artículos) y alcanza al posicionamiento de los autores de las mismas en el contexto próximo de la narrativa contemporánea, aunque no necesariamente entre ellos (estudios comparados). Si bien podría decirse que estas dos áreas de estudio son diferentes la una de la otra, ambas surgen de la identificación y elaboración de temas presentes en los volúmenes y en los autores con el fin de inaugurar posibles líneas de estudio. Por otra parte, cabe mencionar que mientras del primer grupo de textos se retoman y trabajan algunos de los elementos identificados, del segundo se distinguen los espacios de comparación entre los autores en cuestión y sus contextos de escritura, perfilándose las maneras en las que se podrían abordar algunos temas a lo largo de un proyecto de escritura.

El reconocimiento temático y formal efectuado en las reseñas¹ inaugura un recorrido capaz de ser seguido pero que a momentos requiere de elementos capaces de condensar las propuestas y sugerir temas o problemas. Por su parte, las perspectivas críticas exploradas en el segundo grupo de textos responden, más bien, a la necesidad de trabajar estas obras desde la posibilidad de hablar de una nueva narrativa boliviana en comparación a la del siglo anterior. En estos términos, se proponen ideas de quiebre entre ambos momentos de escritura, se identifican algunas características que desaparecen y otras que se mantienen y, en consecuencia, se cuestiona la idea de lo “nuevo”². Referido esto, la insistencia del presente trabajo es la de enfatizar el término *espectro*, prefigurarlos desde su etimología, campos conceptuales críticos, filosóficos y psicoanalíticos, y situarlo como eje de lectura del corpus.

Dado que el estudio temático del primer grupo de textos atiende directamente al desarrollo del presente trabajo, antes de presentarlo, se explican algunas ideas de los textos del segundo grupo a manera de contexto. Claudia Bowles, en su texto “Narrativa contemporánea en Santa Cruz: criterios de periodización e identificación temática”, se detiene en autores como Giovanna Rivero y Maximiliano Barrientos como ejemplos de producción en el panorama de las nuevas escrituras. De ellos dice, por ejemplo, que tratarían de dejar atrás algunos ejes de paso obligados y preestablecidos (temáticos/culturales) para establecer otros ingredientes en las narraciones como la música, el cine y los medios de comunicación (Bowles, 2010: 13). Para los escritores más jóvenes, según la autora, lo territorial (cruceño) no es más una preocupación al momento de escribir. Dice de ellos que se priorizan elementos de una urbanidad impersonal y

¹ “Nieve y polvo de estrellas sobre la selva”, Alba Balderrama; “En los cuentos de *Para comerte mejor*, Giovanna Rivero abre un hueco al inframundo”, Lena Yau; “Un rayo, un tigre, un vendaval”, Sara Mesa; “Nuestro mundo muerto”, Kurmi Soto; “Iluminación”, Carlos Mesa; “Todavía no tenía nombre”, Paola Senseve; “Hasta quemarse los dedos: una mirada a los cuentos de Giovanna Rivero”, María José Navia.

² “Narrativa contemporánea en Santa Cruz: criterios de periodización e identificación temática”, Claudia Bowles; “Apuntes sobre el lugar del presente o: cómo no hablar de la última narrativa boliviana”, Mauricio Souza Crespo; “Notas en cuanto a algunas últimas tramas de la narrativa boliviana”, Ana Rebeca Prada.

asfixiante que, ante innumerables trabas, todavía permite dar paso al acto escritural (Bowles, 2010: 14 – 15). Finalmente, sobre Rivero, específicamente, menciona que su obra prefigura un microcosmos en el que los personajes y las tramas comparten el espacio en la plana como, incluso, una nueva manera de presentar el cuento como género (Bowles, 2010: 15 – 16). Esta observación será trabajada en el capítulo dedicado a la autora para entender la manera en la que el intertexto y el plano extradiegético influyen en la diégesis, la configuran y deforman.

Mauricio Souza, en “Apuntes sobre el lugar del presente o: cómo no hablar de la última narrativa boliviana” parte de la pregunta sobre si se sigue escribiendo lo mismo que se escribía. Para responderse a la cuestión, afirma que hay intentos de mapas trazados sobre la historia literaria boliviana, mismos que son escasos y de los que menos de 5 merecen atención crítica (Souza, 2010: 55). En el caso de la narrativa, el mapa de Luis H. Antezana, a criterio del autor, es canónico, pero se habría disuelto. Souza complementa que, ante el claro predominio del realismo en nuestra narrativa, la narrativa del S. XXI es, más bien, parecida a la del S. XX, diferenciándose quizás por la intromisión de los mitos y mecanismos del mercado: la novedad, la universalidad y el dominio del lenguaje como sus requisitos (Souza, 2010: 57). Cabe mencionar que, para este autor, el desafío pareciera no situarse en la diferencia, casi absurda, entre lo contemporáneo y lo anterior, sino en el uso de los recursos en un mapa historiográfico vago y pobre. Souza, finalmente, afirma que podría prestarse más atención a la crítica sobre la nueva literatura (Souza, 2010: 58).

Ana Rebeca Prada, en “Notas en cuanto a algunas últimas tramas de la narrativa boliviana”, presenta apuntes tras un estudio comparado entre tres obras contemporáneas: *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro, *El lugar del cuerpo* de Rodrigo Hasbún y *La toma del manuscrito* de Sebastián Antezana. Ahora bien, antes de dar lugar a la lectura del texto, es

importante rescatar que la dinámica de estudio entre los autores, el estudio comparado, permite, en este trabajo, dar cuenta de mecanismos individuales al momento de trabajar un tema determinado como también de un mecanismo grupal que permite que trabajar a los autores en conjunto. Pues bien, Prada identifica en los personajes de Piñeiro la característica de no delimitarlos ni definirlos, sino plantearlos en términos de mutabilidad y metamorfosis (Prada, 2010: 60). Esta observación, aunque no es referida por la autora para el caso específico de *La toma del manuscrito* es predominante en el estudio de *Iluminación* de la presente monografía. De la obra de Antezana, Prada menciona que el autor produce una maroma literaria de la que pareciera que importa más la posibilidad de crearla que los hechos que la componen (Prada, 2010: 62 – 63) Habiendo identificado el exceso como característica de la escritura de Antezana, será posible retomar esta dinámica en la manera en la que, en *Iluminación*, hay una suerte de desborde al trabajar temáticas como el afecto, la obra y el animal. Retomando a Prada, para el caso del libro de cuentos en cuestión, será más importante reconocer la posibilidad de creación del enigma que su resolución: hilar, generar vínculos e inducir preguntas como aquella que plantea una aparente relación entre los animales de los cuentos y una aproximación a la tradición literaria.

En cuanto a los alcances de los textos de la primera área de estudios, sobre *Nuestro mundo muerto* se rescata principalmente el abordaje a sucesos cataclísmicos como respuesta violenta al mundo lógico, pues será de la identificación de estos que es posible presentar el *purgatorio*; de los textos sobre *Para comerte mejor*, las figuras, apariciones, monstruos, criaturas y el rol de los personajes humanos en el contexto de un mundo fantástico para cotejarlos con el extenso campo conceptual de la *herencia*; de las entradas a *Iluminación*, sobre todo, el vínculo con lo animal y la incapacidad de nombrar aquello que escapa a los límites de la razón.

Finalmente, el modelo de estudio comparado, además de otorgar un orden lógico y estructurado de análisis, será recuperado desde la posibilidad que este mismo plantea: trabajar los volúmenes y los cuentos agrupados que los componen.

De manera más específica, estas son las obras y temáticas del primer grupo de textos. Para *Nuestro mundo muerto*, una de las principales ideas propuestas es aquella que sostiene que el mundo ficcional desplegado en la obra se contrapone al mundo racional, del que se puede decir que los personajes huyen así como del pensamiento lógico. (Balderrama, 2017). De donde se puede derivar en que, combinándose el entorno geográfico de los cuentos con las fuentes de conocimiento alternativas (magia, superstición, mitología), los escritos sugieren que esta combinación plantea una manera diferente de observar la vida moderna y la naturaleza. Sara Mesa propone que lo sobrenatural llega de manera tan naturalizada que el mundo en cuestión ya no es el propio mundo racional, o que al menos ya no responde a sus leyes (Mesa, 2017). Alba Balderrama y Kurmi Soto, por otro lado, se detienen ante la convergencia de la naturaleza en la vida moderna para hablar no de un mundo que escapa a sus leyes, sino de un mundo en el limbo de constituirse como otro (Balderrama, 2017; Soto, 2016). A partir de esta reflexión es posible introducir algunas figuras que respaldan la hipótesis: la enfermedad de los personajes que los mantiene en constante miedo y vigilia del futuro y los elementos que irrumpen en esta vigilia como las primeras hebras de un cambio radical que está a punto de ocurrir (sueños, alucinaciones, la memoria colectiva, signos y augurios). Ante este panorama, Alejandra Canedo parece situar su lectura de la obra entre lo ya dicho. Sugiere que la tierra habitada en el libro de Colanzi es un *purgatorio* que les permite a los personajes inmiscuirse en la reflexión sobre su pasado o presente y alcanzar algunos niveles de revelación (muchas veces a partir de la mirada infantil), todo desde la perspectiva de un cambio radical al borde de ser presentado (Canedo,

2018: 112). Por sí solas, las ideas aquí expuestas marcan un camino de estudio posible. Por eso, la siguiente investigación partirá de ellas expandiéndolas desde un nivel semántico³.

En cuanto a las lecturas de *Para comerte mejor*, Sebastián Antezana rescata que la obra de Rivero trasciende cualquier esfera genérica (fantástico, ciencia ficción,) dado que los cuentos parecieran optar por explorar sus límites y debilidades (Antezana, 2015). La idea permite apartar el ojo de la mera clasificación genérica de los cuentos. Así, se hace posible agrupar los cuentos (como se hará más adelante) por tópicos, cada uno en respuesta a la extensión del bagaje conceptual que compone el *espectro*. En los cuentos, marca María José Navia, se presentan seres fantásticos, ciudades apocalípticas, sucesos al borde de ocurrir y comuniones entre seres humanos y su entorno natural, un entorno fantástico (Navia, 2015). Ante esto, Lena Yau remarca “Falsos muertos fantasmas, zombies, vampiros, antropófagos, carne que se descompone, escenarios místicos y futuristas, ciencia ficción telúrica [...], el delirio y la locura, se suceden en estas historias que envuelven a lector en una atmósfera tenebrosa y fascinante” (Yau, 2015). En resumen, la extraña comunicación de los personajes con el mundo que rehúye a lo racional terminaría por ocasionar cambios en los propios personajes, a quienes se les otorgaría la cualidad de entenderse a sí mismos como parte de esa maraña que llaman mundo. Yau remarca, finalmente, la insistencia de que el trabajo de Rivero parece apuntar a una naturalización de lo sobrenatural (Yau, 2015). Puntos importantes pues marcan que esta proliferación de lo sobrenatural no es ni aleatoria ni antológica, sino que responde a la configuración de esa “atmósfera tenebrosa”; es decir, a la consolidación de un sentido. El mismo será nombrado *herencia* en el transcurso de este trabajo.

³ Como se vio antes y, de aquí en adelante, los términos que requieran especial atención por su ambivalencia semántica serán presentados en negrillas, en cursivas si provienen de otro idioma u otros autores y en cursivas y negrillas cuando ambas situaciones se presenten en simultáneo.

Para el caso de *Iluminación*, Paola R. Senseve advierte que el vínculo humano animal se justifica desde la naturaleza de los personajes y que no requiere de un nombre o clasificación, solo un par de apuntes, para ser entendida. (Senseve, 2017). Este retrato colocaría a los personajes de los cuentos como personajes en tensión no nombrada con su entorno y con ellos mismos. Pues sería ahí, en el acto de no nombrar, donde figuras sobrenaturales y monstruosas acecharían constantemente su andar tratando de interrogar el mundo palpable y catalogarlo como insuficiente. Rodrigo Villegas acentúa que la violencia que rige en los cuentos se justifica en cuanto se plantea como un acto simbólico de cambio, de supervivencia, de una realidad diferente. (Villegas, 2018). Ahora bien, el lenguaje, como marca Carlos Mesa, produciría una suerte de letargo, sobredosis de ternura y digresión, que orientaría la trama a su no resolución (Mesa, 2017). Pues bien, el siguiente trabajo asociará la decisión de no nombrar como una cualidad del *espectro*, al ser este, y como se verá luego, la huida a la nominación. Luego, el vínculo animal marcado por Senseve otorgará dos rutas más de análisis a la figura. Se trabajará cómo lo animal está ligado tanto al *espectro* personaje de los relatos como a la reflexión escritural.

0.3. Justificación y doble manifestación: cómo pensar al espectro en los cuentos.

Tras una revisión del corpus seleccionado, el eje de estudio conformado por la figura del *espectro* atiende dos necesidades presentes en el estudio de la narrativa de más reciente producción. No se debe ignorar que los autores estudiados se encuentran activos, por lo que el ejercicio de determinar una u otra poética en base al corpus resultaría caduco relativamente pronto. En estos términos, trabajar una figura que se abre tanto a al desarrollo temático de elementos semánticos y conceptuales a lo largo del volumen de cuentos como a la relación de estos con la práctica escritural, la interpelación de la conflictiva tradición literaria y las posturas

ante la crítica no deja de ser enriquecedor al momento de trabajar obras cuyos estudios son escasos e, incluso, superficiales. Como se verá, el *espectro*, al relacionarse directamente con la mayoría de las tramas de las obras, deja ver una línea de correspondencias entre los elementos narrados sin la necesidad de clausurar sus interpretaciones. De esta manera, la lectura potencia la identificación de espacios de estudio de las obras otorgando un sustento crítico y teórico de trasfondo sobre el que estos pueden, en todo caso, profundizarse. Luego, la lectura de este corpus es posible haciendo uso de los recursos del estudio comparado tras la delimitación grupos específicos de cuentos que pueden trabajarse entre sí y sus sustentos teóricos correspondientes.

En el caso de *Nuestro mundo muerto* se trabajarán dos espacios conceptuales: el *montaje* de Didi-Huberman y la *sombra* de Carl Jung. Sin embargo, para introducir el espacio por el que ambos conceptos discurren se debe introducir al *purgatorio* (propuesta de Alejandra Canedo). La cualidad de espacio intermedio que otorga el *purgatorio*, permite situar la voz de lo indígena en “Alfredito” y “Chaco” en el lugar de la tensión para, finalmente, abarcar el concepto de *sombra* en los cuentos “Nuestro mundo muerto” y “Cuento con pájaro”. En el caso de *Para comerte mejor*, el eje articulador de toda la lectura es el concepto de *herencia* de Derrida. Pero para cotejarlo ordenadamente, se parte de los cuentos en los que se presta especial atención a los personajes por la cualidad de “otros” que poseen. Estos cuentos son “De tu misma especie”, “Kè Fènwa” y “Yucu”. Luego, se verá el tipo de mundo que sugiere el volumen para cada cuento; esto se hará desde los cuentos “La piedra y la flauta” y “Humo”. Se continúa con una aproximación al *espectro* en cuanto a cuerpo y, para ello, se leerán “Pasó como un espíritu” y “Regreso”. Se concluye el volumen de cuentos, reuniendo lo anteriormente expuesto y añadiéndose el tópico de la filiación en “Adentro” y “Albúmina” para dar conclusivamente con la *herencia* derridiana. Finalmente, en el caso de *Iluminación* se trabajará el primer cuento en

solitario “Proteo, Cazador” para introducir las dos maneras de leer *espectro* en el volumen: como personaje narrado y como vínculo a la escritura desde lo animal. Por lo que se leerán “Viejos que miran porno” y “My very own página en blanco” para el primer caso y “Si contarle está en tu poder” y “Animales de escritores norteamericanos” para el segundo.

Antes de pasar a lo que se denominará como doble manifestación es importante ejemplificar una posible situación de lectura de algunos cuentos. Si pensamos en el ojo que acecha a la protagonista de “El Ojo” de Colanzi, es fácil relacionarlo, por su carácter sobrenatural, al ciervo que Mirka observa en Marte en “Nuestro mundo muerto” o al indio mataco que se convierte en una sola presencia con el niño del cuento “Chaco”. Esta es una relación de A por B. Y la misma no es únicamente posible, sino que necesaria. Es necesario, es decir, relacionar los personajes de un cuento con otro para hallar espacios en común. Sin embargo, así como la relación es posible, la misma puede conducir a una equiparación o nominación definitiva de lo sobrenatural. Esto es, en consecuencia, un problema a evitarse. No se quiere decir que aquel ojo, el ciervo o el niño sean un mismo tipo de personaje. Lo que se evita a lo largo del estudio es equiparar los personajes narrados con el *espectro* cuando este no sea directamente aludido. Si se puede, en cambio, contemplar las características en común que tengan con él. Si bien el *espectro* es aludido en algunos cuentos como tal (es el caso de “Proteo, Cazador” de Antezana), la figura aquí en cuestión es, en extensión, más grande que un personaje, y es por eso que su análisis no se limita en ellos. No resulta tan evidente, por otra parte, pensar que la relación de cada uno de los personajes mencionados (el ojo, el ciervo, el niño) con otros obedece, en primer lugar, a un término que deberá, así como el *espectro*, construirse: la manifestación. Se trata, primero, de una presencia actancial física, pero incomunicable (llegaremos a esto más adelante), cuya existencia atenta contra la lógica establecida de los

mundos narrados; se trata, luego, de otro tipo de presencia, de una que tensiona las narraciones con otras, con diferentes géneros literarios, con la reaparición de tropos, con cuestiones de tradición y de *herencia*. Se habla, entonces, de una doble manifestación: una palpable, visible, perceptible ante los sentidos y, reitero, indecible, y otra capaz de ser rastreada por un oficio de *desmontaje* del corpus trabajado. El énfasis se deposita, precisamente, en el término ‘manifestación’ pues será esta el principal acontecimiento/proceso por el cual un *espectro* se hace visible. Se retorna, entonces, a este término y a otros como a la visibilidad y, a partir de ellos, se exploran varias de las nociones o conceptos ya mencionados necesarios para el propósito primario de esta investigación.

0.4. Nociones de partida desde la etimología, la filosofía y el psicoanálisis

0.4.1. Etimológicamente

Para abordar la *manifestación*, se parte de un campo semántico (el de la luz) y de la etimología⁴ para presentar algunos de sus conceptos. Así, si se piensa en *manifestación*, se la comprende desde su raíz *manifestare* que etimológicamente significa mostrar, revelar, dar a conocer, poner en evidencia, iluminar. Contiene en ella, también, a la voz *manus* o mano, de donde la manifestación debe ligarse, al menos, al sentido del tacto (percepción sensorial). Se puede tocar; me puede tocar. Como ya se anticipó, esta será también el proceso por el cual un *espectro* se hace visible. No en un afán de nominación, sino en uno de delimitación, se pueden rastrear también algunas pistas de *espectro* en este mismo procedimiento. El mismo deriva de *specere* (mirar) y se plantea como la manifestación visible de la *sombra*. El *espectro* puede ser mirado y puede mirarme. Sin embargo, es tanto visible como invisible pues en cuanto a lenguaje

⁴ Para el caso de este término, así como del resto de términos trabajados en esta sección, se parte de su etimología latina.

y comunicación está adscrito a otra lógica (esto, nuevamente, se trabajará más adelante). De la misma manera, la aproximación a la *sombra*, término prestado del psicoanálisis de Jung se comprenderá, más bien, desde el proceso de autoconocimiento, en el que la misma se consolida como una faceta oscura, poco iluminada, desconocida, inferior del subconsciente que debe manifestarse. Robert Bly (1991: 19) acude a ella desde la figura de un saco que todos arrastramos.

0.4.2. Filosóficamente

Un campo extenso de configuración conceptual es aquel que se propone por Jacques Derrida y del que se retoman algunas precisiones a manera de base de datos para la posterior elaboración de los capítulos. Para empezar, es necesario aclarar que este campo conceptual surge de un concepto guía, aquel retomado por Horacio Potel, estudioso de Derrida, denominado *herencia*. Para llegar a ella, la primera noción es la del *imposible*. Habrá que pensarla desde su oposición a lo *posible*, al “[...] conjunto de procedimientos regulados, de prácticas metódicas, un camino seguro, una ruta pavimentada y señalizada que no conduce a ningún lugar”. (Potel, 2010: 4). Por lo que el imposible excede toda posibilidad. Este concepto es, al mismo tiempo, condición del *por-venir*. Ahora bien, esta noción prefigura dos rupturas: la de la temporalidad (continuidad) y la de lo previsible (*posible*). Potel complementa que este *por-venir* se asocia a lo que no se programa, a lo que no se previene ni prevé, a lo que se mantiene en condición de “lo que viene”. (Potel, 2010: 5). Si se lo pudiera prevenir, ya estaría aquí. Finalmente, un tercer concepto habría de suponer la naturaleza del *por-venir*. Potel lo identifica como el *acontecimiento* o evento extraordinario que supone sorpresa, exposición y que no se puede anticipar (debe ser único y sin horizonte).

Armada esta primera constelación es posible referir el concepto de *herencia*. La misma, recuperando lo anteriormente postulado, es *imposible* y nunca es consigo misma. De ella, se plantearía que el origen es siempre lo que precede. “Lo otro está en mí, viene a mí desde antes que se establezca una división entre el otro y yo.” (Potel, 2010: 6). Así, uno nunca es más que lo que hereda y es puesto en inmediata relación con la huella y la tradición. Es sugerente que, a partir de este momento, más que nada en el afán de recuperar otras figuras, varios de los conceptos ya presentados vuelven a presentarse a manera de actantes. Potel identifica al primero de ellos en relación con el *acontecimiento*. El revenant, entonces, por su cualidad de aquello que vuelve a venir, es una repetición, salvo que novedosa. La llegada de este “otro” no tiene que ver con lo que “será” ni con lo que “fue”, sino siempre con el *por-venir*. El *acontecimiento*, recupera Potel, se prefigura como la venida de este otro, del *revenant*. (Potel, 2010: 6). Luego, el segundo de los actantes identificados da cuenta de una suerte de personificación de la *herencia*. El fantasma, según Potel, se caracteriza por su condición de no hallarse ni vivo ni muerto. Al presentarse de esta manera, no llega a consolidar lo que se podría definir en términos de una esencia, una que lo asocie a la vida o a la muerte (Potel, 2010: 6). Su estado, dígame de intermediación o suspensión, entonces, sugiere la personificación de la *herencia* en cuanto esta última, como concepto, se sitúa también en el terreno de lo suspendido: aquello que es heredado (anterior) no termina en la consolidación de uno mismo; lo que es recibido, en su momento, habrá de ser otorgado (posterior), sin llegar a poner un fin a la cadena, sin clausurar el proceso. De esta manera, desde la noción de *herencia*, uno es ya un fantasma asediado por otros de quienes se hereda. Finalmente, esta condición del *fantasma* es la que dirigirá los conceptos anteriores a una condición denominada *survie* y que, para el propósito de esta investigación la asociaremos a la “condición espectral” que se espera construir. *Survie*, entonces, se propone

como “[...] estructura original que no se deja derivar ni de la vida ni de la muerte, es la forma misma de la experiencia y del deseo irrenunciable. «La vie est survie» [...]” (Potel, 2010: 7).

Para poner punto final al desarrollo conceptual derridiano, las siguientes son dos citas del autor en cuanto a su elaboración del término *espectro*:

Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre de saber. No se sabe si está vivo o muerto. He aquí -o he ahí, allí algo innombrable o casi innombrable: algo, entre alguna cosa y alguien, quienquiera o cualquiera, alguna cosa, esta cosa, *this thing*, esta cosa sin embargo y no otra, esta cosa que nos mira viene a desafiar tanto a la semántica como a la ontología, tanto al psicoanálisis como a la filosofía. (Derrida, 1993).

Luego, nuevamente desde *Espectros de Marx*, el autor, antes de proponerse a discurrir sobre el marxismo y *El Capital*, precisamente en las primeras líneas de esta conferencia, recuerda un fragmento de *Hamlet* de Shakespeare en el que el fantasma del padre se le aparece al príncipe. Esta escena marcaría el inicio de una dilucidación sobre el término *espectro*, término que desde el primer nombre del *Manifiesto Comunista* da lugar a una espera (así como en *Hamlet*): la espera de una aparición. Derrida retoma a Váleriy, a partir de la diferenciación entre espíritu y *espectro*, da cuenta de lo siguiente:

Desde que se deja de distinguir el espíritu del espectro, el espíritu toma cuerpo, se encarna, como espíritu, en el espectro. O más bien, el mismo Marx lo precisa -llegaremos a ello-, el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo, cierta forma fenoménica y carnal del espíritu. (Derrida, 1993).

Pero la filosofía de Derrida no es el único espacio desde donde se trabajan relaciones conceptuales. Didi-Huberman en *Cuando las imágenes tomas posición* propone un método que es referido en el análisis de los cuentos del corpus. El autor, a propósito de Benjamin (utilizando términos teológicos como mesianismo), se referiría a la doble óptica de la historia (pre – historia, post – historia) y a cómo esta, a partir del *montaje* y la anacronía, se opondría a la repetición de la historia buscando una redención, o mesianismo, o revolución, proyectándolos a textos antiguos, fundaciones, memoria, etc. Esta “arqueología” se fundaría en un proceso crítico más allá que en el afán de recuperar lo antiguo. Entendiendo al *montaje* como otra manera de presentar la historia y al *desmontaje* de un periodo o acontecimiento como el mecanismo previo que consistiría en la toma de una postura (lectura) que permite asociar a este periodo o acontecimiento con otros dejando de lado la obligatoriedad cronológica, la presente investigación encuentra, en Didi-Huberman, un mecanismo para tratar la temporalidad en los relatos y construir sus conceptos clave. El *montaje*, entonces, en relación al *posible* derridiano podría consolidarse como la destrucción o “explosión” de la cronología, de lo prestablecido casi por norma. En su afán de separar las cosas habitualmente reunidas unir las habitualmente separadas, luego, se producirán tomas de distancia más grandes entre los elementos trabajados. Didi-Huberman recupera a Bloch y dice de él que la técnica del *montaje* es como una máquina que suelta “espectros de la memoria y del deseo inconsciente [...]”. (Didi-Huberman, 2008: 159).

0.4.3. Psicoanalíticamente

Cuando Freud reflexiona acerca del término *unheimlich*, o lo siniestro (Freud, 1919), parte del antónimo inmediato: *heimlich*. Las acepciones más básicas definen lo *heimlich* como lo hogareño, familiar, lo no extraño, lo confidencial, por lo que lo *unheimlich* vendría a ser todo lo contrario. Sin embargo, otras acepciones de *heimlich* relacionan al término con, más bien, lo

secreto, lo que se hace a espaldas, lo oculto, lo escondido. Y si pareciera, entonces, que ambos términos se confunden en el territorio de lo ambiguo, Freud diferencia, finalmente, lo siniestro como (del mismo modo que lo *heimlich*) lo secreto, oculto, oscuro que llega a ser revelado. Es a partir de esta distinción que el autor elabora un análisis del término desde la cuentística de Hoffmann y desde espacios que comúnmente otorgan la sensación de lo siniestro para diferenciarlo en dos tipos: aquel proveniente del trauma y la represión infantil y aquel que, desde el animismo⁵, confirma o pone al acecho las antiguas creencias susceptibles al mundo racional.

El procedimiento de confusión y diferenciación de los dos conceptos de Freud se traslada a la figura del *espectro*: puede leerse como una manifestación física o textual y al mismo tiempo no dialógica, presencia y al mismo tiempo no presencia, un estar tanto vivo como muerto (Derrida), manifestación de lo *unheimlich* (Freud), lo propio y lo ajeno, arquetipo de lo inconsciente (Jung), destructor del tiempo lineal (Didi-Huberman). Vale la pena recaer en todo aquello que compone esta figura, pero también, y sobre todo pensando que esto no es un ejercicio para suponer A por B o B por A (siendo A la manifestación en los cuentos y B la figura y su teoría), en su naturaleza anteriormente citada y propuesta por Derrida, aquella, más bien, que tiende a huir de la nominación. Mucho más se hablará de la figura y sus soportes al momento de trabajar la narrativa seleccionada. Esta, se pretende, participará de un proceso de construcción. Se enfatiza esto porque la misma es capaz de perfilar un tipo de narrativa (y todo lo que esto supone: elección de temas, construcción de personajes, construcción de narradores, etc.) que, por supuesto, no pretende ser novedosa, pero sí autosustentable. No es grande el aporte, como se insistió, de decir que en tal cuento o tal otro existe o no un espectro que se corresponde con alguna manifestación monstruosa. Descubrir dónde es posible leer un *espectro* (desde sus

⁵ Del latín anima que significa alma. Creencia que atribuye vida anímica a todos los seres. (DLE. RAE)

características y, en última instancia, la condición de una literatura) y articular las tramas a esta figura es donde se deposita la apuesta.

1. La construcción de la suspensión: purgatorio, montaje y sombra en *Nuestro mundo muerto* de Liliana Colanzi

La construcción del *espectro* inicia en la identificación de su horizonte de expectativas. Con respecto al de la ciencia ficción *hard*, Fernando Moreno plantea que se espera cierto tipo de elaboración detallada de teorías científicas (Moreno, 2018). Se toma esta entrada de lectura a un género específico para otorgarle al *espectro*, de la misma manera, la cualidad de elaborar un horizonte temático propio. Horizonte que se elabora no solamente desde el nombramiento de temas, sino desde la posibilidad de problematizarlos, explorarlos y, en lo posible, reformularlos desde una toma de posición, lo que en este trabajo es una expansión semántica de “mirar”. Para el caso de *Nuestro mundo muerto*, el tema que apertura este horizonte es el del *purgatorio* y se lo lee en el primer cuento del volumen (lo siguen el *montaje* y la *sombra*). Sus primeras características surgen de los espacios literario y bíblico.

El *Purgatorio*, segundo canto de la *Divina Comedia*, narra la subida de Dante por el monte Purgatorio guiado por Virgilio. Este está dividido en siete niveles, correspondiendo cada uno de ellos a uno de los pecados capitales. Donde, además, siguiendo la estructura del poema, se puede hablar en términos del lugar intermedio entre el *Infierno* y el *Paraíso*. De lleno en esta acepción semántica, en los siguientes versos bíblicos⁶, el *purgatorio* se presenta como un lugar de transición al cielo en el que las almas, luego de la muerte, deben purificarse. Pero esta purificación ocurre a manera de pena y deuda:

[...] Un día se verá el trabajo de cada uno. Se hará público en el día del juicio, cuando todo sea probado por el fuego. El fuego, pues, probará la obra de cada uno. Si lo que has construido resiste al

⁶ Para la elaboración de este trabajo, se consulta La Biblia Latinoamericana, edición revisada de 1995 de la editorial Verbo Divino.

fuego, serás premiado. Pero si la obra se convierte en cenizas, el obrero tendrá que pagar. Se salvará, pero no sin pasar por el fuego (1 Corintios, 3: 13-15).

¿No debías también tú tener compasión de tu compañero como yo tuve compasión de ti? Y tanto se enojó el señor, que lo puso en manos de los verdugos hasta que pagara toda la deuda. Y Jesús añadió: ‘Los mismo hará mi Padre Celestial con ustedes, a no ser que cada uno perdone de corazón a su hermano’ (Mateo, 18: 33-35).

De esta manera, es posible añadir, a la cualidad de lugar intermedio, la noción de lugar de juicio (la obra del individuo que se prueba y se premia o castiga en Corintios), y la de lugar de deuda (misma que se le debe pagar a Dios y se origina, como puede entenderse, en las faltas hacia él).

1.1. El acontecimiento y el purgatorio íntimo

“El Ojo” de Colanzi narra el momento anterior a la caída de las primeras bolas de fuego sobre la tierra. El acontecimiento, según Canedo, se debe a la revelación de la sexualidad de la protagonista. La autora afirma también que el “tono” inaugurado por este cuento será aquel que se continuará a lo largo del libro: el *purgatorio* terrestre que se fundamenta en la impresión de los personajes de que algo habrá de ocurrir. (Canedo, 2018: 112). Es cierto que la protagonista de la narración, en un momento de la misma, lee *El maravilloso secreto de las almas del purgatorio* de María Simma, libro que narra y testimonia la posibilidad/don de contacto de la religiosa con las almas del *purgatorio*. Es cierto, también, que luego de reparar sobre la presencia y aparición del Ojo, la misma se encuentra a la espera de un suceso: “Esperaba aquello que iba a suceder, porque algo estaba claramente a punto de suceder: debía ser importante para haber despertado al Ojo” (Colanzi, 2016: 17). Es posible, así, asociar las características bíblicas y literarias del *purgatorio* a la de lugar de espera. Sin embargo, este primer cuento desliza otra manera de

comprender y justificar el establecimiento del *purgatorio*. Manera que se puede rastrear tanto desde la figura de la madre como del orden del mundo sugerido por la protagonista.

En el cuento, la madre es presentada como quien propicia un juicio permanente sobre las acciones y comportamientos de la hija. Por supuesto, este juicio opera en un nivel estrictamente religioso: “Yahvé Dios hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego, chilló enfurecida la voz de la madre [...]” (Colanzi, 2016: 19). La vigilancia ejercida por la madre, en esta misma línea, se materializa en el Ojo y se convierte en simiente de una constante a la que se da especial importancia a lo largo de este trabajo: el sentirse/saberse mirado por algo/alguien. Por otra parte, se tiene la concepción de orden de mundo establecida por la hija. Tiempo atrás, el muchacho (el mismo que desencadena el acto sexual), le habría mentido, y la protagonista habría optado por subsanar aquella falta “[...] para enseñarle que ella sabía perdonar. Solo entonces el orden de las cosas sería restablecido”⁷ (Colanzi, 2016: 16). Pero la oportunidad no se presentaría y el perdón no sería alcanzado. Esta es la manera de Colanzi de presentar un conflicto incapaz de ser resuelto, en suspenso o pausa. De tal manera que, si se compara lo hasta ahora mencionado con las definiciones o características del *purgatorio*, se pueden elaborar las siguientes relaciones: en el cuento existe un escenario intermedio, ni cielo ni infierno; la madre ha asumido el rol de la ley bíblica que no debe romperse. Queda identificar una falta.

La misma es presentada en el cuento de la siguiente manera: “Llevas la marca de tu origen en la frente, le susurró la voz de su madre al oído” (Colanzi, 2016: 19) Origen que remite, como luego se desencadena en el relato, al acto sexual y a la fragilidad del núcleo familiar del que es parte (no hay ninguna alusión al padre en el relato). ¿Es suficiente esto, sin embargo, para

⁷ Ya en el pasaje bíblico de Mateo se insinúa al perdón como un acto que aleja al hombre del castigo divino. En este pasaje del cuento, el perdón se halla ya descartado, pero como se verá al final del cuento, tampoco se llega al castigo.

penar y proceder a la expiación? Según el Génesis, durante la destrucción, la esposa de Lot, que huía del lugar junto a su familia, se dio la vuelta y se vio convertida en una estatua de sal. (Génesis, 19: 27-28). Ella, pese a la advertencia del ángel, ha optado por mirar la destrucción y así, renunciar a la salvación. De esta manera, así como la mujer de Lot en el pasaje, la protagonista de “El Ojo” desobedece la ley de la madre, se somete a la sexualidad que marca su origen y la reitera deshaciéndose del Ojo, renunciado así a la salvación y propiciando “[...] la llegada de la noche de los tiempos.” (Colanzi, 2016: 20). Salvo que el cuento concluye antes de dicha llegada, cuando en el suspenso del mundo se ha optado por la desobediencia.

La decisión de la autora de no narrar la destrucción del mundo por las bolas de fuego responde, de la misma manera, a la elaboración del espacio-purgatorio. De narrarse este momento, es decir, el castigo por la desobediencia se caería en territorio de resolución o infierno. Así, se puede decir que el cuento mismo puede leerse como una alegoría al *purgatorio*. Ahora bien, en el texto de Canedo se afirma que, en *Nuestro mundo muerto*, el *purgatorio* se plantea en el plano terrestre. Nótese que, si bien el cuento trabaja con un intertexto religioso, lo desliza a la percepción del mundo de la protagonista. Al establecerse la madre al lugar de la ley bíblica y, además, al manifestarse el Ojo como materialización de la vigilancia que la muchacha, en su momento, debe expulsar del cuerpo (“[...] emergiendo en medio de una burbuja de vómito, vio aparecer al Ojo” [Colanzi, 2016: 17]), se puede hablar de un *purgatorio* que, por supuesto, tiene incidencia sobre los escenarios de los cuentos, pero que se sitúa sobre todo en un plano íntimo, familiar y corporal. Por lo que la lectura del mundo como lugar intermedio (junto a las demás acepciones) se traslada, a su vez, al campo de los personajes: seres irresolubles en constante conflicto con su origen y con sus herencias, juzgados y a la espera de algo. Es esta, finalmente, la lógica del *purgatorio* que regirá el resto de los cuentos del volumen: la concepción de espacios

(exteriores e interiores) en suspenso y ajenos al restablecimiento del orden; espacios en tensión, pero nunca cielo o infierno.

1.2. Características de lo inconcluso y del montaje: “La Ola”

La elección necesaria de este cuento dentro del corpus se fundamenta en su capacidad de relacionar una propuesta de lectura guiada por un sustento teórico (el *purgatorio*) con otro (el *montaje*) a partir del término “inconcluso”. Se analizan los acontecimientos narrados en el cuento, se establecen sus relaciones y, hacia el final, se continúa trabajando la lógica del *purgatorio*, salvo que, esta vez, problematizando su acepción literaria, aquella que se ilustra en la composición del poema de Dante como el lugar intermedio. Pues bien, hay tres situaciones que son narradas en “La Ola”: los suicidios que se suscitan en Cornell (y el oficio y formación de la escritura), la historia familiar y los hechos referidos a la protagonista del cuento por el taxista, todas narraciones inconclusas. Es por motivos de esta propuesta que se omite, de momento, el primero de estos episodios y se trabajan, primeramente, los otros dos.

La decisión de Colanzi de finalizar “El Ojo” antes de la caída de las bolas de fuego marca un cuento que, como estructura, responde a la elaboración del *purgatorio*. Sin embargo, los dos episodios que se presentan a continuación otorgan diferentes maneras de abordar el término inconcluso. El primero de ellos se remite a la historia familiar. Algún tiempo después del episodio en el que la narradora advierte que su padre era un asesino, pero en realidad “[...] apenas un hombre, un cobarde y un traidor” (Colanzi, 2016: 40), la misma, que es protagonista de los hechos narrados, emprende la “fuga”. Ya en la Universidad de Cornell recibe una llamada de su madre, quien le avisa que el padre se había accidentado. Y, una vez emprendido el retorno, en el trayecto a casa, entabla una conversación con su taxista. En primera instancia la trama es inconclusa porque se aleja de la estructura de tema-resolución. Canedo, continuando con su

propuesta, advierte que la narración de este cuento presenta una ambivalencia en cuanto los espacios activados por la nostalgia pueden ser tanto añorados como amenazadores (Canedo, 2018: 112). El término inconcluso se rastrea de la ambivalencia de esta afirmación. Si se lo piensa como aquello que no logra concluirse, se lo puede pensar también como algo irresoluble. De donde lo inconcluso y lo irresoluble son vistos como sinónimos. Y lo que en este cuento no se resuelve son las tres narraciones, narraciones con finales abiertos. Se vio antes que, al relacionar el *purgatorio* con el lugar interior, este procedimiento suspendía también a los personajes. Y esta precisión, ahora, puede desplazarse a las tramas. Es ahí donde las tensiones que marca Canedo de los acontecimientos pasados de la vida de los personajes no van a resolverse en *Nuestro mundo muerto*, pero sí mostrarse en calidad de tensión.

El segundo episodio, o la historia que el taxista le remite a la protagonista, marca lo inconcluso, más bien, del lado de la narración. Sus características son similares a las del episodio anterior. Él le refiere la anécdota de la chola Rosa Damiana, quien, agotada, dormiría en el desierto de camino al encuentro con su padre. La trama involucre también a una madre moribunda. De la misma manera, no resuelve el tratamiento de esta historia. Colanzi, sin embargo, introduce una sentencia al medio de esta narración: “[...] mientras yo, con la antena encendida, imagino o convoco o recompongo la historia de un taxista, atenta a la presencia de la Ola, que de vez en cuando me cosquillea la nuca con sus largos dedos [...]” (Colanzi, 2016: 45-46). Y de ella es posible afirmar la creación de una llamada de atención, de una suerte de puesta en abismo, en la que el carácter de inconclusividad es definido por la apropiación de un discurso, por su reelaboración, por la idea de que todo relato parte de otros y, por ende, los suspende en el momento de su enunciación.

El tercer episodio, aquel que parte de los suicidios en Cornell, marca otra entrada al carácter inconcluso de la narración. Pero, más allá de referirla como novedad, se plantea como consecuencia de las vertientes exploradas. Antes de hacerlo, sin embargo, es necesario considerar un método. Didi-Huberman, en *Cuando las imágenes toman posición* plantea una manera de revisitarse el hecho histórico de manera que este no obedezca más a la linealidad historiográfica, sino a la toma de una postura crítica (*desmontaje*) y relación crítica con textos antiguos, fundaciones, memoria, etc. (*montaje*)⁸. (Didi-Huberman, 2008: 155-159). Si bien es posible entablar relaciones entre los tres episodios narrados por la continuidad que suponen en el cuento como totalidad, la manera de leer en todos ellos la construcción de una figura (lo inconcluso) responde a una suerte de *montaje* menos cronológico y más isotópico. Pero podemos darle una vuelta más al asunto y sugerir que aquellos puntos entrelazados que Colanzi ofrece en estos episodios, y que son el oficio y formación en la escritura (primer episodio), lo privado/familiar (segundo episodio), lo indígena, su narración y su lógica (tercer episodio), se unen por una noción diferente a la cronología: la práctica de la escritura. Se tiene, entonces, el relato oral y su escritura, en el tercer caso; la relación entre lo privado, lo familiar y la escritura desde, digamos, el acto de poseer⁹, en el segundo; la antena y la captación de seres imaginarios, en el primero, que ahora nos corresponde revisar.

El tercer episodio (que en el cuento es el primero en presentarse) problematiza el término desde la ya mencionada relación con la escritura. En su texto “Nieve y polvo de estrella sobre la selva”, Alba Balderrama aborda la figura que da nombre a este relato como aquello que es

⁸ Es importante realizar una diferenciación entre ambos términos. Mientras la toma de una postura en el caso del *desmontaje* tiene que ver con la manera, casi arqueológica, de relacionar un acontecimiento o periodo con otros por encima de la linealidad cronológica, la toma de posición que se trabaja en este capítulo (ligada al *montaje*) tiene que ver con el resultado de este primer procedimiento, el situarse entre dos extremos sin la necesidad de optar por uno u otro, sin la necesidad de clausurar.

⁹ Se profundizará este punto en el tercer capítulo de este trabajo. Ver punto 3.3. “Animales, *espectro* y tradición”.

nombrado específicamente para aludir los estadios de angustia, depresión y miedo. (Balderrama, 2017). La afirmación se podría sostener en aquella frase del cuento que marca el fin del proceso creativo: “Pero al día siguiente las voces de las criaturas me evadían, sus contornos se esfumaban, las palabras se desbarrancaban en el momento en que las escribía [...]” (Colanzi, 2016: 36). Por supuesto, en el plano de la trama, lo mismo se traduce traumático, doloroso, angustioso, retomando el término propuesto de Balderrama. Pero, luego de las relaciones formuladas respecto a los tres episodios, es necesario observar más allá de los episodios narrados y pensar la “Ola”, también, como un término de variación semántica. De esta manera, la “Ola” del relato se construye además como la condición que impide terminar de escribir el relato, una obra, cualquier obra. Es decir, el elemento que apuesta por la inconclusividad. La sentencia de Jaime Saenz (quien es explícitamente puesto sobre la mesa en el cuento “Nuestro mundo muerto”) de una entrevista suya con Alfonso Gumucio Dagron¹⁰ en la que el autor recupera la cualidad inconclusa de la obra literaria en términos del oficio que no se cierra, en términos de dedicación y humildad, podría servir a este caso como ejemplo de otorgarle un matiz luminoso a lo inconcluso.

Retomando el *purgatorio* una vez más antes de pasar a los siguientes dos cuentos de la selección, si se enfatiza el lugar intermedio que surge de la estructura del poema de Dante, se lo hace para ilustrar una toma de posición: el situarse al medio de algo. Recuperando también el pasaje bíblico de la destrucción de Sodoma y Gomorra, ante la destrucción, que es uno de los extremos, y la salvación, que es el otro, la toma de posición (*montaje*) tiene que ver con la toma de posición intermedia, la misma que es un acto de desobediencia. Como la mujer de Lot, nos detenemos a mirar, y lo que se consigue es un nuevo punto desde donde hacerlo; sin la más

¹⁰ “Itinerario con la cosa: Jaime Saenz”, en *Provocaciones*. La Paz, Los amigos del libro, 1977: 210.

remota intención de sentenciar la propuesta con absolutos, a la manera del *espectro* estudiado por Jacques Derrida, “[...] entre alguna cosa y alguien [...]” (Derrida, 1993). Así, los dos cuentos hasta el momento estudiados apuntan un camino en común: el evitar el cierre. Si “El Ojo” lo hace a la medida que emula la construcción del *purgatorio*, es decir, ni cielo ni infierno, “La Ola” lo hace adscribiendo la inconclusividad de sus relatos como característica del *montaje* en la escritura, es decir, tomando una posición diferente a la de la cronología para establecer nuevas relaciones entre los acontecimientos narrados (relaciones isotópicas, intertextuales, etc.).

1.3. Voces indígenas y toma de distancia: Alfredito

La concepción de la historia según Didi-Huberman, quien retoma el interés de Brecht por el devenir de la obra dramática y su acción, puede consolidarse de dos maneras. La primera de ellas, que ya se ha visitado, suspende la temporalidad lineal y promueve la recuperación de textos antiguos, fundaciones y memoria. La segunda, sin embargo, en el marco de estos dos cuentos, es la que más interesa. Propone “[...] viajar lejos en el espacio, a China por ejemplo [...]” (Didi-Huberman, 2008: 164). Allí, en los principios del teatro chino, Brecht habría buscado nuevos principios para su *montaje*. La operación resulta útil en el análisis de *Nuestro mundo muerto*. Pero es necesario que se establezcan, primero, algunas precisiones. Pues Liliana Colanzi, en sus narraciones, no emprende viajes con el afán de conocer y apropiarse de espacios geográficos lejanos, ni siquiera en aquellos cuentos que discurren sus tramas por otros países o planetas. Es en ese sentido que su viaje no puede traducirse en distancias geográficas recorridas, sino en la propia definición de aquello que se halla distante y en cómo acontece sobre sus narraciones. Si hablamos de distancia geográfica que sea en términos de un centro (el escenario urbano, de clase media burguesa narrado en varios de los cuentos [Mesa, Sara, 2018]) que desplaza una cultura, la indígena nativa, a una especie de margen o monte, como se evidencia en

las tramas de “Chaco” y “Cuento con pájaro”. Pero véanse, al menos, dos maneras más de tomar distancia, esta vez desde “Alfredito”.

El cuento narra la súbita muerte y velorio de Alfredito Parada Chávez desde una narración que recupera la mirada infantil para referir los hechos. Alejandra Canedo la refiere como la posibilidad de representar la realidad narrada desde todos sus matices y colores, evitando caer en el territorio de lo cierto y de lo racional. (Canedo, 2018: 112). Canedo afirma también que esta mirada recae en un aspecto social: al narrar la niña el momento en el que su nana ayorea le sugiere una diferente percepción de la muerte se estaría planteando “[...] una escritura que se pone del lado del ojo de ese otro que es para Occidente el indio latinoamericano” (Canedo, 2018: 112). La propuesta es rica, pero puede ser más específica. Una de las maneras de trabajar *purgatorio*, hasta el momento, es aquella que evita la elección dicotómica (cielo/infierno) y se sitúa en un punto medio, de suspenso. En “Alfredito”, la voz de la narración no termina de situarse ni del lado de su madre ni del lado de las prácticas de su nana Elsa, de ascendencia ayorea:

Precisamente el día en que me enteré de la muerte de Alfredito, mi nana Elsa me estaba limpiando la cabeza de piojos y yo me quejaba a los gritos, Mamá apareció en la puerta de la cocina, precedida por el clic clac de sus tacos.

¡Elsa me está lastimando!, chillé, deseando que mamá la retara, pero ella no me hizo caso. Tenía la vista clavada en el piso, como si se avergonzara de algo. (Colanzi, 2016: 22)

Es importante, entonces, que hablemos no de reivindicación de los personajes indígenas, sino de tensión entre aquello que dicen unos y aquello que dicen los otros. De esta manera se logra situar tanto al indígena como al occidentalizado en condición de suspenso y tensión. Ahora bien, si la pulseta parece inclinarse en favor de uno u otro al final de la narración no ocurre mediante una

toma de posición o partido, sino justamente para acentuar la tensión (que es de enfrentamiento): ni cierto ni racional, solamente posible. Esta es la manera de tomar distancia en el relato.

El propio personaje indígena del relato se presenta también desde una posición de suspenso. Desde su condición de represión social, los individuos (en este caso la nana Elsa) están disociados de sus raíces, pero sus voces no lo están: “Mi nana Elsa era la nieta de una india ayorea. Mi abuela se había encargado de sacar a Elsa del monte [...] pero años de vida en la ciudad no habían podido sacar al monte de adentro de mi nana” (Colanzi, 2016: 22). Sin embargo, esta voz termina siendo desacreditada por el otro respecto al indígena. Respecto a la historia que, un día, la nana le cuenta a la niña, la posición de la madre es severa: “A mí la historia me había causado pesadillas y mamá había amenazado a Elsa con botarla de la casa si seguía inventando disparates” (Colanzi, 2016: 30). Ignorar ambas represiones, tanto la del individuo como la de su voz equivale a no dar cuenta de la evidente tensión que el cuento dispone. Es así que la escritura del cuento deposita el ojo no del lado del otro (del indio latinoamericano), sino, y a manera de la propia narradora, en el medio.

Una tercera toma de distancia tiene que ver con el plano personal. Esto se verá también en el cuento “Chaco”. Si se ha planteado que el *purgatorio* puede evidenciarse en un entorno privado, ha sido justamente para presentar este espacio en una misma condición de tensión. Los núcleos familiares de *Nuestro mundo muerto* están tensionados porque admiten la participación de lo indígena y lo burgués ciudadano en ellos. Se trata de remontar la *herencia* de los personajes a la amalgama cultural reflejada en los escenarios narrados. La nana de “Alfredito” es un ejemplo claro de la bifurcación de la maternidad. Si por un lado es la madre quien ocupa el rol biológico y de gestación, es la nana quien se ocupa del aseo y cuidado de la niña, involucrándose tanto con su intimidad corporal como con la que se revela con gestos marcados de carácter (el temor y las

pesadillas provocadas por las historias de Elsa, por ejemplo): “Elsa lo había probado todo, desde peinarme con un peine de hueso de dientes apretados hasta bañarme la cabeza con vinagre” (Colanzi, 2016: 25). Y la toma de distancia ocurre cuando, en la construcción interna de los personajes, los discursos se presentan en tensión, pero nunca resueltos.

Es, finalmente, lo que Didi-Huberman identifica como *montaje* anacrónico. Este tiene que ver con la toma de una imagen que muestra siempre sus arrancamientos. Es decir, exponiendo su pasado, exponiendo sus preocupaciones futuras, despliegues, deseos, subrayando tanto aquellos eslabones visibles de relación, como las rupturas y discontinuidades. (Didi-Huberman, 2008: 166-167). En “Alfredito”, aquello se presenta de la siguiente manera. Se une la voz indígena con su desplazamiento geográfico (represivo), con la vida urbana burguesa, con el modo en el que su discurso se presenta, mas siempre en calidad de tensión. Lo que equivale a mostrar también las rupturas: las alternancias de la maternidad y las diferentes nociones de muerte, por ejemplo.

1.4. El cuerpo de la interposición

El siguiente cuento del volumen, “Chaco”, permite acentuar la influencia de lo indígena en el pasado del protagonista: la tensión interior a la se hacía referencia en el párrafo anterior. Partiendo de la historia del abuelo, lo primero que se presenta en este cuento es la relación entre el protagonista de la narración y su abuelo. Mientras el primero quiere olvidarse o ignorar al otro, el segundo advierte que “[...] cada palabra tiene su dueño y que una palabra justa hace temblar la tierra” (Colanzi, 2016: 77) y que al mentiroso “[...] la palabra lo abandona, y al que se queda vacío cualquiera lo puede matar” (Colanzi, 2016: 77). De donde se puede inferir, más allá del valor transformativo de la palabra, la primera sentencia de la narración, sentencia que se convertirá en profecía en las últimas líneas del cuento. Dejando de lado esto por un momento, se puede convenir que hablar de pasado personal, en este caso, involucra al linaje desde donde uno

proviene. Si en el caso de “Alfredo” la relación de la protagonista con lo indígena era directa y hasta afectiva, en este caso es fugaz y violenta, en un principio, y luego interpuesta. Pero se debe partir de otra premisa. Lo personal se impregna de la *herencia* inmediata (las generaciones pasadas que se continúan en uno, pero también de la cultural). Así, es posible concluir que decisiones, ideologías, consecuencias y tensiones también se heredan. Y es a partir de esta *herencia* cultural que se remite la expulsión de los indios maticos de sus tierras, de la que, según el colla Vargas, el abuelo del protagonista participó. Así, luego del incidente con la piedra, que se ve a continuación, dentro del cuerpo del muchacho se desencadena una tensión con lo indígena que opera en niveles más profundos.

Retomando el trabajo de Didi-Huberman, el autor plantea la concepción brechtiana de toma de posición, acción que se ha enfatizado. Pues para Brecht, la misma involucraría una tensión en el plano estético, una disciplina artística interpuesta entre otras. Aquello derivaría, en su caso, en la interposición de los campos artísticos que, a saber de Adorno (quien interpela este procedimiento como “deshilachamiento de las artes”) culmina en la indeterminación estética y, por tanto, de la propia obra de arte. Por lo que la interposición, que es consecuencia de todo *montaje*, no considera solamente la semejanza de aquello que confluye en un trabajo, sino que “[...] nos confronta también a una heterogeneidad de los campos simbólicos en juego” (Didi-Huberman, 171). Donde, por supuesto, los campos simbólicos se contaminan de lo que a cada práctica artística le incumbe, dejando ver como resultado un campo tensado e irresoluble. Para Brecht, prosigue Didi-Huberman, este es un procedimiento para extraer saberes utilizables en otras partes. Así, en todo *montaje*, se dejarían ver tanto asociaciones libres (artísticas en el caso de Brecht) como reflexiones históricas e hipótesis antropológicas. Todo al mismo tiempo, todo indeterminado, no más lo uno o lo otro, sino el conjunto. En “Chaco”, sucede que el muchacho

se topa con un indio mataco tirado al borde de la carretera, quien era constantemente evadido por aquellos que circulaban por el lugar. Un día, el muchacho toma una piedra y se la arroja, matándolo. “Poco después la voz del mataco se metió en mi cabeza. Cantaba, sobre todo. No tenía idea de lo que le había pasado y se lamentaba con esa voz tristísima y como empantanada de los indios” (Colanzi, 2016: 80). De la indeterminación de los campos simbólicos de las artes se llega a la indeterminación en la construcción de personajes. Esta es su suspensión.

Cuando se habla del muchacho de “Chaco”, una vez suscitados los hechos con el indio mataco de la carretera, no se lo hace en términos de un yo frente a otro en un mismo cuerpo, sino de una sola voluntad, como se afirma en el cuento, que suspende ambos extremos. (Colanzi, 2016: 80). Pero al no estar un personaje compuesto únicamente de cuerpo, también su voz se ve alterada por este mismo acontecimiento. Es así que no se pueden plantear, la voz del muchacho y la del indio, como dos variables que se producen en una misma boca. Esta, más bien, las junta, confunde y, por ende, crea una nueva, esa que el abuelo refiere como “la lepra de la mentira”. El muchacho va diciendo: “Dona María, Tevi dice que a su papá se lo trago un remolino en el monte. Don Arsenio, su nieto cuenta que cuereó a un jaguar y se comió crudo su corazón, ¿es verdad?” (Colanzi, 2016: 80). Pero las características de las voces que se mezclan, se contradicen (al existir tensión entre el mundo occidentalizado y el indígena) y producen otra voz (que es una manera de acentuar las diferencias entre uno y otro, siguiendo la propuesta de Didi-Huberman) se pueden rastrear también en el escenario narrado. Y así, la descripción del entorno muestra las mismas características del cuerpo hecho *montaje*. Criaturas extrañas que emergen del agua acechando presas se contraponen a ciudades con nombre en las que el tráfico se describe pesado (tensión entre lo real y lo fantástico). Ahora, este no es el único desplazamiento del *montaje* a otros espacios, pues sus características se pueden leer también en el discurso que compone el

cuento como tal. Así, a medida que aprendemos sucesos específicos de la vida del muchacho, quien es el narrador del cuento, los murmullos exponen los acontecimientos que sucedieron en el monte: “El murmullo volvió a crecer en mi cabeza. El río se hizo veneno, el pescado se murió. El hambre fue grande, la comida faltó. Mandaron tres a cazar, ninguno de ellos volvió” (Colanzi, 2016: 86). En esta cita se ve que lo único que diferencia la voz del muchacho con la del matabo es el punto seguido, haciendo difícil su identificación. Se cometería un error si se dijera que el indio matabo se ha apoderado momentáneamente de la narración. Pues, ahora, la misma permite un discurso nuevo, uno producto de la interposición de otros.

La voz del indio matabo, ya confundida con la del muchacho en un cuerpo, busca venganza y le revela a la otra voz (o a sí misma) el camino a seguir. Luego de la travesía que ambos, que en realidad son uno solo, emprenden con el camionero, una vez en Santa Cruz, son víctimas de un accidente que culmina en la muerte. Ahora bien, ¿se trata del fin del cuerpo y del *montaje*? Sí, pero solamente en cuanto a lo primero. Recordando la sentencia del abuelo al comienzo del cuento, la misma se ha cumplido, pues el discurso plural del muchacho, que el abuelo ha tildado de mentira ha vaciado el cuerpo y, por ende, lo ha condenado. Pero la otra promesa, la del indígena, se ha cumplido también: “No te demorés, no te despidás, no mirés atrás. Allá en el camino alguien te va a esperar” (Colanzi, 2016: 83). Y si bien la misma podría haber hecho referencia al camionero, en realidad se refería al chico hermoso como el sol, el Salvador, que el muchacho ve en sueños:

Y ya en plena bajada, nuestros ojos se encontraron con los del conductor: era el chango más hermoso que habíamos conocido en toda nuestra vida. Nos miró con la boca abierta, con el puro asombro bailándole en los ojos. Es el Hermoso, el de tus sueños. Mi Salvador, pensamos, reconociéndolo [...] (Colanzi, 2016: 88)

Por lo que la muerte se ha resignificado. Es posible leer en ella la vigencia de las palabras del abuelo, la vigencia de las del indio mataco, la muerte del hombre blanco (aludiendo al linaje sanguíneo del que el muchacho es parte), la salvación, la venganza que se cobra a quien hereda también el despliegue cultural, como se mencionó al principio. Y así esta muerte deja ver todas estas cosas al mismo tiempo, ennegreciendo el concepto mismo de muerte, como sucedía con el “deshilachamiento” de las artes.

Con respecto a la toma de posición intermedia que surgía a propósito de “El Ojo” y “La Ola”, si en su momento se habló de suspensión, habrá que complementar la noción con lo trabajado en los dos cuentos aquí presentados. Ni cielo ni infierno, se dice a propósito del *purgatorio*, cuya lógica sigue siendo la de establecer el punto intermedio desde donde mirar, como la esposa de Lot. Pues añádase al término suspensión el siguiente matiz: ni cielo ni infierno, salvo que esta vez se deberá a que los escenarios y personajes suspendidos difuminan las nociones de cielo e infierno (como en este cuento se difuminan los límites del muchacho y del indio mataco). Es decir, ni lo uno ni lo otro porque, ahora, ni lo uno ni lo otro existen. Matiz, por supuesto, que se otorga desde la lógica del *montaje*. De frente a los últimos dos cuentos seleccionados del volumen, el *purgatorio* y el *montaje* conducen a la *sombra*¹¹. Esta permitirá analizar más de cerca a los actantes de la narración y la relación de los cuentos con la tradición literaria con la que conversan.

1.5. La sombra intradieética¹²

¹¹ Ver punto “0.4. Nociones de partida desde la etimología, la filosofía y el psicoanálisis” del capítulo anterior.

¹² Gerard Genette, en *Discurso del relato*, utiliza el término diégesis como sinónimo de historia, entendida por él como “[...] lo significado o contenido narrativo” (Genette, 1972: 3). Para el caso de este trabajo referiremos lo intradieético como todo aquello que ocurre en el plano de la historia y lo extradiegético como aquello que se halla fuera; para este trabajo, otra manera de leer el intertexto.

Antes de abordar la *sombra*, un breve desvío por la palabra “manifestación”. Del verbo manifestar¹³ y de su origen *manifestare* (mostrar, revelar, dar a conocer, poner en evidencia), se debe acentuar la primera voz latina que la compone: *manus* (mano). De donde lo oculto que se está manifestando, porque lo visible no puede manifestarse, pero sí manifestar lo no visible, acontece primero a los sentidos, se puede tocar y, por ende, me puede tocar. De esta manera, retomando el concepto de C. Jung y definiendo la *sombra* brevemente como el nivel inferior del subconsciente, es decir, aquello que el yo no reconoce como propio, se puede inferir que el reconocimiento (o no reconocimiento) ocurre cuando esta se ha manifestado. Pero la *sombra*¹⁴ posee otras cualidades, siendo una de ellas, principalmente, la ausencia de luz. Por lo que la manifestación de una *sombra* equivale a su iluminación que, retomando su primera cualidad, se descubre a los sentidos. A la manifestación visible de la *sombra* se la puede denominar como su *espectro*, que a su vez deriva de *specere* (mirar). A lo que finalmente es necesario aclarar que el *espectro* es visible y que, a su vez, puede mirar, mirarme.

Pero detengámonos en la *sombra* con la intención no de definirla en términos diferentes a los que definirían al *espectro*, sino con la intención de acercar ambas figuras a un mismo plano atravesado por varias cualidades. “Nuestro mundo muerto” y “Cuento con pájaro” se encargan de narrar situaciones en las que la *sombra* interviene como detonante de algunos acontecimientos. A esta *sombra* se llamará intradiegética porque convive con los personajes de los cuentos, porque se halla dentro del horizonte temático de los cuentos, porque se describe, porque en algunos casos se hace personaje.

Mirka, la protagonista de “Nuestro mundo muerto” se halla en medio de una expedición por la superficie de Marte acompañada de Zukofsky y de Pip cuando advierte la presencia de un

¹³ Manifestar: “Declarar, descubrir y dar a conocer alguna cosa oculta o ignorada”. (*Diccionario de Autoridades*)

¹⁴ Sombra: “El lugar donde no da el sol” (*Diccionario Covarrubias*)

ciervo, evento que ocasiona un accidente. El ciervo era dorado como aquellos de los Urales. Es ahí que se determina su conexión con los acontecimientos que ocurren antes de la partida de Mirka al planeta rojo: Tommy, su antigua pareja, estaba saliendo con alguien más e iba a tener un hijo. Algo se ha manifestado en la figura del ciervo, ciervo que al menos ha sido mirado por Mirka y que, tras su aparición, le ha producido la sensación de que algo la miraba: “Busqué al ciervo en las dunas: nada se movía en el desierto. Y, sin embargo, no pude sacudirme la sensación de que algo nos observaba” (Colanzi, 2016: 91). Más adelante, durante otra expedición, un enorme pez prehistórico se levantaría de las dunas y volvería a meterse en la arena. Pero es temprano para llamar *espectro* al ciervo o al pez o *sombra* al evidente pasado terrestre de Mirka, si bien comparten ciertas características con aquello a lo que se debe llegar. Se busca, al menos en cuanto a la *sombra*, algo más específico.

Se busca ese algo que permita adentrarse en el personaje de Mirka con mayor cautela. De pronto es necesario notar que su cuerpo advierte que ella no “estaba bien” en varias ocasiones: “Aun tenía el corazón y la cabeza desbocados” (Colanzi, 2016: 92), dice Mirka después de su encuentro con el ciervo; “La carne se aferraba asustada a su temperatura, ayudada por el traje, pero el hueso –el hueso lo sabía” (Colanzi, 2016: 95), añade en cuanto a la temperatura del desierto; “El cuerpo se iba disolviendo poco a poco en el ambiente marciano, roído por el cáncer y la osteoporosis. *Y también la mente*” (Colanzi, 2016: 98), advierte hacia el final de la narración. Y aquel acontecimiento al que se devuelve la vista, pieza de contacto entre la narración del pasado en la Tierra y el final del cuento, es un aborto que Mirka se practica antes de su partida a Marte y ahora le produce una necesidad: la de oponer la posibilidad de una vida a un planeta estéril. El acontecimiento devela en ella un temor, el de dar a luz algo monstruoso: “¿Y si tenemos un monstruo? ¿Un niño con dos cabezas? ¿Un niño pez?” (Colanzi, 2016: 96). Es esta

la *sombra* más precisa que la lleva a realizarse el aborto y que, expuesta a la luz, la lleva, además, al final del cuento, a pedirle a Pip que la embarace.

Por otra parte, una cirugía mal practicada desplaza al doctor en “Cuento con pájaro” a la finca de Goran Dragovic, en la que se esconde y en la que es acechado por la mujer intubada, aquella en quien había practicado la cirugía. La misma se le aparece un par de ocasiones amenazante, lo observa, se ríe de él. Nuevamente, se debe cavar más profundo para comprender esta primera manifestación. La pista es otorgada cuando un criado de la Hacienda Las Delicias se accidenta y la herida hace que el doctor se desmaye. De este acontecimiento se aprende que de su formación médica le quedó “el terror al cuerpo”, terror que se origina en comprender los cuerpos, sobre todo los de las mujeres que acuden a su consultorio, como grasa, pedos y coágulos. Rendido por el terror que le producen los cuerpos abiertos, acosado por la mujer intubada que lo sigue a todas partes, opta por alejarse por el sendero y someterse a aquello que el zumbido del monte quiere de él. Hablar de *sombra*, en este caso, es más complicado por el hecho que no es nombrada (he ahí que el doctor no sabe particularmente qué es lo que el monte quiere de él), al menos no por este personaje. Quien sí parece haberle seguido una pista es Hortensia, la vieja criada de la finca, que en su testimonio advierte: “Doctor de qué sería. Acá nunca hemos necesitado doctor” (Colanzi, 2016: 112). Hasta aquí se ha detenido levemente la mirada en una capa que ambos cuentos dejan ver, quizás, la más visible. Pero queda otra, una más profunda, dadora de propias *sombras*.

1.6. La sombra extradiegética

“Nuestro mundo muerto” presenta otra *sombra*, una un tanto más escondida. Para iluminarla será necesario acudir al epígrafe con el que se inaugura la narración: “¡La aventura más grande desde el descubrimiento de América! (Colanzi, 2016:89). Pero antes de ponerla

sobre la mesa, hay que volver por un instante a la narración que ya se abarcó. Existen, en el cuento, dos mundos narrados: Marte y la Tierra. Se diferencian uno del otro, además de sus respectivas descripciones, mediante dos tipografías. Las cursivas con las que se narran los acontecimientos de la Tierra están colocadas en el relato de tal manera que constituyen una continuidad no necesariamente lineal de los acontecimientos narrados en Marte, sino una continuidad hasta circular o contrapuntística: “En cambio, avanzar desde la esclusa de aire a la intemperie marciana equivalía a saltar en el vacío. *No sé qué decir, Mirka, ¿estás segura?*” (Colanzi, 2016: 95). Los cambios tipográficos permiten, más que una diferenciación de mundos, la posibilidad de narrar ambos de manera simultánea y la de repensar el término “mundo” desde, más bien, un espacio que nutre y se nutre de otro. Ahora bien, esta observación permite devolver la mirada no solo a la estructura de la narración, sino (como se verá) al proceso de su escritura y de toda escritura, en realidad.

De la Tierra, en la narración en letra cursiva, se aprende que está contaminada y que sus habitantes (al menos los de los Urales) se habrían expuesto a altas dosis de radiación, por lo que fueron los primeros en ser tomados en cuenta para la misión de Marte, siendo Mirka una de ellos. Allí, en el desierto estéril, deberán asentar una colonia. No es ninguna coincidencia, en este punto, pensar que los escenarios dispuestos en varios de los cuentos de Colanzi (el campo o la ciudad asediada por fuerzas externas, generalmente ancestrales y originarias) remiten al tipo de sociedad colonial y post colonial que configura la nación boliviana. “*Patria, dicen. Historia, dicen. Antes de irse, nos entregan un panfleto de la Lotería Marciana: ¡La aventura más grande después del descubrimiento de América!*” (Colanzi, 2016: 95). En el caso de “Nuestro mundo muerto”, la émula colonial que parte desde el tipo de gente destinada a colonizar Marte hasta las reminiscencias del mundo que van dejando atrás y se manifiestan en el desierto estéril de manera

violenta pareciera, sin embargo, plantear una posición más de reconocimiento y alerta que de denuncia. Es, pues, este estado de alerta el que permite a la narración volcar la mirada sobre sí misma y proponer aquellos espacios (o mundos) desde donde es posible su escritura y donde el episodio colonial es solo uno de estos. La narración concluye con un fragmento de *Vidas y muertes* de Jaime Saenz. El mismo, en el contexto de su obra, remite a una manera de conocer las cosas del cielo desde el altiplano:

Ahora el silencio es muy grande. Por vez primera en tu vida, percibes tu propia presencia. Estás solo. De pronto el resplandor del cosmos, que se cierne sobre tu cabeza, se hace perceptible y te permite mirar no ya la tierra que pisas, pero el planeta que habitas. En este momento deberás cerrar los ojos y tenderte muy despacio, con la cara al cielo y quedarte inmóvil. Siempre con los ojos cerrados; no lo olvides. Ahora eres sacerdote oficiando una ceremonia ritual. Esperas un tiempo; el tiempo circula en tus venas con un soplo de júbilo que te sobrecoge. Esperas aún; y luego abres los ojos. Es probable que sientas tus dedos arañando la tierra, en súbito arrebató de terror, buscando un asidero para no caer – para no caer al cielo. (Saenz, 2013: 16).

Texto que, desde la altiplanicie de Marte, le otorga sus últimas líneas a una narración que sitúa a la Tierra como el cielo que provoca la sensación de caída, a una narración que declara su intención de reescritura de la tradición literaria que la nutre: “[...] y el bosque se abría ante mis ojos y yo sentí los dedos arañando la tierra, en súbito arrebató de terror, buscando un asidero para no caer, para no caer al cielo” (Colanzi, 2016: 99).

“Cuento con pájaro” advierte, de la misma manera, otra *sombra*. Su narración está compuesta, a manera testimonial, desde tres focalizaciones (cada una un personaje del cuento) en tres diferentes temporalidades, las tres en la Hacienda Las Delicias: la del doctor en el 2001, la de Hortensia en el 2012 y la de Damián en 1977. Desde las tres es posible construir una historia

macro de los acontecimientos en la Hacienda durante el ya explícito periodo de tiempo: de cómo Hortensia fue fecundada por las aguas del río y cómo, tiempo después, llegaría al lugar donde el tío Goran Dragovic había edificado la Hacienda e invadido el monte en busca de mano de obra, de cómo Damián habría participado de las expediciones al monte en busca de los indios, de cómo el doctor, huyendo de un accidente clínico, se escondería en la Hacienda para luego entregarse a la incertidumbre del monte y de cómo Hortensia, quien narra desde el 2012, es la última en referir los acontecimientos. Salvo que estas tres voces no son las únicas que configuran la narración. Hay otra, anónima, escrita en cursivas.

Colanzi incluye fragmentos de testimonios de indígenas ayoreos recopilados por el antropólogo Lucas Bessire. Uno de ellos, incluso, goza de una entrada testimonial similar a las de los otros tres personajes:

No sé por dónde va a ir mi historia. Nací en un lugar llamado Aremia. No sé qué historia contar: No sé qué voy a decir, no sé. No sé mi historia. Buscamos raíces. Las encontramos cerca de Cucarani. Pajaritos. En la tarde pintamos nuestros cuerpos. Estábamos sucios. En la tarde pintamos nuestros cuerpos con ceniza y abajo blanco y negro. Estaban Sucios. Sucio. Cantaron. Contaron tantas historias. Vieron lejos. El viejo también estaba ahí, él contó historias. No sé qué decir. Comimos miel. Matamos pescados. Estábamos sucios. No sé mi historia. No sé qué decir. Mis pensamientos y mis recuerdos se han ido, ya no vendrán más a mí. No sé mi propia historia. Se acabó. (Colanzi, 2016: 114)

Las voces en letra cursiva que interceptan la narración cumplen un rol similar que aquella en “Nuestro mundo muerto”. Entablan una conversación que provee al cuento de una estructura como también de la posibilidad de entrecruzar su narración con otros espacios: en este caso, el testimonio. Es así que, en una de las intervenciones de Damián, durante la segunda expedición al

monte, el lector se entera que los ríos se han secado, que los animales han muerto y que los indios han enfermado, todo debido al contacto e intercambio de bienes que se había propiciado durante la primera expedición.

El acontecimiento detonante es, sin embargo, aquel que ya había anunciado cuando se refirió anteriormente la historia del doctor. Este se ha desmayado producto de la herida de Yoni, herida, refiere Hortensia, que “[...] era una cosa tan fea que pensé que se reía, que era una sola carcajada grande y roja” (Colanzi, 2016: 113). Pues Yoni había nacido en la Hacienda y no en el monte: “Y los otros contentos estarían porque después de un accidente grave la zafra comienza a mejorar, no ve, la tierra siempre tiene que cobrarse” (Colanzi, 2016: 113). Este acontecimiento otorga una última imagen en los testimonios, al doctor asolado por la mujer intubada, encaminado monte adentro, rendido ante los zumbidos, listo para lo que vaya a ocurrirle mientras un pájaro metálico le cantaba en el oído “cómo no, cómo no, cómo no”. “Cuento con pájaro” atiende al momento exacto en el que los indios ayoreos pierden la capacidad de contar una historia. Enfatizado por la estructura testimonial, el momento en el que el *no sé qué decir* del indígena ayoreo se traduce en la imposibilidad o pérdida de la memoria oral. Salvo que el cuento, al momento de introducir los testimonios en cursivas, devuelve esta memoria al horizonte de la posibilidad narrativa, haciendo posible que sí pueda narrarse una historia, si bien esta es la de una imposibilidad. Cuento, entonces, que deja ver otra *sombra* y el momento en el que esta *se acontece*.

Antes de cerrar el capítulo vale la pena recordar que ambos tratamientos de la *sombra* como actante y estructura de los relatos aquí referidos ponen en evidencia los espacios que esta se permite invadir: cualquier temática narrativa, la tradición literaria, los estudios críticos sobre la literatura nacional. Permite manifestar en los personajes, sacar a la luz, hacer visible, un

aspecto o cualidad que se desconoce o que es difícil de nombrarse y que, además, se desconoce. Permite también visibilizar aquellos elementos de la escritura de un relato, partes del mismo, que provienen de otros relatos, con sus preocupaciones contrapuestas. De esta manera se advierte un procedimiento que se evidenciará en los siguientes libros de cuentos y que vale la pena comprender tanto dentro de narrado como en lo que permite esta narración. Las *sombras* se heredan.

2. Monstruosidad, mundos, distopía y filiación. Para comerte mejor de Giovanna Rivero.

2.1. Las otras criaturas, en “De tu misma especie”, “Kè Fènwa” y “Yucu”

Para comerte mejor plantea una manera particular de comprender lo *otro* desde el cuerpo de sus personajes. El *otro* (en relación a uno mismo) recibe su apelativo al oponerse a lo racional, a lo previsible, es decir, al *posible* derridiano: aquel camino de procedimientos programables que, en cierta medida, rigen la temporalidad lineal en cuanto la orientan e incluso la anticipan (Potel, 2010: 4). Así, es posible situar lo *otro* del lado de lo *imposible*: la frustración de la posibilidad. El volumen de cuentos de Rivero inicia con construcciones particulares de este *otro*. Siempre en relación conflictiva con lo *posible*, los dos primeros cuentos seleccionados (“De tu misma especie” y “Kè Fènwa”) lo presentan desde la condición de la falta y, el tercero (“Yucu”), más bien desde lo que sobra. Condiciones, en ambos casos, corporales. Rivero acentúa la composición de sus personajes desde dos lugares: el corporal vital conformado por órganos internos, y el interior espiritual. De donde aquello que falta o sobra en el cuerpo alcanza a incomodar a ese “algo más” de lo que se componen los personajes. Finalmente, el *otro* de los cuentos de Rivero se configurará como una suerte de monstruosidad. Pues bien, toca entonces comprender cómo se configura el *otro* y qué significa, a fin de cuentas, alcanzar esta configuración. Para este propósito se acercan conceptos que Jacques Derrida trabaja en textos como *Espectros de Marx* y otros, y que son recuperados por Horacio Potel en “Cuestiones de Herencia. Fantasma, duelo y melancolía en Jacques Derrida”. El orden en el que se han mencionado las tres narraciones, finalmente, será también el orden en el que se las trabajarán.

2.1.1. La construcción de lo otro

La profesora en “De tu misma especie”, quien es además la narradora de este relato, se dirige a un individuo en específico, un vocativo. Se trata del muchacho sin corazón: alguien que ha resucitado. Ella, que se llama Silvia, antes de la resurrección, era una profesora campesina becada y él, un escritor fracasado. La enunciación de este relato sugiere la presencia de otro, aquel a quien va dirigida la narración, aquel que se limita a escuchar, aquel a quien, desde el inicio, se le cuestiona la presencia, su resurrección, al ser esta inexplicable. Se trata de ese *otro* del que no se puede comprender su existencia luego de la muerte. Tiempo atrás, antes de la resurrección (que ahora se denominará suceso), Silvia reconoce que ambos pertenecían a especies diferentes: ella no aspiraba a ninguna trascendencia, lo cual la acercaba más a la felicidad, a la plenitud; él, como una lagartija, se inundaba de una cotidianidad tediosa dispuesto siempre a automutilarse, a buscar, a fosilizarse cuando las cosas salieran mal. Así, antes del suceso, se tenía en escena a dos seres diferenciados (indiferentemente de la perspectiva), a seres de especies diferentes: a un uno y a un *otro*. ¿Pero qué ocurre después del suceso? La primera diferenciación (aquella que los hacía de especies diferentes por sus comportamientos) se opaca por un quiebre, quiebre a la diferenciación. Este requiere de algo, de una pérdida, de aquello que en el cuento se presenta como una traición.

Al acercase la profesora al muerto en su entierro, siente cómo la mano izquierda del cadáver se extiende para tomar algo de ella:

Fue cosa de segundos, o menos. El tacto. De pronto. Lo terriblemente fugaz. Algo como una convulsión. Ya no el presagio, sino el destino. ¿El miedo? ¡Lo abominable! ¡La succión de algo, o alguien, que me quería en tu mismo cuenco! Dedos que se cerraban rígidos y mezquinos sobre mi pulso sano. Un amor espurio, de ultratumba, obligándome a morir. ¡A morir con vos! ¿O acaso en tu lugar? (Rivero, 2016: 22)

En ese momento Silvia pierde algo que le cambia el color de la piel, ese “algo más” que le permitía incluso sentir emociones. Es este el motivo que lleva a la protagonista a iniciar la narración dirigiéndose al *otro* y a interpelarlo por lo que se ha perdido. Resulta que ese *otro* que se opone a la naturalidad de la vida y la muerte resulta, ahora, más familiar. La diferenciación de especies no solo se rompe, sino que deviene en una misma: en escena se presentan dos seres caracterizados por la pérdida (enfaticada en el cuerpo). Por otra parte, la *zombie* (así la refieren sus estudiantes luego del suceso) pone sobre la mesa el término monstruosidad como aquello que, dadas estas circunstancias, rompe lo normal, la expectativa, lo previsible, lo completo. La monstruosidad es lo *imposible*. Seres que, como en el caso de ella, “[...] usando esta voz que ya es puro espectro [...]” (Rivero, 2016: 24), vuelven constantemente a buscar (volviendo siempre) aquello que se les ha arrebatado del cuerpo. En su lugar, sin embargo, reciben la eternidad, una eternidad para esperar.

En “Kè Fènwa”, siguiente cuento del volumen, se narra (nuevamente en voz de la protagonista) la relación de esta con un *restavek* en una Haití post desastre. La diferencia predominante de los dos personajes principales (además de las de género, edad y etnicidad) es que la profesora¹⁵ se diferencia del *restavek* que la persigue y cuida en cuanto a la primera le falta ese “algo”, falta que la deja vacía. Ese no es el caso del *restavek*: “Su voz tenía matices. [...] No solo en los ojos quedaba una chispa de fuego, sino que la voz poseía infinitos timbres humanos” (Rivero, 2016: 27). Ella trata de llenar su vacío. Siente mucha hambre. Ambos se dirigirán a las fosas de Puerto Príncipe, encontrarán el cuerpo de una niña y el *restavek* lo cederá a la profesora, quien llora de hambre antes de llenarse de materia, fibra y órganos. El *restavek* es un muchacho de ojos amarillos grandes y pupilas ónix. Está delgado y su piel es oscura: “[...] es

¹⁵ Nótese la continuidad, prácticamente específica, de los personajes de los cuentos de Rivero.

así de lindo, negrito como un ave carroñera” (Rivero. 2016: 37). Ella, después del terremoto, no le tiene miedo. El muchacho, en algún momento, advirtiéndole el hambre, le ofrece tres pescados que ella, por asco, rechaza. No es presentado con cualidades o acciones grotescas, pero sí inquietantes, como sus grandes ojos amarillos, su pertenencia a otra especie o su paso veloz. En este caso, hablar de lo monstruoso no surgiría desde la denominación, sino desde la descripción. Esta no apunta a un ser de terror, sino a uno cuya presencia incomoda. Se trata nuevamente de un *otro* en relación a uno. El cuento está describiendo a un niño que, en la cultura haitiana, sirve de empleado doméstico en una familia que no es la suya: un pequeño niño esclavo, una manifestación de lo *unheimlich*¹⁶, en cuanto presenta una naturalidad infantil repulsiva, salvaje, desprotegida. Pero ambos personajes, si bien diferentes, son todavía cuerpo. Tienen la necesidad de llenar sus entrañas, de buscar refugio, de ocuparse de sus molestias. En su recorrido por una ciudad devastada son una pareja que se halla en busca de algo, o mejor aún, de regreso a algo: “Otras veces me obliga a tumbarme de barriga sobre el suelo y se encarama para cubrirme. Siento la sístole de su pecho en mi espalda y obedezco. Que esta transferencia no termine nunca” (Rivero, 2016: 34 – 35). Buscan ese “algo” que ella ha perdido y es núcleo de vida en un cuerpo: el órgano vital.

Duke Moldova, personaje de “Yucu”, es un vampiro extranjero que reside en el Beni. El cuento inicia con una turba que pide a gritos al duque (que es así como le dicen no por su nombre, sino por su afición a las guayaberas) y con este lamentándose por la excesiva violencia del reclamo. Dentro de la turba está también Olaf Stamm, el cura que clama por decencia y piedad al gentío. El vampiro sabe por qué lo persiguen. No precisamente por la desaparición de la hija de la cocinera, quien ansía que esta le sea devuelta, sino porque este suceso despertaría

¹⁶ Ver el subtítulo 3.2 del capítulo 3: “Sensaciones y heridas: “Viejos que miran porno” y “My very own página en blanco””.

una serie de conjeturas, siendo la más provocadora de estas la siguiente: “Piensan que voy a quebrarme, que mi condición de extranjero constituye un terreno abonado para el escarnio, que traigo de otras culturas vicios y taras que practico en mi enfermiza intimidad” (Rivero, 2016: 82). El vampiro narrará la historia de la desaparición de la meserita, quien habría sido la única capaz de reconocer aquello que le producía nostalgia. Marte es el planeta que lo tranquiliza y cuando lo mira espera la aparición de algo de lo cual poder alimentarse. El vampiro se sabe vampiro y, por ende, es un lector de su propia leyenda. Sabe que Marte es otro de los lugares comunes populares y piensa que su retiro en el Beni podría ser otro de estos armados. Su nostalgia es el dolor por lo que vuelve y no se cansa de hacerlo, arrinconándolo siempre en el lugar de un ser que aspira únicamente a sobrevivir durante su eternidad, recordándole que el instante de alimentación es todo lo que realmente importa. Moldava lo sabe, ha conseguido mirarse: “He desarrollado la capacidad de verme por fuera, algo que hace cinco o siete siglos me era francamente imposible, siempre estaba atento a mi destino, al instante demasiado breve de la satisfacción, en una intimidad asfixiante. Era mi propio canibal” (Rivero, 2016: 91). Hacia el final de la narración, el duque pedirá arder.

2.1.2. Robo, ritual y regalo

Cuando Silvia desciende a la tumba para dejar en ella un manuscrito, el del chico sin corazón, ingresa a otro mundo, uno subterráneo. Ella no habrá de ascender de este otro mundo ilesa. La muerte en cuestión se debió al suicidio. Así, sea ya por la explicación científica paradójica que se propone en cuanto a la resurrección del cuerpo (el propio veneno actúa como anticoagulante que previene la putrefacción) o por la casualidad del momento en el que una llanta del carro fúnebre se pincha provocando un vómito post mortem en el cadáver, la muerte termina por escaparse del cuerpo augurando una nueva vida, otra. Lo contrario ocurre con Silvia.

Ella se ve forzada a compartir esa muerte que se escapa, a morir ahí con el cadáver, a morir en su lugar, y, para que esto ocurra, deberá perder algo suyo. A continuación, un instante de terror que es continuado por la calma (lo que la *otra* Silvia advierte como producto del espíritu alejado de su cuerpo, la carencia de emoción). Y lo que termina faltando, ese “algo más” del cuerpo, se manifiesta en el color. Ciertamente, la nueva piel de Silvia hace que sus estudiantes la llamen la *zombie*, a falta de otro nombre. “De tu misma especie” enfatiza que sus personajes son espíritu y cuerpo en un mismo nivel.

La profesora en “Kè Fènwa”, a medida que los hechos se desenvuelven, vuelve a soñar. Antes no lo pudo hacer, le faltaba una pregunta:

Cerré los ojos un rato. Como todas esas noches desde que ocurrió lo que ocurrió, no sonaba, ni siquiera sentía una verdadera angustia. Pero cerré los ojos por pura costumbre, buscando en la vieja oscuridad alguna respuesta. Lo jodido era que no tenía una pregunta concreta. (Rivero, 2016: 26).

Pero ahora la tiene: ¿qué es aquello que busca? Quizás lo supo siempre. Hacia el final del cuento, el resto de los acontecimientos se desarrollará en medio de ensoñaciones. El Gran Bokor, el gran brujo vudú, prepara un ritual en el que participará Baby Doc, figura política asociada a la dictadura haitiana de 1971 a 1986 que ha “regresado”. Otro ritual es revelado en las ensoñaciones. Se sabe que el corazón de la profesora, su Kè, fue tomado por Bokor y que el baile y el placer habrían provocado que ella se entregue por completo. A la mujer sin corazón se le ha otorgado un *restavek*, o quizás ella ha sido entregada a él. La mujer no es más ella misma, ahora es dos, es *otra*. Y, nuevamente, esta transformación ha ocurrido tras la pérdida de un pedazo del cuerpo. Como Silvia, ella también es una especie de *zombie*, un muerto viviente, un oxímoron en busca de aquello que se le ha extraído y que se reafirma a sí mismo por su incansable condición de regresar.

Una lectura de estas características es posible en “Yucu” si se recurre a una herramienta teórica. A diferencia de los otros dos relatos, el vampiro esconde su falta en un elemento que termina sobrando: su inmortalidad. Horacio Potel, recuperando a Derrida, dice lo siguiente respecto a la inmortalidad: “[...] la imposibilidad de una vida eterna es lo que salva de la muerte eterna y hace posible la vida, *la sobrevida*, para decirlo en las palabras de Jacques Derrida: la *survie*” (Potel, 2010: 2). La relación entre el vampiro de “Yucu” y la teoría derridiana es posible mientras se trate en términos como linaje y *herencia*. La vida eterna permitiría la muerte eterna en cuanto estaría eliminando la posibilidad de muerte. La muerte, en este sentido, permitiría dar lugar a nuevas vidas y no a la eternización de una sola. Es esto lo que se entiende como *herencia*, y es esta la que se elimina si se goza de vida eterna: la permanencia de lo mismo, sin cambio, sin acceso a lo *imposible*. De esta manera, se puede leer la inmortalidad del vampiro de “Yucu” como condición de otra falta: la de crear *herencia*. La inmortalidad, más bien, garantiza la vida eterna, la eterna presencia, el sueño perfecto¹⁷. Y la muerte que este, al final del cuento, ansía es aquella que permite la *survie*, mas no la muerte eterna. Entonces ocurre lo que debe ocurrir: la meserita le ofrece un colmillo al vampiro, un diente en formación extremadamente blanco que anticiparía la turba y el fuego. Su regalo es el comienzo de un final. Él utilizara ese colmillo para abrir la herida y para luego alimentarse del cuello que ha sido ofrecido. Ella despertará en unas horas convertida en vampiro negando la inmortalidad y entregándose al linaje.

2.1.3. La condición de retorno

Ante los ya planteados escenarios se puede proponer que la configuración de lo *otro* supone un retorno o búsqueda de aquello que se ha perdido: el “algo más”, el órgano vital, el linaje (también corporal). Sin embargo, este retorno no necesariamente culmina en la

¹⁷ Horacio Potel sobre la repetición de lo mismo, la herencia sin interpretarse, el cierre al *por-venir*. Ver “Dos procedimientos de filiación: “Adentro” y “Albúmina”” más adelante en el capítulo.

recuperación de estos elementos. El retorno/búsqueda se lee desde la sobrevida que no es vida ni es muerte, sino por-venir, lo *imposible*¹⁸. La pérdida, en estos cuentos, posibilita el devenir de lo posible en lo *imposible*, en la apertura de lo previsible a la *survie*. La primera de estas narraciones advierte que el retorno es cualidad del *espectro*: “[...] usando esta voz que es ya puro espectro, juego a ser aquel personaje que vuelve [...], vuelve, siempre vuelve a reclamar las partes desmembradas de su cuerpo” (Rivero, 2016: 24). La segunda sugiere que, antes del *por-venir*, otro acontecimiento ha tenido lugar. Este es el ritual que permite la transformación de la profesora en un ser sin corazón, en muerto viviente, en el *otro*. Pero en términos diegéticos este ritual ya ha ocurrido y, sin embargo, en el cuento se presenta por primera vez cuando la profesora vuelve a él mediante las ensoñaciones que confunden la temporalidad. Nuevamente en términos diegéticos, la narración de Rivero no es inocente. La protagonista retorna a lo que ya ha sido y que se presenta por primera vez, a la novedad no novedosa. Esta estructura alude al *revenant* derridiano, al retorno de lo nuevo que es, en principio, requisito de la *survie*. Y esta, en el tercer cuento, negando la vida eterna y, por ende, la muerte eterna, termina posibilitando la *herencia*, misma que, desde su definición, advierte un por-venir que todavía no se conoce. Es posible entonces situar las palabras *espectro*, *revenant* y *herencia* dentro del mismo paraguas semántico. En todos los casos se habla de retorno/búsqueda de o hacia algo. Actividades, en todos los casos, inconclusas y abiertas. Y es esta condición la que permite surgir a lo *otro*, la encarnación de lo *imposible*. Finalmente, la condición espectral, como deriva Horacio Potel de Derrida, es lo que se presenta como una “[...] estructura original que no se deja derivar ni de la vida ni de la muerte, es la forma misma de la experiencia y del deseo irrenunciable. «La vie est *survie*» [...]” (Potel, 2010: 7).

¹⁸ Ver “Lo que queda. “Nuestro mundo muerto” y “Cuento con pájaro”” en el capítulo I y “Dos procedimientos de filiación: “Adentro” y “Albúmina”” en este capítulo.

Algunos apuntes antes de cerrar estos cuentos. La resurrección es una manera de *revenant*. Volver a levantarse, por supuesto, refiere a que lo que vuelve ya estuvo levantado alguna vez. Pero lo que vuelve a levantarse es, al mismo tiempo, lo *imposible*, lo novedoso, lo *otro*. Ahí se entabla el puente con el concepto de *herencia*. La *herencia* es *imposible* porque es indescifrable. Si no lo fuera, si más bien tendiera a lo preciso y a lo homogéneo no sería *herencia* como tal. Traer al signo escrito de manera definitiva le pondría un fin. La *herencia* no termina nunca de cerrar el trazo, está siempre en condición de por-venir. No le llega a nadie, uno nunca se queda con lo que hereda. El *espectro* y el *revenant* son, por ende, también indescifrables, “heterogéneos”¹⁹ y he ahí que rehúyan a todo tipo de nominación. Por esta razón, no se pretende nombrar, clausurar, al *espectro*, pero sí construirlo. Finalmente, “Kè Fènwa”, amplía la visión que, hasta ahora, se ha perfilado para el *revenant*. La profesora es una manifestación del término: regreso a lo nuevo, regreso a un pasado que se presenta por primera vez al final del cuento. Esta, que también es la mujer sin corazón, está acompañada de un *restavek*, que en lengua francesa proviene de *rester avec* (quedarse con). Se trata entonces de un retorno que se complementa con otra presencia. Lo que vuelve, vuelve en/con alguien más. La nostalgia, que es el dolor por el retorno, en el caso de una muerte, se manifiesta necesariamente en el otro que no retorna, pero sí hace retornar. Retornar es entonces un acto compartido, Por eso, quizás, la mano cadavérica toma algo de Silvia en “De tu misma especie”; por eso, quizás, la profesora y el *restavek* se pertenecen el uno al otro (una sola sístole en transferencia); por eso, quizás, Duke Moldova en “Yucu” requiere de Lena para adquirir la condición espectral, la *survie*.

2.2. Mundos conectados: “La piedra y la flauta” y “Humo”

2.2.1. Algo más complicado

¹⁹ Horacio Potel utiliza este término para aludir a la *herencia* que se recibe e interpreta, al contrario de la que es dada de manera claudicatoria.

La narradora y protagonista de “La piedra y la flauta” trabaja en una consultora afiliada a la gobernación y orientada a programas de integración y mejora de la calidad de vida. Es, en principio, su empleo el que la lleva a descender a donde nadie más se atreve: los canales de la ciudad en los que habitan seres carentes de vitaminas, proteínas o *Ke*²⁰ liderados por una suerte de “Flautista de Hamelin”, indigentes cuyos cuerpos, según Mark, su compañero de trabajo, ya parecen desocupados. Pero dicha acción se funda además en algo más complicado, en una hipótesis que ella carga consigo y que se manifiesta sobre todo físicamente, más allá del estrés que le podría ocasionar otra empresa laboral fallida, a partir de una “[...] obsesión infantil, enferma, maleable y agrídulce como un tumor temprano” (Rivero, 2016: 49). Descender a donde nadie más se atreve son las palabras del tío Agustín, personaje cuyos rasgos faciales, según la protagonista, podrían confundirse o encajar con aquellos del flautista de los canales. El cuento narra la posibilidad de encuentro entre dos temporalidades.

La primera oposición espacial es dada por la propia protagonista y medios de comunicación que se interesan por ciertas profecías. A diferencia del mundo de arriba, que es el mundo de la vida y la ciudad, el de abajo se constituye en la narración como un universo hermético, un intestino putrefacto o *underworld* habitado por estos seres límite entre las condiciones de vida y muerte, seres que pronto son catalogados de *zombies*. Es de extrañarse, por supuesto, que las ratas que habitan este intestino subterráneo puedan revelar información respecto al mundo de arriba (he ahí el interés de los medios) que luego se manifiesta en una cadena de profecías: el derrumbe de un edificio, un suicidio, el escándalo sexual de un personaje político. Si bien pareciera, entonces, cerrarse la oposición de ambos mundos con el añadido de que el inferior está enterado de lo que ocurre y ocurrirá en el superior, es el flautista quien se

²⁰ Ver el primer subtítulo del capítulo: “Las otras criaturas en “De tu misma especie”, “Kè Fènwa” y “Yucu””.

encarga de destruir la mal llamada oposición y construir una conexión o simultaneidad. Le dirá a la protagonista en una primera visita y en cuanto a la incidencia de un espacio sobre otro que son las ratas “[...] excelentes transmisoras de lo que pasa en el mundo” (Rivero, 2016: 57), “Qué más da quién comunique qué. Naturaleza, vidas, *todo es ciclo*. La longitud de onda de una rata es mucho más clara que cualquier otra vibración” (Rivero, 2016: 57. Las cursivas son mías).

Establecida esta primera coexistencia, una segunda surge a partir de un cambio de letra. La narración que hasta el momento refería el descenso de la protagonista al canal es tomada por ella misma desde su niñez, en letra cursiva, refiriendo la historia de la visita de su tío Agustín, un *hippie*. La narración (ahora bifurcada) se encarga de establecer relaciones entre el flautista y el hippie y de encajar el *rictus* de uno con el del otro: mientras la niña narra un episodio en el que el tío le otorga una piedra ónix, su versión adulta compra una piedra oscura de un grupo de *hippies* antes de ingresar al canal para otorgársela al flautista, por ejemplo. Ambos, el flautista y el tío producen vibraciones y sonidos con lo que el primero denomina su “llamador de ratas” y el segundo su “canalizador de vibraciones”. De momento, el cuento se dedica a, quizás, ahondar o “descender” en la obsesión infantil de la mujer. Y esto ocurre hasta que se emite el siguiente juicio, confirmación de una hipótesis y límite de todos los mundos hasta ahora presentados: “Algo no funciona en este relato, algo que no respeta la secuencia de las cosas” (Rivero, 2016: 60).

La toma de conciencia de la protagonista de que lo suyo es un relato y, además, uno que se halla asediado por otros que intervienen en él y predicen aquello que ocurrirá (como el mundo de arriba y el de abajo) permite confirmar más de una hipótesis. En primer lugar, y obedeciendo a la necesidad de la protagonista de encajar la figura del flautista con la de su tío, ambos personajes de esta comparación terminan siendo el mismo, pero no porque sean la misma

persona, sino porque la propia narración se ha encargado de activar una serie de relaciones y posibilidades. En segundo lugar, la coexistencia o simultaneidad de varios mundos termina siendo la única posibilidad para que estos mundos se configuren, para que se cree una nueva secuencia de las cosas, para que el relato sea posible. La estructura del relato (el relato bifurcado) se replica en la propia diégesis, que se nutre de esta estructura para presentar una nueva temporalidad. Temporalidad que no obedece más al pasado que deviene en presente, sino al presente simultáneo con el pasado. Como se verá al finalizar el cuento, la niña es sanada de la nefritis que sufría por el sonido de la flauta del tío (pasado narrativo), pero acaso también por el del llamador de ratas (presente narrativo). Al mismo tiempo, la mujer que sale de la alcantarilla está ahora embarazada, como lo estaba la madre de Agustín en el relato de la niña. El cuento, entonces, acaba por convertirse en el propio ciclo que anunciaba. Negado el trascorrir lineal de los acontecimientos, es un mundo el que determina lo que sucede en el otro y viceversa borrándose, o cuestionándose al menos, la existencia de un principio, un final y problematizándose las fronteras entre vida y muerte. Lo que habrá de ocurrir, al iniciarse nuevamente el ciclo, mantiene su condición de acontecimiento que viene, pero no termina nunca de venir. La destrucción de la temporalidad lineal llana (de lo previsible) es una cualidad de lo *imposible* y del *montaje*. “El origen de todo está en la venida de (lo) otro. *Y esta venida nunca termina*, la estancia hace que el movimiento no tenga fin. Los fantasmas sobreviven [...]” (Potel, 2010: 6). La estructura de “La piedra y la flauta” sugiere nuevamente el retorno de lo nuevo, pues la diégesis pasada, que es lo que regresa a configurar el presente, lo hace no desde su condición de pasado, sino como novedad, como una serie de acontecimientos no más sujetos a la temporalidad lineal.

2.2.2. Respecto a la imaginación

“Humo” comienza con una afirmación capaz de otorgarle sentido a todo aquello que el resto de la narración habrá de disponer: “Los recuerdos inútiles son los más hermosos” (Rivero, 2016: 72). Para el caso de la protagonista del cuento tales recuerdos son los de su infancia en la industria de embutidos que la abuela corría en el tercer patio, la llegada y estadía de Piri como ayudante en el negocio y su reaparición en el velorio de la abuela años después, luego de haberse hecho humo un día de aquellos. La pista es otorgada tanto en la primera línea como más adelante, cuando la protagonista cuenta que su abuela creía que recordar e imaginar eran el mismo vicio enfermizo, una especie de mal. Pues el vicio consistía acceder a un episodio, espacio o tiempo mediante un proceso de construcción mental. Y el cuento mismo se convierte en ello, una mediación, dígase, creativa.

La abuela de la narración y sus afirmaciones dan pistas sobre el campo semántico del término *imaginación*. La protagonista dice haberse soñado con Piri en muchas ocasiones luego de su desaparición. En una de esas lo vio convertido en su hermano tensando la tripa de cerdo de la rama de un árbol de la que luego colgaría un peso muerto. El mal, decía la abuela, ya lo había desarrollado el hermano y en este episodio, por ende, se podría estar asistiendo al desenlace que pudo haber tenido su vida. Años más tarde, durante una de las visitas al médico, la protagonista detiene su vista en un muchacho que se baja del bus para perderse entre los pastizales hacia el horizonte. Allí se pregunta si acaso el mundo tendría un final que se alcanza caminando o si los pozos petroleros ardientes del horizonte podrían haberse tragado a Piri, pensamientos que son inmediatamente cortados por la abuela, quien intuía las intenciones de su nieta. Muerta la abuela, años después, y reaparecido el muchacho que se había hecho humo, se sabe de él que se ha convertido en cuentacuentos de oficio. Este era curioso porque rompía con las nociones de oficio y utilidad que la abuela había construido durante toda su vida: sudar, copular y comer. Es ahí

donde el término *imaginación* empieza a cobrar forma y remite nuevamente a la primera oración del cuento. Por excelencia, imaginar y recordar eran actitudes/acciones inútiles capaces de desplegar varios y diferentes mundos diferenciados unos de otros por la capacidad de filtrar en ellos dosis enteras de construcciones mentales. El rol de la abuela es, entonces, mucho más claro y es referido por el propio Piri ante una protagonista que al escuchar al cuentacuentos rompe en llanto: “Esta era una niña a la que su abuela le había tejido una hermosa caperuza de lana roja capaz de protegerla de todos los peligros del mundo [...]” (Rivero, 2016: 79). Y abierta la posibilidad de poner en contacto al mundo con otros (construidos, imaginados) se aterriza en un cuestionamiento directo del mundo primero, como si este, a su vez, viniera de algo. La narración de “Humo” se coloca en esta misma posición.

Una reminiscencia trabajada es el ya mencionado cuento de los hermanos Grimm (que Piri se encarga de contar) cuyos personajes, no por azar, sino por evidenciar el contacto o contaminación literaria se entrecruzan con los propios personajes de “Humo”. Es cierto que de aquella puesta en abismo inaugurada por el cuentacuentos nace el título no del cuento, sino de todo el libro: “Para comerte mejor, reí yo, sorprendida de que la felicidad asomara, inmaculada y llena de pudor, en medio de esa tarde tan amarga” (Rivero, 2016: 80). Es entonces que el plano de las contaminaciones se expande más allá del cuento y se posa sobre el libro. Un ejemplo claro es la nueva aparición de la profesora *zombie* de “De tu misma especie” que es llamada por Piri y la protagonista para llorar a la difunta abuela. Así, si se piensa en la descripción de los indigentes en “La piedra y la flauta”, puede verse que existen ciertas equivalencias, si bien nominales, con la de la abuela en su velorio, en cuyo *rictus* quedaba el *detritus* de una vida. Pequeños detalles, como el verdadero nombre de Piri que es Frank y que la protagonista inmediatamente asocia con Frankenstein abandonan el lugar pasivo de la referencia y ponen al cuento en contacto directo

con el universo del que es parte (el propio libro y las lecturas que lo componen) en calidad o conciencia de cuento, imaginación, recuerdo inútil. Y el más grade de estos detalles, que bien podría levantarse ingrávido como una nube de humo, es aquel que se revela en boca del abuelo: “Acá no vino ningún Piri, dijo mi abuelo” (Rivero, 2016: 81). Se logra convertir al eje que configura el relato, o que daba pie al acto de recordar, en un ser cuya existencia no puede ya comprobarse sino como producto de este proceso de contaminación y construcción. La cuestión en la que deriva este juego de reminiscencias será vista nuevamente en “Adentro”, en el último grupo de cuentos de este capítulo.

Por otra parte, desde el otro término que se desliza en el incipit de “Humo”, surge la siguiente pregunta: ¿qué es lo que hace que un recuerdo sea, además, *hermoso* o en base a qué existe tal categoría en primer lugar? En “La piedra y la flauta” ese algo recibe varios nombres, pero ninguno termina por cotejar por completo su importancia. Todos ellos, sin embargo, contribuyen a la creación de una nube conceptual que pareciera devorar y asumir incesantemente cada situación: un trauma, un enamoramiento, una ruptura, una obsesión, una sensación, una idea. A pesar de ello, decir que ese “algo” de algo se constituye como su esencia podría ser un error porque bien podría darse el caso de que la no tenencia de una esencia se constituya como una. La atención al “algo” se deposita no en su inmediata identificación, sino en el modo en el que este “algo” se presenta. Allí se tienen algunas herramientas a la mano. Los personajes del libro han sabido llevar ese “algo” consigo mismos como aquello que se queda con ellos: *restavek*. O, acaso, ese “algo” se les ha vuelto a presentar sin que ellos tengan conciencia de sus orígenes o motivos: *revenant*.²¹

²¹ Ver subtítulo “Las otras criaturas en “De tu misma especie”, “Kè Fènwa” y “Yucu””.

2.3. Un espectro enfermo y la construcción de la distopía en “Pasó como un espíritu” y “Regreso”

2.3.1 La enfermedad del espectro

El escenario trabajado en ambos cuentos es la Bolivia de la *Gran Historia*, de la *Justa Reconfiguración* y la *Doctrina*, todas ellas eslogán o amaños de formulación constitucional de un estado de cambio, o de inmanencia como alude Séptimo, hermano de la protagonista, sostenido por un gobierno de quinientos años encabezado por el varias veces muerto y resucitado Evo. Ana, que es el nombre que recibe la protagonista en “Pasó como un espíritu” y que vuelve a aparecer sin ser nombrada en “Regreso” después de años incontables, como refiere Rivero en este último, se presenta a sí misma como quien prefiere “[...] la vocación, el fanatismo, el sentimiento obsesivo y unidireccional” (Rivero, 2016: 98). Es así como se sabe que va a ocupar el rol de “ofrenda” en el ritual que se llevará a cabo en la cabaña del cerrito, en cuyas faldas se ha armado un campamento. Más tarde, se verá que tal ritual es uno más de los varios intentos en pro de otorgarle al gobierno vigente su cualidad de inmanencia. Pero este es un gobierno enfermo cuyo líder, enfermo también, intenta “curarse” mediante las ofrendas.

La primera vez que Evo es referido en “Pasó como un espíritu” ocurre cuando Ana, en compañía de tres cholos zen, llamadas así por la habitual postura que adquieren al momento de sentarse y que han preparado una mesa con muñequitos, penes y bebés de cera, recibe la noticia, en boca de una de ellas, que el jefito no pasaría por el campamento, que se hallaba ya en la cabaña y que había pasado como un espíritu. En estos cuentos se reincide en el *otro* en relación con uno mismo. Pero la nominación de este *otro* (fantasma, espíritu) está traspasada por un lenguaje satírico que, como se verá más adelante, configura el propio espacio de la distopía de Rivero. Mientras Ana observa una imagen de Evo golpeado con flores en los ojos y las manos

hinchadas. El líder ha muerto y resucitado en más de una ocasión, por lo que es posible tratarlo como aparecido o reaparecido. Salvo que, émula del discurso político que el cuento recrea, no se asiste más que a una cortina, un disfraz. Véase que, Amalia Quevedo, a propósito de Jacques Derrida, otorga un acercamiento directo a la categoría del *espectro*:

[...] a diferencia de *revenant*, *espectro* dice algo de espectáculo. El espectro es de entrada visible, pero es un visible invisible, la visibilidad de un cuerpo que no está presente en carne y hueso. El espectro se sustrae a la intuición a la que se da, no es tangible. Fantasma guarda la misma referencia al *phaínesthai*, al aparecer ante la vista, al brillo de la luz, a la fenomenalidad. (Quevedo, 2014: 4).

Así, el personaje de Evo que, al menos como personaje, se asemeja a esta categoría, pues no es visto en el campamento ni durante los quinientos años de su imperio más allá que en panfletos, fotografías, diseños y se constituye más como un principio de raza o idea originaria de prosperidad, se convierte en personaje satírico: su rostro es el de un proceso hasta religioso. Sin embargo, atenta contra el *acontecimiento* en términos de *imposible* en cuanto lo suyo se ha convertido en un programa repetitivo, eterno y posible. En la inmanencia reza el principio de la vida eterna, de la imposibilidad de la renovación de un discurso. La sátira política se sirve de un momento marcado por un personaje para problematizar no solo su contexto inmediato, sino también el devenir, en este caso ofuscado, del lenguaje. Evo aparecerá en las últimas páginas de “Pasó como un espíritu”, destruyendo su cualidad fantasmal, hecho carne: “El Evo sonrío, entonces descubro que a diferencia de los otros, el cáncer le ha comenzado en la mucosa del labio superior. Me imagino que se le habrá necrosado el paladar y quizás la base de la lengua” (Rivero, 2016: 115 – 116).

2.3.2. El cuerpo de cambio

La necesidad de perpetuar un movimiento político ha llevado a los gobernantes y gobernados cancerosos de una Bolivia necrosada a participar de un ritual. Sometidas al olor que emana de su gobernante y violentadas por sus fauces, las “ofrendas” cargan y dan a luz a hijos deformes, intentos de perpetuar una raza. Son dos los momentos importantes: aquel en el que Ana se hace parte del proceso (“Pasó como un espíritu”) y aquel en el que, tiempo después, lo abre hacia un horizonte posible (“Regreso”). Ana, poco antes de enlistarse, recuerda cómo desde su adolescencia había ya resuelto responder a la necesidad de la *Doctrina*: “Irónicamente, como papá o el propio Séptimo, creía que no era usando metáforas como alcanzaría la trascendencia – ‘el cambio’, decía papá; ‘la inmanencia’, corregía el loco de Séptimo-, sino volviéndome yo misma esa metáfora” (Rivero, 2016: 104). Elegir al cuerpo como espacio de decisión reafirma la noción de que *Para comerte mejor* sitúa esta materialidad específica bajo la lupa de la pregunta por el ser. Puesto que, en primer lugar, se es materia y muchas veces amputada, ultrajada, deshabitada, descorazonada, etc., vale la pena afirmar que la condición de espectralidad enfatiza entonces la disolución de los límites que terminan por diferenciar un cuerpo de otro, suspendiéndolos en cualidad de *acontecimiento*. Así, el cuerpo violentado de Ana, ahora cómplice de la enfermedad de la perpetuidad, deberá recuperar su condición espectral: su ser y no ser, su *ha sido* y su *será*, de sobreviviente en calidad de sobrevida y no en calidad de vida eterna. Y aquello ocurre en “Regreso”.

Años después, la protagonista de este segundo cuento ha retornado a Bolivia y junto a Emanuel, podrá aliviar su necesidad de contacto con el hijo deforme que le ha sido separado al nacer, el hijo cangrejo con pequeños muñones que forman otro par de brazos a medias. Años después, ha cambiado la consigna pues ahora se deja ver una deuda: “¿No fui yo acaso la que se presentó donde nadie la había llamado para ofrendar sus ovarios adolescentes, su vientre fértil,

sus pequeñas ideas sin teorías para la maduración?” (Rivero, 2016: 122). Es preciso que las ideas maduren para no formular la muerte de la criatura como alternativa de la ansiada trascendencia juvenil. Es preciso también que ese algo que se transmite de un cuerpo a otro no sea clausurado. Es necesario que se revierta el lenguaje satírico acuñado en el primer cuento sobre sí mismo. Es necesaria la formulación de un nuevo discurso. En este cuento, la madre le transmite la enfermedad a su criatura no como elemento de perpetuidad, sino de sanación. La protagonista de “Regreso” reconoce a su hijo en una cuna de cristal y le extiende la mano necrosada que traía cubierta por un guante rasgándole el labio inaugurando el primer contacto a través de la succión primordial que se les había privado: “Por lo menos eso es lo que puede darle. La promesa incierta de una inmunidad propia” (Rivero, 2016: 130).

2.3.3. La distopía

Se debe comprender de manera macro la construcción que, dentro del volumen de cuentos, se le otorga al género. La distopía en ambos cuentos de Rivero es, antes que nada, una aproximación satírica al referente, a su contexto y a la posibilidad de generar discurso. Aborda, en ese sentido, la pregunta ya formulada en el subtítulo anterior: ¿cómo es que se genera discurso, texto, este texto? La evidencia sugiere que la respuesta se sitúa en el territorio de la *herencia*, de la disolución de los pares dicotómicos (vida/muerte, pasado/futuro), de la toma de conciencia de que la huella *sobrevive*²², es decir, en el territorio de la espectralidad. Ana, en “Pasó como un espíritu, reflexiona al respecto (al respecto del discurso, de su origen, de las huellas que nutren la poética de *Para comerte mejor*), antes de ser interrumpida por Ramón:

Despierto en la madrugada. Todavía el fantasma de la becqueriana luna flota en el cielo gótico. Me río despacito de mis barrocas. No sé cómo estar realmente desnuda, sin ese lenguaje viejo que se aferra

²² En materia de texto, estos aspectos son abordados en el siguiente subtítulo.

a la mente. Pienso en un poema cuántico, digo “mentira lunar” y ya no sé dónde termina la vulgaridad y dónde comienza lo importante. Lo cursi es siempre hermoso. La soledad del valle no es suficiente. Todo, todo está lleno de fantasmas. (Rivero, 2016: 98)

Las puertas al *por-venir* se cierran en el momento en que se pervierten los móviles del *espectro*: su invisibilidad, su atemporalidad, su sobrevida. Y cuando Rivero enfatiza, en los dos cuentos, dicha perversión, genera un estado de alerta. No se detiene en retratar un referente privado de *acontecimiento*, sino que traslada esta privación al plano de la escritura. La conexión de cada uno de los cuentos de *Para comerte mejor*, la manera en que algunos personajes del libro sobreviven en varios de los cuentos y cómo la escritura de estos no oculta la tradición de la que se nutre configura un claro estado de espectralidad, uno caracterizado por la disolución del par de oposición, por la visibilidad de lo invisible. Una de las imágenes más sugerentes de la constitución de la distopía en estos cuentos es la que se otorga en “Pasó como un espíritu” en relación a los bordes del país: “Séptimo volvió, vencido y convencido de que el imperio tenía bordes amebianos, pues cuando creías que habías cruzado sus límites, siempre aparecía alguien (originario o no, era lo de menos) que no estaba dispuesto a dejarte ir” (Rivero, 2016: 104). Pues, en efecto, el género en Rivero se encarga de enfermar referentes, temas y cualquier teoría legible en ellos para dar cuenta de sus peligros. Rivero, en estos cuentos, muestra los móviles que llevan al *espectro* a su enfermedad, a su destrucción.

Cabe, finalmente, aludir que la terminología en estos subtítulos trabajada, más allá de compleja, se sirve de varios tratamientos para configurar lo que, en la introducción de este estudio, se ha planteado como una esencia, la de la espectralidad. Sea ya aterrizando en las criaturas que se cobijan bajo la luz de lo *otro*, sea ya reflexionando en la construcción de mundos, narraciones y textos o, como en este caso, en la deformación de sus propias

herramientas, las características de tal esencia se dejan ver, del mismo modo, de varias maneras. El volumen de Rivero se cierra luego de analizar los dos últimos cuentos que lo componen, cuentos que permiten trabajar el concepto de **herencia**, clave capaz de entretener cada aspecto hasta aquí referido y que le otorgan a la pregunta por el origen (del mismo modo, varias veces aludida) trazos finales.

2.4. Dos procedimientos de filiación: “Adentro” y “Albúmina”

2.4.1. A propósito de heredar

Mientras Fabio, personaje de “Adentro”, camina por la orilla de una playa al comienzo de la narración, se saben dos cosas: que sus padres, Mario y Noelia están separándose, y que a él le gusta detenerse y contemplar las huellas que va dejando en la arena. “Adentro” es una narración que, a partir de una serie de disposiciones en su trama, sugiere un concepto, una elaboración y una solución que interpelan directamente a la pregunta por el ser y su origen. Fabio es un joven que no logra responderse ni al devenir de su situación post separación ni al del hijo que ha engendrado con Yoko. Bien podría leerse una cadena de acontecimientos fortuitos, y bien podrían leerse los mismos como un legado transparente y unívoco: los padres de Fabio lo han engendrado e idealizado como respuesta a la idealización de un época (los setentas); los mismos se debaten por su custodia como quienes esperan de él una suerte de mesías para la crisis juvenil que encarnan a los cincuenta; el propio Fabio ha embarazado a Yoko como émula de la paternidad irresponsable de la que se siente víctima; Yoko, quien ve en él un estadio de conformidad ante la ausencia de Mario (a quien realmente desea), le ha pedido un aborto; Fabio, como invadido por la nostalgia que siente su madre por la tierra natal (en la que se refugiaría luego de la separación) y el enojo que esta le produce, ha optado por asumir la responsabilidad del embarazo y huye en busca de respuestas. Su vida, ante todo, pareciera trazarse como la

repetición eterna de otras vidas, como la de sus padres. Salvo que este retorno a lo mismo no es ingenuamente aceptado, sino lo leído como un secreto. Secreto que es descifrable desde una carta en una botella que Fabio encuentra en su primera caminata al haberse sumergido en las aguas.

Lo anterior podrá parecer confuso si no se recupera la mencionada *herencia* acuñada por Derrida. Pero, antes de hacerlo, véase cómo la carta anunciada conduce por esa exacta dirección. La misma esconde la expresión *Te he encontrado* acompañada de una fecha y una dirección. ¿Qué otra sentencia promulga aquel primer dictamen? *Te he encontrado* “[...] es un vínculo irrompible, algo que diría un asesino a su víctima, digamos, Jesucristo a un pescador, o al revés mejor: un pescador con el alma nauseabunda a Jesucristo” (Rivero, 2016: 164). Y entonces la cadena de acontecimientos fortuitos no es sino una cadena de sentencias, de encuentros: Fabio ha encontrado la carta, Yoko ha encontrado a Fabio, Yoko ha encontrado al padre a Fabio, a Mario, en quien Fabio también ha encontrado las raíces de su ahora posible paternidad. *Te he encontrado* es el vínculo que une los fragmentos de la cadena y el pivote de una nueva serie de encadenamientos. Fabio, que ha encontrado la carta, huye al único lugar capaz de otorgarle una alternativa, hilando así su historia a la del emisor y, en consecuencia, a la de su hijo y a la de su propia muerte. Los mismos fragmentos de la narración, dividida en cuatro partes, imitan esta forma de enlazar acontecimientos. Se lo advierte cuando observa en la carta que sus “[...] pliegues más definidos dividen el mensaje en cuatro partes. Fabio piensa que la vida puede tener una división semejante, una división invisible y rotunda” (Rivero, 2016: 163).

¿Con qué habría de toparse Fabio, entonces, al final de su búsqueda? La respuesta es el secreto que se anunciaba unas cuantas líneas más arriba. “Si la legibilidad de un legado fuera dada natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquél nunca podría ser heredado” (Derrida, 1993: 14). Lo aclara Potel cuando afirma que el

secreto que alude Derrida es lo que permite que la *herencia* no caiga en el territorio de la apropiación o de canibalización del otro: poner un algo por sentado tal y como es. De tal manera, la travesía de Fabio en “Adentro” hace del cuento una excursión por lo que este comprende finalmente por *herencia*: la construcción o interpretación de lo que, a priori, nos es dado. Esta llega cuando, hacia el final del cuento, Gabriel le anuncia a Fabio que, en realidad, su padre jamás había escrito la carta. Fabio confirma la hiriente revelación de Gabriel dándole más importancia al gozo de haber llegado a compartir un fragmento de su vida allí. Pues entonces advierte que *Te he encontrado*, la expresión de su carta náufraga, equivalía más a una construcción que a un programa. De tal manera, no solamente se apertura el secreto de dicha *herencia*, sino también el de uno mismo, quien en principio es cuerpo: “[...] ¿entendés? El cuerpo no es una máquina” (Rivero, 2016: 159). Y tras esta afirmación puede, finalmente, dejarse discurrir por aquellas arenas escondidas con una serenidad que no había experimentado al principio de la narración.

Pero habría de acontecer algo más, final necesario para el desenvuelto encadenamiento y puente de acceso al último cuento de *Para comerte mejor*. Si ya en “La piedra y la flauta” y “Humo” se había introducido, para el libro, el mundo asediado por otros²³, cabe ahora explorarlo desde su constitución y la proyección que permite. Fabio, quien ha asumido el rol de quien personifica una construcción, debe clausurar el proceso. Lo vuelve a advertir Horacio Potel al sugerir que la muerte es condición necesaria en toda **herencia**:

Dejar una huella en general, es siempre dejar constancia de nuestra desaparición, de nuestra muerte, porque desde que se traza un trazo, desde que se inscribe una huella, esa huella *se me va*, puede

²³ Ver subtítulo “El otro mundo. ‘La piedra y la flauta’ y ‘Humo’”.

repetirse, *me sobrevive*, sobrevive, al instante de su inscripción y al supuesto actor-productor de la misma. (Potel, 2010: 8)

Y de la casi muerte de Fabio (porque la narración no asiste al suceso, sino a una suerte de premonición), se pueden advertir dos cosas más: primero, que ha alcanzado a visualizar la esencia de la *survie*²⁴ y que deberá adentrarse a su espacio, a su reino; segundo, que aquel espacio ingrávido en el que todas las masas eran iguales (y que al principio del cuento es refugio de lo que le acontece), el azul submarino que lo rodeaba en todas las direcciones, es un espacio regido por otra presencia, una que exige la muerte y que en el caso del cuento es plateada y hambrienta.

2.4.2. El mundo ingrávido

Xavier es el recién llegado astronauta de “Albúmina”, cuento final del libro conexo no solo a la anterior cuestión relacionada a un espacio, sino a elementos varios del resto de las narraciones ya presentadas. Se hunde en la bañera, Xavier, pues requiere de cualquier sustancia o atmósfera que lo mantenga alejado de Moira, a quien ya no puede soportar. Dirá lo siguiente a propósito del humo que emanaba del cigarrillo electrónico que ella se llevaba a la boca: “Su grisura mantenía la distancia necesaria [...], levantaba una membrana lo suficientemente densa para poder conversar sin esa hiriente nitidez de la piel recién planchada” (Rivero, 2016: 182). Y, sin embargo, una erección parece negar absolutamente la planteada repulsión. ¿Qué sucede con Xavier cuando deja que su cuerpo ceda al calor primordial que le produciría el contacto sexual? Aparentemente, una suerte de epifanía:

²⁴ La *survie* producto de una muerte que al clausurar autor y destinatario hace de la *herencia* un trayecto infinito, incapaz de ser apropiado. Ver también “Las otras criaturas, en “De tu misma especie”, “Kè Fènwa” y “Yucu””

No nos gusta mirar a la parte de sombra de nosotros mismos; son numerosos los miembros de nuestra sociedad civilizada que, en cierto modo, se han desembarazado de su sombra y que la han perdido; a partir de este momento, son como seres de dos dimensiones, privados de la tercera: el espesor, la corporalidad, el cuerpo. (Jung, 1944: 52)

Ni los incontables ejercicios y situaciones de su entrenamiento espacial que producían una sensación de calor a la mitad de su cuerpo se comparaban al centro primordial del calor. Xavier comprendía que una faceta suya, una corporal estrictamente vinculada al placer, volvía a presentársele luego de su “transformación” convertida en *sombra*.

Ahora bien, esta transformación no es solamente suya, pues Moira también ha participado de ella: mientras ella afirmaba sus rasgos, él se desplazaba a diferentes velocidades por el espacio, por sus mundos. “[...] que la transición del cuerpo entre la falta de gravedad y todo este mundo pesado no sea tan traumática” (Rivero, 2016: 181), pedía Xavier sumergido en la bañera, en la misma sustancia que se planteaba como imperio ingrátido en “Adentro”. Pues el agua pareciera emular al espacio en cuanto permite que “[...] los cuerpos adquieran la misma densidad, el mismo peso, idéntica avidez y juventud” (Rivero, 2016: 180). Y si el término trabajado en “Adentro” exigía la demolición de uno en pro de la supervivencia de los secretos, el agua era el lugar propicio para producir aquella sensación, aquella que hacía de los cuerpos masas iguales. Xavier, astronauta, había estado viajando por nueve meses y tres días. Suficiente tiempo, afirma él, para volver a nacer en el útero metálico de su nave, para hacer del sexo una reconquista: la asimilación de una *sombra*. ¿Cómo vuelve a nacer quien está vivo? Incluso los *revenants* que se han identificado demandan una muerte²⁵. Pues, de la misma manera, el viaje espacial apela a una muerte, salvo que a otra. Si se ha partido por la *herencia* era para reafirmar,

²⁵ Ver “Las otras criaturas, en “De tu misma especie”, “Kè Fènwa” y “Yucu””

de una vez por todas, que la muerte podía emanciparse de la total clausura y permitir el paso al *por-venir*²⁶. El viaje de Xavier involucra una transformación, un abandono, la pérdida de algo que nunca termina de perderse, pues se tiene conciencia de esta pérdida y se la cuestiona y asimila como parte de uno. Y así, producto del espacio ingrávido que está afuera del planeta, pero también dentro de él, en sus aguas, así como los cuerpos se confunden con otros una vez sumergidos, así Xavier se convierte en un *extraterrestre*: el ser que está fuera de la sustancia terrestre y que no está ni vivo ni muerto. Lo *otro*, término problematizado a lo largo de este capítulo, alcanza entonces a configurarse más allá de lo que auguraban los primeros cuentos (lo *otro* que se construye como tal desde una pérdida) y se proyecta hacia la deconstrucción o suspensión de uno mismo.

Pero de vuelta en la gravedad de la tierra, a Xavier le costaba respirar la atmósfera de su propia casa. Caminó por el barrio de científicos de Cabo Cañaveral hasta llegar al portón de Mark, quien “había visto a Xavier cada amanecer púrpura, bajo distintos arcos de luminosidad, atravesando súbitas lluvias radioactivas, durante nueve meses [...]” (Rivero, 2016: 188). Y entre ellos se suscitó una promesa: la de algún día volver, bajar y traer los huevos espaciales de los que tanto se había hablado, óvulos de cualquier criatura, desde la más amigable hasta la más peligrosa y monstruosa. ¿Qué papel jugarían los huevos si no el de las más finas paredes de calcio y albúmina en las que se gestaba una vida nativa a otra sustancia ingrávida? El cuento concluye allí, en la promesa, figura mimética del *por-venir* por su cualidad de no haberse cumplido y por la inseguridad de su consumación; concluye en un ansiado imposible que llenaba a Xavier de algo, “[...] algo que no supo o no quiso nombrar, pero que bien podía ser la segunda membrana, la más delicada, antes de llegar a un núcleo” (Rivero, 2016: 189).

²⁶ *Ibíd.*

Aquí se cierran estos dos cuentos y, paralelamente, *Para comerte mejor*. No está demás enfatizar que estos dos procedimientos que indagan por la cuestión del origen pretenden crear alianzas conceptuales. En primer lugar, más allá de oponer lo *uno* de lo *otro*, o lo *monstruoso* de lo que por definición no lo es, estas filiaciones responden a la necesidad de configurar un estado de retorno a la estructura original de la *survie* que no se deriva de otros espacios que no sean la experiencia, la interpretación o el secreto. En segundo lugar, las mismas pretenden contornear una figura, pues no es necesario atestiguarla por completo para saber que efectivamente se encuentra allí, que más allá personaje o trama cumple la tarea de observar sin que se la observe tal y como explica Derrida a propósito de Hamlet en *Espectros de Marx*

La Cosa es aún invisible, *no es nada* visible («*I haue seene nothing*»), en el momento en que se habla de ella y para preguntarse si ha reaparecido. No es aún nada que se vea cuando se habla de ella. No es ya nada que se vea cuando de ella habla Marcelo, pero ha sido vista dos veces. (Derrida, 1993: 5).

En conclusión, desde la elaboración de lo *otro* (siempre en relación a alguien), nutriéndose este de una monstruosidad caracterizada por la pérdida de algo, se ha puesto énfasis en la apertura de los personajes y las tramas de *Para comerte mejor* a lo *imposible*, o la clausura de lo previsible. Los monstruos de Rivero están contruidos para permitir trazar sobre el uno y su *otro* en una misma página, bajo la misma lupa, conocer sus diferencias y rescatar los rasgos que, más bien, los hacen hasta similares. Luego, el concepto derridiano del *imposible* ha sido una guía para desplegar el resto de conceptos y ponerlos en relación (no referencial) con la diégesis de Rivero. Esto equivale a evitar la relación entre los conceptos y la diégesis que se funda en parecidos o en espacios comunes. El camino, posteriormente, conduce a pensar una *herencia*. Rivero se nutre de varios espacios, como el de la sátira, para fortalecer la idea de que lo permanente, lo previsible, lo inmanente, debe romperse. Este cambio, que ocurre tanto en

“Yucu” como en “Pasó como un espíritu”, sugiere las trabas que impiden la consolidación de una, trabajada finalmente en los últimos dos cuentos. Todo este procedimiento permite trasladar el campo conceptual derridiano al mismo espacio del que se preocupa en primer lugar: la escritura. Allí, el volumen de Rivero es un volumen que le da un tratamiento diegético, y no necesariamente conceptual, a los mismos espacios elaborados por Derrida. En ese sentido, la teoría le proporciona un campo semántico dotado de uniones y derivaciones apto a ser trabajado.

3. El espectro: las tensiones que ocupa y el despliegue del animal. *Illuminación* de Sebastián

Antezana

De compararse el despliegue de las tramas de los tres libros de cuentos, es posible afirmar que mientras los dos primeros presentan elementos fantásticos como parte constitutiva y visible de los mundos narrados, *Illuminación* los contrasta con el relato de trama familiar, amorosa y de clase media. Lo que no quiere decir que estas tramas sean ajenas a lo fantástico, sino que es posible estudiarlas desde su capacidad de esconderlo. Así, desde aquello que se esconde, las narraciones tratan de direccionar estos espacios hacia el desarrollo de la incomodidad y la extrañeza. Ahora bien, para los relatos de trama familiar y amorosa, la insistencia en las sensaciones de los personajes respecto a algunos momentos se convierte en la manera de construir y presentar mundos. Por otra parte, la existencia de animales domésticos y el vínculo que los mismos generan con la escritura y la tradición orienta al relato de clase media a un desenlace intertextual. Además de estos dos puntos de partida con los que las tramas del libro pueden ser abordadas, llama la atención que el primer cuento del volumen (cuento que, además, introduce dichas especificidades), marca textualmente la figura del *espectro* como vínculo con la diégesis desde las sensaciones y con el intertexto desde lo animal: espacios (la diégesis y la tradición) ya abordados a lo largo de este estudio.

3.1. El cuento de apertura: el espectro de la trama y la construcción de lo animal

“Proteo, cazador” narra una tarde de cacería entre un padre y su hijo. Antezana muestra la relación entre ambos y sitúa la trama en tensión con un episodio al que no se accede salvo por algunas intervenciones del narrador: la madre se ha separado del padre (un hombre violento y alcohólico) y, tiempo después, ha muerto. Este acontecimiento es marcado, más allá de una precisión que da pie a la trama de este cuento, como una constante desde donde surgirá la figura

del *espectro*. El padre, que es nombrado así (además de extraterrestre) por su propio hijo, recibe su apelativo porque despierta en él miedo y desconocimiento. A partir de esta descripción se puede soltar una primera definición de *espectro*: aquello que no se reconoce como parte del mundo. Así, si se retorna a sus asociaciones anteriores, al no ser parte del mundo retoma las características de lo *imposible* derridiano. Por ende, al no ser previsible, produce desconocimiento (pudiéndose tratar de algo nuevo). En términos de *herencia*, al referir este cuento una relación filial, se topa con el desconocimiento de todo el armado que precede la conformación de uno. Es decir que aquello que se desconoce en el padre, o más precisamente aquello que no se reconoce, es precisamente uno mismo. Así, el miedo que el padre le produce puede leerse como una reacción natural a determinadas actitudes ajenas a uno. Donde el padre se muestra como un ser violento, el hijo rehúye a la violencia. Pues bien, el *espectro*, además de producir esto por sí solo, es capaz de traer consigo un acontecimiento que representa un conflicto temporal en la linealidad con la que se presenta el relato. Este acontecimiento, que para el caso de este cuento y los siguientes se denominará traumático, activa un momento pasado específico que influye de manera directa con el presente narrativo. ¿Cómo logra el *espectro* activar el acontecimiento? A través de las sensaciones.

3.1.1 El padre

Como ya fue mencionado, el desarrollo de la trama está condicionado al episodio de la muerte de la madre. El relato de la tarde de cacería se halla intencionadamente interrumpido por las intervenciones del narrador (el hijo) quien, para contextualizar el comportamiento del padre, se remonta a la ida y muerte de su madre. Al referirse a la noticia de su muerte dirá del padre que “[...] no dijo nada, no lloró, por una vez no levantó la voz. Al poco tiempo empezó a cazar” (Antezana, 2018: 13-14). Se presenta, entonces, el acontecimiento traumático. Lo es en la

medida en que produce un quiebre en una estructura (en este caso la familiar) y aflige al hijo cuando ve en el padre las causantes de la ida y muerte de la madre: “Mi padre la pegaba, la pegó mucho hasta que ella se hartó y se fue con otro, un camionero que hacía la ruta Sucre-Potosí y que se la llevó a Argentina” (Antezana, 2018: 13). Lo interesante de la construcción de este personaje, a quien el narrador refiere como “el viejo”, es que su caracterización está fundada siempre en demostraciones de carácter hacia la madre o producidas por su partida. Se convierte, en ese sentido, en el primer vínculo con el acontecimiento traumático o de quiebre.

La nominación del viejo como *espectro* ocurre cuando este está dormido:

Yo también le tenía miedo. Yo también había visto cómo se volvía cuando estaba borracho. Después de unos segundos me acerqué más, le vi la cara grande y cuadrada, los cachetes cubiertos por una barba irregular, la nariz dura y tortuosa, la boca de labios secos y ajados. Me acerqué más todavía, tratando de no hacer ruido, de moverme lo menos posible. Apliqué la oreja a su boca, escuché la raíz profunda de su respiración dormida, el germen del aliento que lo mantenía. Le tenía miedo porque no lo entendía, porque el viejo era un espectro, un extraterrestre (Antezana, 2018: 20).

En este fragmento, el *espectro* se presenta como un actante en la diégesis del cuento. Y, retomando el vínculo anterior entre el padre y la madre, se presenta como un actante pivote de los dos momentos, el presente narrativo y el pasado traumático. Se habla entonces del procedimiento de *manifestación* cuando el episodio temporal se visibiliza en la figura del viejo, del *espectro*. No solo eso, sino que se puede palpar y escuchar. Se podría discurrir sobre ella sin cuidado y afirmar que, presentándose el viejo como *espectro*, es quien trae consigo el pasado inmediato de la madre. Lo mismo no es del todo cierto, pues el hijo es también vehículo de este vínculo: “Bah, dijo decepcionado, cada día te pareces más a tu mamá” (Antezana, 2018: 19). Se puede, entonces, sentenciar que el *espectro* se configura como la *manifestación* de un hecho

violento que pone en inmediata tensión dos determinados momentos: la violencia hacia la madre (pasado) y la violencia hacia el animal (presente narrativo). Es esta confluencia de momentos, la repetición de algo (a la manera del *revenant*), la que pone al muchacho en estado de miedo y anticipa un nuevo acto violento al final del cuento. El *espectro* se ha manifestado o, retomando las acepciones etimológicas, se ha mostrado, se ha iluminado. “Me puse cara a cara con él, inclinado y apoyando las manos en el suelo. Lo vi, lo oí, lo olí” (Antezana, 2018: 21), dice finalmente el muchacho mientras pone en evidencia el carácter palpable de la *manifestación*. Se habla, finalmente, de un personaje que se caracteriza también por complejizar la aparente familiaridad que representa²⁷.

En el cuento, el hijo teme al padre debido a que no reconoce el comportamiento violento como algo propio. Incluso el apelativo “viejo” que podría denotar cierto cariño cobra un sentido tanto menos afectivo cuando enfatiza los rasgos de la vejez en lugar de una posible relación de confianza. Así, no es casual que las acepciones recogidas por Freud sobre el par *heimlich/unheimlich*²⁸ problematicen, en primer lugar, el término familiar. Freud señala que la voz *heimlich* posee dos grupos de representaciones no necesariamente antagónicas, pero sí diferentes o alejadas: lo familiar confortable y lo oculto. (Freud, 1973: 4). Ambos grupos se presentan en la construcción de la familia en varias tramas de *Iluminación*. Antezana narra situaciones de quiebre oponiendo un pasado afectivo y cariñoso al presente conflictivo, produciendo así el efecto de lo *unheimlich*. Y, como ya se mencionó, esta oposición está caracterizada por la *manifestación*. Ante lo confortable de la madre, en “Proteo, cazador”, los exabruptos del padre: “Una tarde, un final de tarde, el viejo llegando a casa y mamá y yo

²⁷ Momento en el que lo familiar se vuelca sobre sí mismo. Sigmund Freud refiere que algunas acepciones de lo *heimlich* se separan de lo familiar y lo seguro y se emparentan, en términos de lo oculto o secreto a lo *unheimlich*. “CIX Lo siniestro”. Obras completas. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973: 3.

²⁸ Ver “Nociones de partida desde la etimología, la filosofía y el psicoanálisis” del capítulo 0.

sentados afuera, en la jardinera de la vereda, felices y hablando de las cosas que hablan los hijos pequeños con sus madres” (Antezana, 2018: 19). El núcleo familiar en el cuento es, por ende, ambivalente.

Pero ni esta desfamiliarización ni la *manifestación* ocurren por sí solas, requieren de algo que las active. En esta narración, ese algo es la sensación de miedo que el viejo produce en el hijo. Para decirlo de otra manera, es el hijo quien desde su percepción y reacción a los acontecimientos que se suscitan da lugar al desenvolvimiento (en primer lugar, mental) de la *manifestación*. Es él quien nombra al padre como *espectro*. Es él el vehículo de la repetición el acto violento: toma el arma del viejo al final de la narración y mata al segundo ciervo del relato. Ahora bien, a propósito del acto violento en *Iluminación*, Rodrigo Villegas dice que “[...] no es una simiente, sino un caos, un tipo permanente de transformación, de elevación; elegir para sobrevivir” (Villegas, 2018). No es posible, se dijo respecto al penúltimo cuento de *Para comerte mejor*, elegir una *herencia*. Sí es posible, en cambio, hacer algo de ella. ¿De qué se habla cuando el muchacho arremete contra el animal, de resignación a lo que realmente se es (hijo del viejo) o de redención? Probablemente de ambas cosas, salvo que en niveles narrativos diferentes. Prestar atención al animal de los acontecimientos da cuenta de estos niveles. Ya se dijo, al principio de este apartado, que *Iluminación* liga al *espectro* tanto a las tramas como al mismo proceso escritural, proceso que se aborda desde la intervención de los animales

3.1.2 El animal

Es posible trabajar los alcances del animal en los relatos de *Iluminación* como actante, por supuesto, pero también como figura capaz de otorgarle al libro nuevos espacios de relación y construcción. Tanto la descripción del cuerpo del ciervo con la que se abre el relato como el modo en el que este es referido más adelante dan cuenta de un animal del que se esperan, al

menos, dos cosas: interlocución y utilidad. Estos son los fragmentos: “Se detuvo y alzó ligeramente la cabeza, como buscando en el aire de la tarde una explicación a lo que pasaba” (Antezana, 2018:11), respecto al ciervo agonizante; “No les van a dar mucho por él, [...]no tiene mucha carne, no es muy grande” (Antezana, 2018: 15), una vez entregado el animal para ser trozado. Defínase interlocución (a motivo del cuento), o la búsqueda de ella, como la necesidad de comprender, clasificar u otorgar significado al animal. En este caso, esta se funda en la racionalidad y las leyes que rigen la conducta humana. En otras palabras, los ojos que miran al animal son humanos, pero la mirada que este devuelve no lo es. John Berger, a quien se retomará en los dos últimos cuentos de este capítulo, en su texto “¿Por qué mirar a los animales?” plantea este problema:

Según la ideología que acompaña a todo este despliegue técnico, los animales son siempre observados. El hecho de que ellos también pueden observarnos ha perdido todo su significado. Son objetos de nuestra insaciable sed de conocimientos. Lo que sabemos sobre ellos es un índice de nuestro poder, y, por consiguiente, un índice de lo que nos separa de ellos. Cuanto más sabemos sobre ellos, más se alejan de nosotros. (Berger, 2017)

De este fragmento se puede rastrear no solo la ya mencionada interlocución, sino también la utilidad (el despliegue técnico al que son sometidos los animales desde la modernidad). Pues bien, esta relación de poder que menciona Berger se plantea en el cuento de la siguiente manera: “[...] después se dio cuenta que la cosa le interesaba, que le gustaba esa sensación engañosa de poder” (Antezana, 2018: 14), al respecto del viejo iniciándose en la cacería. Sensación engañosa porque no se traduce ni en relación de especies, ni en la relación de utilidad (el viejo casi nunca lograría vender sus presas), sino en debilidad, en una que somete al animal al juicio humano y lo emplea como herramienta para satisfacer necesidades mentales: “El viejo se había vuelto un

hombre impetuoso y huidizo y comenzaba a desarrollar una debilidad ritual por la violencia” (Antezana, 2018: 14). Sobre el punto, se trae un fragmento del alcance etimológico de *espectro* de la introducción de este trabajo. El *espectro* puede ser mirado y puede mirarme; es tanto visible como invisible²⁹. Justamente, la imposibilidad de la interlocución es la causante la invisibilidad del animal.

Berger, además, cita la *Historia y conciencia de clase* de Lukács, quien señala que la naturaleza, a diferencia de las estructuras artificiales creadas por el hombre, sería un concepto de valor que se identifica por lo orgánico. Esta, al mismo tiempo, se convertiría en un anhelo de la esencia humana para recuperar o mantener la esencia natural embestida por las instituciones sociales. (Berger, 2017). Pues bien, este anhelo se evidencia en el cuento de Antezana cuando el narrador refiere lo siguiente respecto a René, quien trocearía al ciervo: “Me caía bien René. Me gustaba que viviera allí solo en medio del bosquecillo. [...] Me parecía un hombre misterioso, casi mágico, un sabio” (Antezana, 2018: 16). El narrador deseará, luego, vivir con él en la cabaña y deshacerse del padre. Aquello, sin embargo, no acontece. Con el arma del viejo, el muchacho cambia súbitamente de objetivo y apunta al segundo ciervo. Y esto algo que ocurrirá en varios cuentos del volumen. Los personajes matan, proyectan, no alcanzan, sufren, no se reconcilian, etc. Lo que sustenta la hipótesis del anterior subtítulo: en materia diegética, la muerte del segundo ciervo opera en niveles de resignación a aquel linaje del que uno, en un principio, se sabía indiferente.

El otro nivel narrativo, si bien puede ser leído en todo el volumen, se evidencia en un fragmento del cuento “Si contarle está en tu poder”. Dice la voz que se apropia de la narración a momentos que “La tragedia no siempre tiene una dimensión heroica pero el lenguaje de la

²⁹ Ibid.

tragedia sí la tiene, y hay cosas que solo existen en el lenguaje” (Antezana, 2018: 78). Se puede, en ese sentido, apartar momentáneamente de la trama, entendiéndola en el lugar de tragedia y fijar la mirada en las figuras, intertextos, intenciones y recursos que la componen, es decir, su lenguaje. Así, si se piensa la figura del animal de “Proteo, cazador” en estos términos, su tratamiento parece sugerir un gesto. La muerte de aquel animal con el que la interlocución es imposible, con el animal de uso, con el animal, a fin de cuentas, que ha sido violentado de su esencia orgánica en la engañosa relación de poder que harta la sed de violencia del viejo perfila una postura de objeción a algunas prácticas que se explorarán en el resto de los cuentos del volumen: la domesticación, el apoderamiento, la exhibición y cierto estudio del animal. La pregunta con la que se cierra el subtítulo anterior (respecto a si se trata de resignación o redención) tiene, entonces, dos respuestas. Estrictamente desde la trama del cuento, su protagonista y narrador no logra arremeter contra el padre. Reconociendo en sí mismo algunas conductas del viejo y aceptado su lugar de hijo en el linaje del que proviene, opta por resignarse ante todo aquello que vuelve y se repite. Es, en ese sentido, tanto una resignación como una reconciliación. Pero el acto violento que, en palabras de Rodrigo Villegas, representa una transformación (Villegas, 2018), permite redireccionar la pregunta de la trama del cuento al plano del lenguaje, a aquello que solo existe en él siquiera como atisbo. En este momento se debe rescatar que a lo largo del presente capítulo se tendrán en cuenta dos planos al momento de abordar situaciones específicas, el de la trama y el del lenguaje. Para el caso de este cuento, en el plano de la trama, el muchacho narrador mata al segundo ciervo del relato reconociendo en sí mismo los rasgos violentos del padre que lo sitúan dentro de una cadena de herencia de la que no puede librarse. En estos términos, se puede hablar de una suerte de resignación. Sin embargo, detrás del armado teórico/crítico del animal en la narración, cuando a este se le otorga la muerte

se está poniendo fin a una cadena diferente: a aquello que lo sitúa como objeto de domesticación, estudio e incomunicación ante la mirada del hombre. Por esto, el muchacho de la trama se limita a la resignación; sin embargo, en el plano del lenguaje (sin limitarse al ciervo del relato), la muerte de este tipo de animal configura una suerte de redención en cuanto queda liberado de las obligaciones, proyecciones y contaminaciones que los personajes del relato depositan en él.

3.2. Sensaciones y heridas: “Viejos que miran porno” y “My very own página en blanco”

Los escenarios de estas narraciones pretenden problematizar (en el sentido de la desfamiliarización) una aparente cotidianidad inofensiva. Partiendo ambos de un suceso de fractura de las historias de los personajes (así como en “Proteo, cazador”) problematizan la manera en la que ellos, primero, toman conciencia de lo sucedido, y, segundo, lo enfrentan. Los cuentos enfatizan la posibilidad de contar una historia sin darle más importancia al tiempo que aquella que recibe en las propias narraciones: nada de especificidad ni linealidad, solo existencia, “[...] y por eso puedes contar una historia” (Antezana, 2017: 47). De tal manera que se propone un tiempo subordinado a los hechos, a la manera de contarlos y a cómo son percibidos por la voz que opera de narrador y por los propios personajes. Esto último es la puerta de acceso a *Iluminación*. La insistencia en las sensaciones termina no solo configurando mundos, sino revelando aquello que estos mundos ocultan. Y sí, es necesario precisar qué tipo de sensaciones son estas, cómo se producen, de dónde vienen, y, para ello, el par conflictivo *heimlich/unheimlich*³⁰ propondrá sus propias pistas. ¿Qué esconden las paredes de un departamento, las relaciones amorosas y los pasatiempos? Se observará, primero, el suceso de quiebre anticipado al principio y, luego, la sensación, la herida que la produce y la clausura de la

³⁰ Lo siniestro de Freud se presenta, como el resto de la teoría, a lo largo de toda la redacción

narración. Para mantener coherencia y orden, se enunciará una idea de “Viejos que miran porno” y, luego, se la contrastará o continuará con una de “My very own página en blanco”.

No importa en qué momento ocurrió, pues ellos, los personajes (advierde el narrador), diríase que no recuerdan bien la historia. En algún momento Lucas (personaje de “Viejos que miran porno”) pierde a su esposa y, años después, conoce a Ernesto, un hombre con el que entabla una relación amorosa. Cuando lo ve por primera vez en la cafetería que frecuenta todas las mañanas percibe un olor (el desencadenante) que despierta un antiguo mecanismo emocional. La vida de Lucas está dividida, al menos, en dos: el matrimonio y la familia cortada súbitamente por la muerte de la esposa, y lo que su relación nueva con Ernesto significa, los paseos, las charlas, las sesiones de pornografía y lo que ellos son en ellas. A Laura (personaje de “My very own página en blanco”) le ocurre algo similar. La temporalidad realmente no importa o solamente importa porque permite contar esta historia, se advierte al principio. En algún momento, luego de haber salido de Argentina, Laura y Mario son los protagonistas de un accidente de tránsito que termina con la cabeza de Mario reventada contra la parte de atrás de un camión y con Laura severamente lastimada en un hospital, desvelada por su pérdida e inundada por el olor y los fluidos que emanan de una herida abierta en la cabeza. Su historia es esa, la de una vida que se altera por una distracción pero que no se termina. Laura se apaga y todo se apaga con ella. Quedan la herida, el dolor y una perversión que se satisface cuando el protagonista de la historia, de quien no se sabe el nombre, la conoce.

¿Qué es lo familiar? ¿Es acaso ese mecanismo oculto que a Lucas se le vuelve a activar o el largo túnel nebuloso que habría sido su vida anterior y que ahora, con Ernesto, vislumbra la plenitud? Un nuevo departamento, un nuevo comienzo, la pornografía y la necesidad de creer que la autenticidad de un acto pasional es todavía posible producen en la pareja de ancianos el

deseo de alcanzar ciertas sensaciones. Pues bien, lo familiar, lo hogareño, lo *heimlich* se construyen en la percepción de estas sensaciones. Ernesto, ahora con Lucas, quiere sentir que todavía es joven, “[...] un hombre capaz de despertar un resto de imaginación sexual y no solo la misma cálida sensación de agobio con la que parecen terminar sus noches” (Antezana, 2017: 28). La voz de la narración en el otro cuento le advierte al protagonista que Laura, como el resto de la gente que huye del meteorito que destruirá a la Tierra, pretende hallar un refugio, un lugar para sentirse a salvo. En cambio, alcanza una falsa sensación de seguridad en el sexo que ambos practican, en el fetiche que se ha apoderado de ella, en la herida que succiona de la pantorrilla del protagonista y en la sangre que parece situarla en un estado doloroso en el que ella, tan vacía como las cosas, se conecta de alguna manera con su pasado. El accidente, la cabeza explotada de Mario y la recuperación en el hospital han reemplazado las sensaciones de una familiaridad compuesta de un viaje, un matrimonio, un negocio, una familia, por las del dolor y el estancamiento. La herida abierta es ahora lo único que la conecta con ese otro tiempo y no puede permitir que se cierre. “Cada vez que estaban juntos Laura se sentaba dándote la espalda, se llevaba tu pantorrilla a la boca y empezaba a chupártela como si una víbora acabara de inocularle su veneno, desesperada, infantil, [...] previniendo que la herida se cierre” (Antezana, 2017:54). Este es el último puente y el único con aquello que ya no es, una especie de *heimlich* más bien oculto, secreto (una perversión) y doloroso que sale a la luz y pinta al sexo, ante los ojos del protagonista, con tonos de siniestro.

Podría decirse que en ambos casos se trata de otorgarle un tratamiento al quiebre que convierte a los personajes en seres de dos vidas (antes y después del suceso, de las dos viudeces). Lucas pretende otorgarle continuidad a una línea y sentir la plenitud en la vejez, la sensación que se produciría si sus aspiraciones y ensoñaciones fueran posibles: cuerpos que se entrelazan en un

acto amoroso sin ningún estimulante más que la auténtica pasión que ambos, Lucas y Ernesto, disfrutaban por instantes en el porno identificándose con esos actores, viendo versiones más jóvenes de ellos mismos. “Desde entonces se vuelve para ellos un ritual, un momento de encuentro, algo parecido a un abrazo porque el porno no es solo el porno sino lo que se crea entre ellos cuando ven porno” (Antezana, 2017: 18). Laura, a diferencia del anciano, prefiere aferrarse a lo anterior, a lo irremediable. No está enamorada del protagonista, está estancada en Mario y, por ende, es incapaz de escribir una nueva historia. Ella alimenta su dolor con el dolor de sus parejas sexuales, con sus deformidades y monstruosidades. Es su propio ritual amoroso el que termina por negar, o al menos suspender o apagar, esa segunda vida que, tras el accidente, se le impone. Ese es el precio y el resultado, la condición de *restavek*³¹, una página en blanco sobre la que no se puede escribir nada porque ni el pasado se borra ni el futuro se escribe. “Laura, mi página en blanco, la llamabas, y sentías que el corazón te latía fuerte porque Laura era un fantasma, el adelanto de su propia ausencia” (Antezana, 2017: 57).

Pero ambas intenciones terminan cuando los rituales se frustran. La llegada del vecino con quien Ernesto empezará una relación a la que el lector no asiste pone fin a las sesiones frente al televisor. Un Lucas inseguro se observa viejo, feo, desgastado e incapaz de llevar a cabo su plan. La intimidad, aquello que ambos anhelan desesperados se resume en pastillas y algunas caricias. El departamento se hace inhabitable y asfixiante. Lucas es ahora conocedor de una verdad desgarradora: tanto él como su pareja son seres diferentes. Ernesto, al tanto de su sociedad, sale del departamento en busca de la vida privada que produce la verdadera individualidad negando una única faceta. Es un hombre complejo. Lucas, en cambio, derrotado, se siente plano y unidimensional: un viejo solitario. Sabe que el túnel oscuro desembocaría en

³¹ Ver “Las otras criaturas en “De tu misma especie”, “Ke Fenwa” y “Yucu”” en el capítulo 2 de este estudio.

otra dirección y que la plenitud deseada se convertiría en atributo de un camino que no le tocaría andar. El protagonista del otro cuento sabe que no puede seguir adelante pretendiendo ayudar a Laura esperando que esta le corresponda el afecto; corta con ella. Pero la página en blanco se le ha vuelto indispensable y, después de un tiempo, la tiene nuevamente al frente, sobre la cama, descubriendo y succionando la pantorrilla. “Prendes la luz porque Laura te ha soltado la pierna y porque notas que se incorpora, que te mira con sorpresa, que te dice así no, así no [...]” (Antezana, 2017: 60). La herida ha cicatrizado y Laura, adicta a su dolor, lo siente de manera diferente. La sanación es su pena más grande. En ambos casos las cosas han terminado.

El fin llega de dos maneras: violento y metatextual. Lucas tiene al frente al nieto del vecino y cuando lo mira advierte una sensación ya lejana, la de una vida que se le ha vuelto ajena. En un momento invadido por el impulso y la ira derriba al muchachito con un certero golpe. Él mismo, desdoblado, se ve dando el golpe y sonriendo. Se halla, luego, en su departamento, nervioso y expectante. Sabe que ha cruzado un límite y que deberá enfrentarse al previsible fluir de los acontecimientos. La negación de las sensaciones ha producido en él un instinto violento al que ahora teme. Prefiere concentrarse en el dolor familiar que Ernesto significa. Piensa y se asfixia: “[...] tal vez todo está perdido” (Antezana, 2017: 42). ¿Qué es la vejez?, ¿el reconocimiento de las propias faltas?, ¿el lugar donde ya nada importa porque se ha perdido contra la vida? Ya poco importa. Ernesto accede a hablar del vecino y Lucas pide perdón por el exceso contra aquel muchacho. “No hay mucho más, solo esa tregua” (Antezana, 2017: 44). Ya no hay una historia que contar porque las cosas se han acabado hace mucho tiempo. Sumergido en el pasatiempo infantil, el protagonista en el otro cuento proyecta sus preocupaciones en la novela de ciencia ficción que lee. Cree que en aquel mundo ficcional existe alguien como él y alguien como Laura. La narración deja ver estas posibilidades, pero confunde

los mundos. Ahora no queda claro si la suya es la ficción de la novela que él lee, o su propia historia o esa misma historia que alguien le refiere en segunda persona o aquello a lo que el lector asiste. De todas formas, Laura se ha ido, y a ella se le ha ido Mario. “De alguna manera sabes que no volverás a ver a Laura. Ese día M. A. 210 colisiona con la Tierra” (Antezana, 2017: 61).

Si se piensa que aquello que, de alguna manera, queda suspendido y es determinante en la manera en la que los personajes de ambas ficciones tratan la fragmentación de sus vidas, es posible aterrizar quizás, en otras sensaciones. Ya después de la tregua, tanto Lucas como Ernesto prefieren olvidar, resignarse a que, en realidad, las cosas para ellos han terminado; pero incluso desde esta vejez no todo es vacío. A ellos les queda esa resignación bañada de la nostalgia de lo que no fue o sí fue en alguna otra historia. Imaginan, o sueñan, que es lo poco que aún les queda y, en algún lado, frente al televisor, se observan “[...] como ellos si hubiesen elegido los caminos no recorridos, las sendas que imaginan transitar despacito, una tarde cualquiera, como de paseo” (Antezana, 2017: 45). Ponerle un nombre a esta sensación no es lo que se pretende. Laura también lo sabe. Incluso cuando puede identificar la raíz del quiebre y su necesidad de que Mario siga vivo en algún lugar, no puede, ni se atreve, a ponerle un nombre aquello que le pasa al mundo. No es un luto, ella nunca lo dirá. Trata, sin embargo, de poner en palabras aquello que siente, ese algo que percibe y no sabe bien qué es: “[...] como si una súbita ingravidez hubiera despojado de peso a todas las cosas, que desde entonces no son sino cáscaras vacías, fantasmas de algo hace mucho extraviado” (Antezana, 2017: 53). Es ese el camino que se ha estado siguiendo, la figura que se trata de traducir y que vuelve a asomarse sin otra voz más que aquella que se le vamos otorga. Y así lo hace también Derrida cuando la explora:

Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se sabe: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. (Derrida, 1993).

La propuesta, ahora, es suspender el tratamiento del *espectro* narrado para entablar líneas de relación con la figura del animal. Esto permitirá componer más finamente aquello que, finalmente, se llamará “condición espectral” del volumen de cuentos de Antezana, pero también, con el bagaje ya dispuesto de los dos capítulos anteriores, del corpus elegido para este trabajo.

3.3. Animales, espectro y tradición: “Si contarle está en tu poder” y “Animales de escritores norteamericanos”

Siguiendo la ruta inaugurada en “Proteo, cazador”, mediante la cual se ha hablado de la muerte del segundo ciervo de ese cuento en términos de redención, los cuentos aquí presentados añaden a ese segundo nivel narrativo (dígase extradiegético) la reflexión de la escritura, la construcción de enigmas y el rol de la tradición literaria.

3.3.1. Respecto al “bicho” y a la dimensión heroica

La construcción de la figura del animal no es ajena a los hechos narrados de ambos cuentos. La narradora de “Si contarle está en tu poder”, tras su separación, se ha quedado con la casa y con el “bicho”, a quien ha optado por estrangular en la cocina y desechar en un cubo de basura. El animal tiene dos facetas, una específica y otra variable. Específica porque recibe un nombre, la manera en que la narradora se refiere a él; variable porque el “bicho”, se pregunta a momentos ella misma, podría ser un lince, un zorro, un roedor, etc. Así, ante la imposibilidad de nombrar una sensación en el subtítulo anterior, se tiene un nuevo problema de nominación: la

imposibilidad de convenir la generalidad en un término. Pues, además de los varios nombres que recibe, el bicho es también una mascota: “Fue por eso, quizás, para sacudirnos el promedio, la falta de hijos, la mohosa chaqueta de la normalidad, que Alberto encargó al animal [...]” (Antezana, 2018: 67). Se trata de un animal doméstico que complementa/corriga el retiro clasemediero de la antigua pareja: Véanse, entonces, los lugares del hombre y el animal en esta relación.

Antezana sugiere un efecto de doble partida. No se trata solamente de un animal domesticado, sino de las implicaciones de este en la figura de su “propietario”. La protagonista, en un momento de la narración, dice de sí misma que ha retomado el ritmo regular de la vida, la rutina, y el bicho su rol de animal (Antezana, 2018: 76). John Berger afirma que la domesticación animal, práctica antigua, cobra un giro único en la era moderna, el de tener animales independientemente de su utilidad (Berger, 2018). El retiro a la unidad doméstica, sigue, se asemeja a la práctica de decorar la casa con elementos del exterior. De donde es posible hablar en términos de cosificación. Pero el propio rol rutinario del individuo está condicionado por la práctica de domesticar. Berger se refiere a la mecanicidad del animal en tiempos de la Revolución Industrial como la causa directa de la mecanicidad del hombre: “Casi todas las técnicas modernas de condicionamiento social fueron establecidas primero con experimentos realizados con animales” (Berger, 2018). Antezana aterriza en esta doble domesticación o mecanicidad. Refiriéndose al pasado, describe una parte de la ciudad de esta manera: “[...] ese sector entonces pintoresco de La Paz en el que parejas clasemedieras habían decidido resguardarse y dedicarse a criar hijos [...]” (Antezana, 2018: 66). Así, respecto a la mecanicidad del hombre, Antezana sugiere que la misma se acentúa en las definiciones de clase media.

Como en las narraciones anteriores, en esta es nuevamente posible hablar de un momento de quiebre o episodio traumático. En un momento de la infancia de la narradora, María Brasileira, una inmigrante que discurría por las calles aledañas al vecindario e identificada por el fuerte olor rancio que emanaba, le ha transmitido a la narradora/protagonista del cuento el mal mediante un conjuro, la incapacidad de dejar descendencia. El mal, entonces, puede leerse como la imposibilidad de acceso a las necesidades de la clase media, a las del hombre mecanizado. Y el bicho, de la misma manera, puede leerse como la alternativa o remedio de este mal. Remedios que a la pareja no le es suficiente para satisfacer las exigencias de una vida normal. Después de la ida de Alberto y del aparente retorno a la vida cotidiana (citado en el párrafo anterior), el bicho expulsa un olor que trae inmediatamente consigo aquel olor rancio de María Brasileira: “[...] una estela que nos envolvía y me hablaba de esterilidad, un sudario que arrastrábamos por los rincones de la casa” (Antezana, 2018: 76). Nuevamente se ha depositado sobre un actante la tensión entre un acontecimiento traumático/violento del pasado y el presente narrado.

Pero, ¿es el bicho un personaje como lo son el padre de “¿Proteo, cazador”, Lucas de “Viejos que miran porno” o el protagonista con la pierna abierta de “My very own página en blanco”? Al bicho, Antezana no le otorga ni voz ni prosopopeya. De momento, se ha acordado que el *espectro* se presenta, entre otras maneras, como actante de las narraciones. Es así como se lo ha asociado a las condiciones de los monstruos de *Para comerte mejor* o a los personajes de *Nuestro mundo muerto*. Pero, planteada además la pluralidad de su naturaleza, se puede inferir que este no habrá de presentarse solamente como personaje. ¿No hay algo de *espectro* en la casa que se construye como tal por su cualidad, en el cuento, de contener una familia de clase media?, ¿no se ha relacionado al *espectro* con el modo en el que los cuentos de Rivero, por ejemplo, trabajan intertextualidad o puesta en abismo? Sin miedo a caer en una proliferación innecesaria e

infinita de espectros en este corpus, la siguiente es otra definición de la figura: *Espectro* es todo aquel elemento de una escritura capaz de tensionar no solo temporalidades diegéticas, sino también a ella misma como práctica con asuntos literario, momentos históricos o tradiciones, alcanzando suspenderse en este proceso (dejando ver los dos extremos de la tensión) y convirtiéndose en *manifestación* de aquello que ha tensionado (algo visible y palpable). Se vuelve a esta definición, a algunos de los términos que la componen, más adelante. De momento, se puede decir que el animal de “Si contarle está en tu poder”, por el rol que cumple en la narración, está en el mismo territorio del *espectro*.

En el cuento, la protagonista ha optado por ponerle fin a la emanación repentina de hedor que se asociaba al de María Brasileira y ha estrangulado al bicho en el piso de la cocina. Al presentarse un animal en condición de *espectro* y, además, domesticado y cosificado, su muerte alcanza otros niveles de significación: la postura crítica ante la contaminación de las construcciones humanas de las estructuras orgánicas, primigenias, naturales, por ejemplo. Lo importante del asunto, así como en “Proteo, cazador”, es que, a efectos de la trama, ninguno de los personajes asiste por completo a estos niveles. El muchacho del cuento de apertura ignora las implicancias del animal domesticado propuestas por Berger. Lucas, en “Viejos que miran porno” ha alcanzado una tregua y la vida plena que ansiaba obtener se le ha convertido en una ensoñación. Laura, en “My very own página en blanco”, se ha visto privada de la herida en la pantorrilla del protagonista que, de alguna manera, mantenía vigente su relación con Mario. La protagonista de este cuento ha dado también con una situación desoladora. Se ha quedado completamente sola, salvo que ella es capaz de anticipar algo más:

Al borde de una revelación, siento que en el mundo existen figuras cercanas al misterio y la tragedia, seres de bondad y de conocimiento que son indispensables y al mismo tiempo ajenos. Musitando cada

sílaba con cuidado, le digo adiós a los vestidos multicolores, a la diferencia y a la vida animal, y me decido a terminar allí la historia. En el fondo nunca tuve opciones. (Antezana, 2018: 79).

En ese momento la protagonista parece sospechar que su mundo está siendo acechado por otros seres. Cosa que se confirma en un nivel más estructural e intertextual que diegético. Es el indicio del otro nivel narrativo sobre el que opera el *espectro*.

Los hechos referidos por la narradora de “Si contarlos está en tu poder” se ven interrumpidos por otra narración (verbo que es más preciso que hallarse): la del personaje mitológico Acteón. Se puede mirar al *espectro* y este puede mirarme, se dijo en su momento respecto a la etimología del término³². Bajo esta premisa, nuevamente, hay algo de estas características en la presentación de este otro relato. El mismo interrumpe la historia de la protagonista y del bicho previa aparición de un ojo. El ojo, de hecho, está ya presente en la tapa de *Iluminación*. Como si el libro, retomando la función del ojo en “Si contarlos está en tu poder” estuviera mirando o siendo mirado, como declara la “Nota” del libro, por otras escrituras. Pues bien, de vuelta al cuento, el relato que “mira” al otro puede interpretarse como un guiño o definición del concepto de intertexto que se construye en el libro. El personaje de esta narración, Acteón, así como los ya referidos del corpus selecto de *Iluminación*, es impedido de alcanzar una dimensión heroica (de redimirse, de ponerle fin a aquello que lo atormenta). Diana, quien es vista desnuda por los ojos de Acteón (y nótese la reiteración del acto de mirar), convierte al cazador en un ciervo y le dice: “Para ti, Acteón, que hoy me ves desnuda, podrás decir que lo has hecho solo si contarlos está en tu poder” (Antezana, 2018: 72). La narración de este suceso y de sus consecuencias culmina en la frase que ya ha sido citada a propósito de “Proteo, cazador” y que ahora vuelve: “La tragedia no siempre tiene una dimensión heroica pero el lenguaje de la

³² Ver “Nociones de partida desde la etimología, la filosofía y el psicoanálisis” del capítulo 0.

tragedia sí la tiene, y hay cosas que solo existen en el lenguaje” (Antezana, 2018: 78). ¿Es esta narración en específico la que es percibida por indicio al final de la historia del bicho por la protagonista? Es probable; sin embargo, la percepción puede leerse más allá de esta relación.

Aunque Acteón no haya conseguido contar su experiencia a su séquito, es la escritura de este acontecimiento a manera de interrupción en “Si contarle está en tu poder” la que, finalmente, lo remite. Y es esta la característica de la escritura que se deja ver cuando el narrador de estos fragmentos afirma que el lenguaje de la tragedia alcanza una dimensión heroica. Así, se puede ser más específicos y suponer que el juego de miradas en el que uno y otro relato participan facilita el movimiento de esta característica de la escritura en ambas narraciones. Es posible, entonces, que la percepción de la protagonista de la historia del bicho se refiera, más bien, a esta cualidad, que es cualidad de todo el libro: un volumen que se sabe “mirado” por los textos desde los que se compone. Evidenciando esto, resulta viable deslizar la crítica al animal domesticado de la trama al plano total de la escritura en calidad de línea de lectura tanto del cuento como del libro. “Este pequeño libro, como toda escritura, está hecho de otras escrituras” (Antezana, 2018: 125), dice el autor en su “Nota”. Así, ante la crítica al animal domesticado, se asoma también la crítica al lenguaje domesticado.

3.3.2 El enigma y la tradición

Son cuatro los relatos que componen “Animales de escritores norteamericanos”, cierre de *Illuminación*. En ellos, la narración se efectúa, por primera vez en el libro, por los animales. Pero estos son diferentes a los ya referidos. Se parte de su característica principal: el nombre. Lo que se muestra a continuación es el enigma que la Esfinge le plantea a Edipo según la *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro: “¿qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres?” (Apolodoro, 1985: 150). Roland Barthes, en el análisis textual que ejecuta en *S/Z* de la novela

corta *Sarrasine* de Balzac, entre cinco códigos que le sirven de herramientas de análisis de la obra, plantea que el primero de ellos, el hermenéutico, es el encargado de rastrear y distinguir los términos que planteen, configuren y, finalmente, resuelvan una trama o un enigma. (Barthes, 2004: 14). De estos dos ejemplos, se puede inferir que un enigma podría bien ser un dicho oscuro o equívoco que se da a entender o que se dice con palabras encubiertas como la fábula o el apólogo (Corominas, 1987: 235), como también la disposición en palabras de aquello que se esconde a plena vista, de aquello que es una especie de visible/invisible. Con este preámbulo, se explica cómo los nombres de los animales del cuento de Antezana cumplen, más bien, el rol de enigmas en contraposición a la nominación, dígase, definitoria.

El perro del escritor Neil Gaiman, en el primero de los cuatro relatos, es nombrado Cabal, “[...] como el perro de la leyenda artúrica que podía ver el viento [...]” (Antezana, 2018: 105). Se sabrá, más adelante, que el escritor no ha sido su primer dueño. Este ha sido Rusty, un granjero que no podía caminar por la gota, y lo ha nombrado Buck. El ahora llamado Cabal escondía, bajo el pelaje remojado por la tormenta del día que es recogido de la carretera por Neil, vestigios de una raza: el pastor alemán blanco o perro alsaciano, raza de perros que fue exterminada por los nazis por considerarse inferior, según refiere el propio Cabal. Toda esta explicación y despliegue de relaciones del nombre del animal, no solo con su pasado inmediato (la granja de Rusty), sino también con el de su raza durante la Primera Guerra Mundial, revela (o más bien esconde) un nuevo mecanismo para acceder a la *herencia*: el tratamiento del nombre como enigma. Lo mismo sucede con Augustus (narrador del segundo relato del cuento), quien es también Albert Hertz y Juan Antonio o Edgar o Carlos o la propia Flannery O’Connor y, por supuesto, dos de los pavorreales de la escritora. En este caso, el acto de nombrar elabora una complicación para diferenciar al hablante o, mejor dicho, suspenderlo mediante la confusión. Así, los animales de

estas narraciones obtienen nombres que esconden la cadena de relaciones de la que finalmente son parte, que es como se elabora un enigma. Recuperando la definición de *espectro* que es propuesta respecto al cuento anterior³³, el término suspensión adquiere un nuevo matiz: la misma se puede ahora leer como el estado de abandono de la individualidad en favor del reconocimiento de la cadena de la que se es parte. El epígrafe de *Illuminación* puede leerse en términos de esta nueva suspensión: “Estoy definitivamente del otro lado, con los parias de siempre, afilando el cuchillo” (Antezana, 2018: 9). Así, aunque en el caso del epígrafe la relación puede leerse desde el plano de la escritura (un autor del lado de otros), existen similitudes poco accidentales en el nivel de la trama. Cabal, muerto a sus nueve años por un coágulo, dice de sí mismo que se halla, finalmente, en el otro lado³⁴ (Antezana, 2018: 109).

Por otra parte, la expresión en genitivo del título de este cuento (“Animales *de* escritores norteamericanos”), pone a los animales (el perro Cabal, el pavorreal Augustus, los gatos Audrey Hepburn, Charlie Chaplin, Clark Gable) en calidad de complementos nominales del escritor. Clark Gable es uno de los gatos de Ernest Hemingway; Cabal, el perro de Neil Gaiman; Augustus, los pavorreales de Flannery O’Connor. Pero se puede ir más lejos. En los relatos se llegan a mencionar también algunas de las obras de los autores o, en todo caso, la relación que estos guardan con su escritura y producción. Se puede partir de la afirmación que el escritor referido en los relatos es poseedor de estas dos cosas: obras y uno o varios animales. ¿Existe relación entre ambas posesiones? Cabal lo confiesa de esta manera, refiriendo las palabras de su Gaiman:

³³ Ver punto 3.3.1. “Respecto al “bicho” y a la dimensión heroica” de este mismo capítulo.

³⁴ Desde el epígrafe del libro y, con detenido énfasis, en este cuento, Antezana acentúa la construcción que venía preparando a lo largo del volumen: la posibilidad de saltar del plano de la diégesis al de la escritura (o viceversa) para producir equivalencias, continuaciones, explicaciones y, en consecuencia, una escritura al tanto de sí misma.

Y luego esa frase suya, pronunciada en una entrevista que fue repetida hasta el cansancio. “Uno de los beneficios de escribir cómics y novelas gráficas siempre ha sido el sentimiento de que son, de alguna forma, territorios vírgenes. Tuve suerte porque fueron una oportunidad de hacer cosas que nadie había hecho antes. Cuando escribí los cómics de Sandman, por ejemplo, muchas veces sentía que estaba blandiendo un machete y entrando a la jungla”. [...]. Al principio no lo entendí pero ahora lo hago. [...], yo también me sentí así, mientras recorríamos bosques y campos atravesados por una vegetación siempre nueva [...] (Antezana, 2018: 109)

La cita anterior cobra sentido si se recuerda que, poco antes en la narración, Cabal refiere que Neil Gaiman solía leerle. Asimismo, estas lecturas le producían al perro diferentes reacciones corporales y bastantes pensamientos. Cabal confiesa que estas historias tenían la capacidad de marcarlo profundamente, permitiéndole no solo ser ahora Cabal (cuando su nombre primero era Buck), sino también el perro que, según una de esas historias, los indios iroqueses debían sacrificar o “el perro que bajo el cielo azul podía ser el viento” (Antezana, 2018: 108).

Por otro lado, Antezana, en la “Nota” confiesa que fragmentos de estas narraciones son recuperados de textos específicos. Con esta licencia, del texto de donde surge la historia de Augustus, “El rey de las aves” de Flannery O’Connor, el siguiente fragmento parece otorgarle una lógica al cuento por depositarse las narraciones en los animales: “Y cuando digo «mis» pavos, el posesivo sólo indica un vínculo legal, nada más. Soy la criada, siempre a su entera disposición y atenta a los reclamos de sus emplumadas señorías” (O’Connor, 2011: 24). Pensando en lo presentado en el párrafo anterior, mientras Gaiman leía y escribía sus propias historias, producía en Cabal una serie de marcas propias que este último reconoce como la sensación de recorrer bosques y campos en compañía de su dueño. Así pues, en el caso de los animales de O’Connor, los pavorrales se preguntan por qué su dueña, como el resto de los

granjeros, no los mata, no los toca y no se los come (Antezana, 2018: 114). Y aunque una respuesta es otorgada desde el texto de O'Connor referido anteriormente al que el relato hace referencia, otra es otorgada en la propia narración en cuestión: "Augustus no sabe de escritura, pero sabe de vida y piensa que el misterio, el verdadero misterio, se encuentra en esa figura temblorosa, esa mujer débil que da todo por la tierra" (Antezana, 2018 :114). La mujer no lastima a sus animales porque la narración plantea seres que difuminan las fronteras entre ellos mismos: seres que comparten porte, el espacio de residencia, las pesadillas (traumas) y hasta la onomatopeya, sugiriendo que estos autores escriben tanto una obra como a sus propios animales.

Antezana, entonces, logra situar la escritura y la tenencia del animal en planos semánticamente similares. Sin embargo, esta relación es presentada con algunos matices. El primero de ellos surge de la apreciación anterior de O'Connor: el vínculo entre el animal y la escritura se explicita de manera que el escritor no es dueño ni de su obra ni de su mascota. Asimismo, dada esta conexión, se plantea una relación afectiva entre el escritor y su obra. Sin embargo, todos estos elementos, al contrario de lo que puede entenderse, no están planteados en razón de producir una teoría o ley en el universo ficcional del autor. Antezana recorre una distancia considerable, pero no llega a declarar textualmente que existe una relación inconfundible entre obra y animal. Basta con decir que lo que importa es la posibilidad de estas relaciones. Ya lo menciona Ana Rebeca Prada³⁵ al referirse al despliegue creativo del autor en *La toma del manuscrito*, mismo que refuerza la idea de plantear un enigma y no resolverlo: "Se trata sin duda de una fiesta verbal, de un sofisticado contorsionismo inventivo, que se abre incluso al delirio, pero, curiosamente, también, a un melancólico reconocimiento de la nada" (Prada: 2010: 62).

³⁵ Ver "Estado de la cuestión" en el capítulo 0 de presente trabajo.

Ahora bien, los gatos de la tercera narración permiten un acercamiento a otro devenir de los animales, al devenir más problemático. El cuento se basa en un artículo de prensa publicado en *The New York Times* el 22 de diciembre del 2012: “Cats at Hemingway Museum Draw Tourists, and a Legal Battle”. En este texto, se escribe cómo aquellos animales son puestos en regulación y juicio por el Departamento de Agricultura dado que su existencia en el museo sería similar a la de animales de circo (requerirían licencia federal). El problema es descrito en el texto de Antezana en estos términos: “[...] ¿dónde está la justicia? ¿Por qué no podemos volver al tiempo de las regulaciones laxas y las comidas amplias, los paseos nocturnos y el sexo no controlado?” (Antezana, 2018: 120). ¿Cuál es el motivo de la atención que despiertan? Los 45 gatos descendientes de Snowball, un gato que fue obsequiado a la familia Hemingway, son polidáctiles, es decir, tienen un número excedente de dedos. John Berger le dedica el bloque final de párrafos de su texto a la condición de marginación del animal exótico en los zoológicos.

Esos zoológicos, adonde va la gente para encontrarse con los animales, para observarlos, para verlos, son, en realidad, monumentos a la imposibilidad de tales encuentros. Los zoológicos modernos constituyen el epitafio a una relación que era tan antigua como el hombre. No suelen verse desde esta perspectiva porque nadie se cuestiona adecuadamente su existencia. (Berger, 2018)

Así, la exhibición puede leerse como un tipo más de zoológico que, como se dijo anteriormente, fomenta un tipo de observación de los animales que se funda en su catalogación/clasificación, haciendo imposible toda interlocución³⁶.

Dicho esto, solamente desde la elaboración del enigma y la relación ya sugerida del animal y el oficio de escritura se puede culminar la construcción del *espectro*. Pero se requiere de un espacio extra para otorgar cierre a esta relación. Al punto, podría emplearse el término

³⁶ Ver punto 3.1.2. “El animal”, en este capítulo.

“tradición³⁷” como la manera crítica en la que un lector se posiciona frente a un corpus, lo cual sugiere, para empezar, su elección y, luego, su elaboración. En este momento debe propiciarse un juego de miradas que, a diferencia de lo propuesto por Berger en cuanto a los animales, involucre retorno, diálogo y no clausura. Eso no sucede con los animales en los cuentos (las tramas), pero sí en la dimensión heroica del lenguaje que se ha explorado en el cuento anterior. A continuación, un breve recuento de lo que ha ocurrido en *Iluminación*: el animal se ha presentado sometido a una falsa relación de poder con el hombre y luego ha sido asesinado; el animal se ha presentado como ornamento de la clase media; el animal ha ocupado el lugar del *espectro* en cuanto tensionaba un suceso violento del pasado con el presente narrativo; el animal se ha formulado desde la construcción del enigma; el animal del cuento final ha hecho explícita la relación de su tenencia con la de la obra escrita. Y si se enfoca el momento en el que ha sido presentado como *espectro*, se nota la necesidad de la especificidad de un momento del pasado unido a un suceso violento. Esta dimensión se encuentra pensando en términos de construcción de una tradición literaria propia, hasta personal.

El acontecimiento específico, desde esta perspectiva, puede rastrearse en la elección de una obra o varias a ser tratadas como tradición que a veces es explícita y otras veces no: Antezana admite haber tomado fragmentos de “El rey de las aves” de Flannery O’Connor, pero, al mismo tiempo, se adscribe a la línea de escritores y obras que ya han trabajado y problematizado la figura del pavorreal (esta es una decisión personal y se relaciona, más bien, a la elección de llevar consigo un peso adicional, una trayectoria, una vida y hasta una mascota). Pero se propone también una tradición diferente, una menos productiva. Pensando en la

³⁷ Al punto, se sugiere tomar el término bajo la lupa, más bien, de un compendio de textos escogidos personalmente. Si se insiste en mantener el término “tradición” se lo hace para problematizar, cuestionar y oponerse a un tipo de armado textual que obedece, al contrario, a lo preestablecido, a una *herencia* que se clausura y es definitoria, a uno de los *posibles* más evidentes en el presente trabajo.

presentación marginal del animal en un zoológico y valiéndose del vínculo ya planteado entre obra y animal, se cae en el espacio de una tradición que se regula, se mira y se priva, convirtiéndose en una suerte de canon exclusivo y excluyente. La misma mira, porque las narraciones de este último cuento se hallan separadas por el ojo, pero su interlocución es imposible.

Iluminación se sitúa en contra de esta tradición y advierte que para no caer en ella se requiere de un acto violento (así como en los otros cuentos). Y este acontecimiento, recuperando nuevamente el carácter transformatorio del mismo propuesto por Rodrigo Villegas, vendrá a ser, finalmente, el despliegue textual que se produce luego, el despliegue del acto de escritura que involucra transformación. Pero Antezana no habla en términos de tradición literaria; habla de animales. Que sea posible, hasta sugerido, el vínculo entre la uno y los otros, no quiere decir que su texto proponga una mirada crítica al campo de estudios de la tradición. No solamente, quiero decir, ya que es ese el valor del enigma. Luego, una lectura posible de sus cuentos (narraciones con trama, personajes y narrador) permite concebirlos como práctica visible y palpable de una concepción crítica. Donde, finalmente, el *espectro* es también ese elemento de la escritura que tensiona lo desplegado (la trama, la historia) con la dimensión heroica del lenguaje, de su escritura.

4. Conclusiones: el espectro

4.1. Preámbulo a la condición espectral

En último lugar, tanto las construcciones de *espectro* como las de *condición espectral* se obtienen desde una revisión crítica y acumulativa de los espacios semánticos provenientes de cada libro de cuentos. Sin embargo, antes de dar lugar a esto, un último animal proveniente del grupo de relatos que componen “Animales de escritores norteamericanos” posibilita la proyección de la *condición espectral* a nivel de obra literaria, en contraste con la diégesis y la extradiégesis, ambas estudiadas por el *espectro*. Según el relato de Antezana, este animal, a lo largo de su vida, ha recibido varios nombres. Es ahora Gildabén, la tortuga de los mitos finales de la Tierra, como dice de sí misma: una reencarnación de quién también fue el reptil Captorhinus, el Odontochelys y el Proganochelys, todos nombres que revelan una suerte de cadena evolutiva. Cadena marcada por la necesidad básica de adaptarse al entorno (tanto acuático como terrestre) mediante el desarrollo de su plastrón. Y como con el resto de cuentos que componen *Iluminación*, el animal de este relato es presentado en relación a un hombre: el último escritor norteamericano. Esta narración se aparta del resto en cuanto otorga el giro final a la relación escritor-obra-tradición vista anteriormente. “Gildabén, la tortuga de los mitos finales de la Tierra, mi encarnación más reciente, fue primero posesión y después némesis del último escritor norteamericano” (Antezana, 2017: 123). El animal que es posesión del escritor, así como lo es su obra, se enfrenta a él y lo vence. Vale decir, lo hace parte de lo que podría llamarse “conjunto interminable de últimos escritores”. Lugar desde donde puede decir que ninguno la sobrevive y que todos la componen, haciéndola, del mismo modo, un ser indeterminado compuesto de varios, de sus contradicciones y similitudes (*Ibid.*).

Antezana, finalmente, se topa con definiciones propias de obra y una tradición, más bien, imaginaria y extraviada. Dice el animal que, luego de la batalla que libra con el escritor, el recuerdo de la misma va impresa en su memoria (*Ibid.*). De esta manera, la consiguiente fusión de todos los hombres que lo componen (o, mejor dicho, las memorias de sus batallas) producen una conciencia múltiple, laberíntica. Cuando se dijo de Cabal, en el capítulo anterior, que su nombre escondía la cadena de relaciones e historias que componían los orígenes de aquel animal, o cuando, respecto a los pavorreales de Flannery O'Connor, se dijo que revertían la relación de propiedad entre la escritora y sus aves, se veían escenarios que conducían a este. Faltaba *suspender* al escritor del par hombre/animal. Es decir: difuminando lo individual en favor de una *herencia*³⁸. Así, suspendido el escritor, queda su obra anexada al compendio de obras que la preceden. Por lo que es posible dar, finalmente, con estas dos definiciones. La obra es el producto de la batalla librada entre un escritor y el animal (concebido este último como el resto de las obras o la conciencia laberíntica y múltiple en el que los escritores se disuelven); la tradición imaginada y deseada, por su parte, como una masa viva compuesta no solamente de obras, sino también de extinciones y adaptaciones. De este modo, para lograr hablar de este tipo de tradición se requiere de la muerte de la otra y del suceso violento³⁹. Antezana, retomando al animal, lo plantea como quien, finalmente, “[...] carga el mundo inerte a cuestas” (*Ibid.*). Sentencia que sitúa al término tradición como el aparato de despliegue de todo aquello que compone un mundo. Aquello inerte que es puesto en movimiento, cambio y evolución, mediante el compendio de obras.

³⁸ Ver punto 3.2.2 del capítulo anterior.

³⁹ Amenazada por un tipo de tradición que se limita al canon exclusivo y excluyente, la tradición propuesta en este breve apartado, o tradición imaginaria, se convierte en antítesis de sí misma: para poder hablar de lo normado y lo prestablecido es necesario que estos elementos pierdan su condición de permanencia. Es aquí donde se requiere de transformación, de extinciones y adaptaciones. Por ende, la tradición deberá actualizarse, borrarse y escribirse continuamente, haciendo, en el proceso, que el propio término “tradición”, eventualmente, se desmorone.

4.2. El camino

4.2.1. Espectros de la trama

Hasta este punto se ha trabajado a la figura del *espectro* de dos maneras: diegéticamente, como actante de los acontecimientos narrados; extradiegéticamente, como mecanismo de elaboración y reflexión intertextual. Antes de localizarlo, en el primer caso, se procedió a marcar algunas particularidades de las construcciones de mundo y personajes en *Nuestro mundo muerto*. Fue así que, partiendo de la lógica de *purgatorio* en el primer cuento del volumen, se obtuvo un escenario asediado por el par dicotómico cielo/infierno, siendo la expiación peculiaridad del primero y el castigo del segundo. Luego, en el cuento siguiente, se trabajó la estructura del relato como parte de un proceso similar al de *montaje* de Didi-Huberman. Es decir, cancelando la validez cronológica de los hechos en favor de una construcción, más bien, asociativa (los hechos narrados respondiendo a los intereses de la escritura). Toca, finalmente, analizar a los personajes y, a partir de aquellos de “Nuestro mundo muerto”, cuento homónimo del volumen, se procedió a asociarlos a las nociones de *sombra* de Jung. En su caso, el pasado desde donde es posible analizarlos (que a manera del relato es, además, el único que existe) está caracterizado por la reaparición o incidencia de algunas de sus características en el presente narrativo. Es importante, en este momento, comprender que tanto el efecto de *suspensión* entre dos elementos (proveniente de la lógica del *purgatorio*) como la elusión de la cronología (como estructura de los relatos) se hallan en el personaje estudiado por la *sombra*. Es difícil nombrar a Mirka como terrícola o extraterrestre porque sabiéndose esto último no corta el vínculo con lo primero, se halla suspendida: “[...] cada uno de nosotros, a su manera seguía orbitando la Tierra. Éramos satélites girando eternamente alrededor de lo perdido” (Colanzi, 2016: 92). Asimismo, al intervenir el pasado en el presente narrativo se da lugar a una codependencia temporal marcado por las

cursivas: “En cambio, avanzar desde la esclusa de aire a la intemperie marciana equivalía a saltar en el vacío. *No sé qué decir, Mirka, ¿estás segura?*” (Colanzi, 2016: 95.) Entonces, se opta por direccionar este sumario semántico depositado en el personaje de las narraciones de Colanzi hacia la figura del *espectro*, quien recupera y expande sus cualidades al resto del volumen.

Habiendo alcanzado esta suerte de espacio intermedio espacial y temporal (representado en la manera en la que se construyen tramas y personajes), era necesario identificar, a grandes rasgos, los extremos que hacían posible la *suspensión*. En “Alfredito” y “Cuento con pájaro”, de Colanzi, la tensión opera entre el mundo occidentalizado y las prácticas del mundo indígena nativo; en los cuentos de *Para comerte mejor*, por otra parte, la tensión se elabora entre lo racional y lo inexplicable mediante la razón. En ambos casos se trata de la irrupción de uno de estos espacios en el otro produciendo un efecto de inestabilidad o desproporción. Por lo que, en términos de oposición, se debían comprender las características que diferenciaban un espacio de otro. Consecutivamente, la expansión semántica de la figura del *espectro* se da a partir de la necesidad de comprender lo *otro*. Así, se otorgó una puerta de acceso al término a través de la noción del *imposible* (y posteriormente del resto del bagaje conceptual derridiano). Este *otro*, entonces, se emparentaba al territorio de aquello que no se puede prever ni explicar en base a lo posible (el camino de probabilidades otorgado por el pensamiento racional). Dicho esto, en *Para comerte mejor* y *Nuestro mundo muerto*, lo fantástico se presenta como una herramienta de tensión narrativa: monstruos y apariciones frente a seres humanos; respuestas violentas y finales catastróficos frente al mundo racional.

Cada volumen presenta una manera característica de trabajar este *otro*. A fin de cuentas, la elección de estos para la conformación de un corpus de estudio responde a la manera en la que cada una de estas propuestas se complementa con la siguiente, permitiendo obtener un solo

mecanismo plural y complejo. Colanzi enfatiza la tensión entre lo uno y lo *otro* a partir de interferencias mutuas, manteniéndose siempre en calidad de tensión y produciéndose un punto de vista neutro, que en su caso equivale a un punto de vista *suspendido*. Mientras en “Alfredito” es posible rastrear elementos de la cosmovisión indígena en la crianza y niñez de personajes occidentalizados, en “Cuento con pájaro” se problematiza la irrupción de este mundo en el monte, territorio indígena. Rivero, por su parte, desde “La piedra y la flauta” (entre otros cuentos) marca dos mundos (el terrestre racional, el subterráneo fantástico/sobrenatural) como dependientes uno del otro, como si se tratara de los elementos externos e internos de un mismo cuerpo. Finalmente, Antezana (quien continúa enfrentando lo racional con lo fantástico) lleva a este *otro* al lugar del animal tanto salvaje como domesticado. Y es a partir de esta nueva oposición (humano-animal) que sugiere un procedimiento de interlocución entre los extremos. Interlocución que solo es posible cuando el escritor (especificidad otorgada por la misma obra) renuncia a la tenencia absoluta de un ser que, como su obra, está vivo.

4.2.2. Espectros de la escritura

Ahora bien, desde de las mismas prácticas que determinan lo *otro* en los tres volúmenes (*suspensión*, dependencia e interlocución), es posible leer un plano diferente que, por esta misma razón, ocuparía el lugar de un nuevo *otro*. Este es el plano de la reflexión sobre la escritura misma, presente en los libros a manera de intertexto, estructura y crítica. Mientras el fragmento de *Vidas y muertes* con el que concluye el cuento “Nuestro mundo muerto” de Colanzi es este en el libro de Saenz: “Esperas aún; y luego abres los ojos. Es probable que sientas tus dedos arañando la tierra, en súbito arrebató de terror, buscando un asidero para no caer –para no caer al cielo” (Saenz, 2013: 16), en Colanzi se presenta así: “[...] y el bosque se abría ante mis ojos, y yo sentí los dedos arañando la tierra, en súbito arrebató de terror, buscando un asidero para no

caer –para no caer al cielo” (Colanzi, 2016: 99). De esta manera, el tratamiento de *suspensión* de la temporalidad que permite la interacción entre pasado y presente narrativo, así como la *sombra* que viabiliza la indeterminación de Mirka como se dijo párrafos atrás, afecta ahora al recurso intertextual. El intertexto se presenta de la misma manera en la que los dos extremos de la *suspensión* diegética interactúan: como una irrupción que altera la forma del extremo original. Así, ese bosque se abre ante los ojos de Mirka, que es el bosque de su pasado terrícola se ve asaltado por la visita al altiplano de noche narrada en el texto de Saenz que, isotópicamente, está al mismo tiempo en relación con el desierto marciano.

Por su parte, la práctica escritural (el nuevo *otro*) de Rivero, así como los dos mundos de “La piedra y la flauta” son dependientes uno del otro, sitúa al intertexto como causal del propio volumen, como parte de su estructura. La práctica de este tipo de intertexto está ejemplificada en “Humo”, cuento que sitúa al término *imaginación* como un ejercicio inútil de despliegue de mundos, inútil por alejarse de los verdaderos senderos que le dan un sentido utilitario a la vida (en palabras de la abuela del relato): sudar, copular y comer (Rivero, 2016: 78). El despliegue imaginario no ocurre solo a nivel diegético, construyendo la nieta acontecimientos posibles a aquello que veía y experimentaba, sino a nivel estructural, desde donde el cuento (marcado por una serie de acontecimientos A, B y C) gira sobre sí mismo y sitúa a su trama como producto de un despliegue imaginario. Así, tanto personajes de otros cuentos del volumen como de otros cuentos son referidos en la narración de “Humo”: la *zombie* del relato “De tu misma especie” llora a la abuela fallecida (Rivero, 2016: 76); la nieta había sido protegida de los peligros del mundo por su abuela, quien le habría otorgado una caperuza de lana roja (Rivero, 2016: 79). Entonces, la estructura del volumen de Rivero alterna entre sus cuentos y momentos en los que personajes y temas de estos cuentos reaparecen en otros. Ilustrándose así la cadena de relaciones,

en este caso textuales (Fabio, personaje de “Adentro” compara sus rasgos y sus decisiones con las de sus padres, como si estas estuvieran condicionadas siempre a repetirse), que marcan el origen y devenir de una cosa.

Antezana, en términos de interlocución, le otorga una vuelta más a su construcción del par animal/tradición y hace, de las partes diegética y extradiegética que componen su libro, dependientes la una de la otra. Habiendo asociado al animal doméstico con la obra literaria, había que, primeramente, despojar a este animal de aquellas cualidades suyas que lo convertían en ornamento de la clase media. Y para ello, había que irrumpir la relación entre el dueño y la pertenencia. Pero ¿cómo hacerlo cuando la trama de los relatos los presenta, a los animales, limitados al espacio doméstico? Antes del cuento “Animales de escritores norteamericanos”, en el que la narración es tomada por primera vez por ellos, la resolución y respuesta al desenlace del animal doméstico se halla, más bien, en lo que en “Si contarle está en tu poder” se denomina “dimensión heroica del lenguaje”: ese lugar que permite, finalmente, el triunfo y consumación de los personajes del relato en términos no de historia, sino de crítica. Crítica porque, a lo largo del volumen, presenta los espacios de atención como si se trataran de entradas de lectura. Lo que equivale a identificar, en la cadena de textos que componen una tradición, los más cercanos a la escritura del texto haciendo que esta sea imposible de cerrar. La “Nota”, entonces, con la que se cierra el libro cobra un nuevo sentido al incluir, dentro de las “otras escrituras” que lo componen, no solo aquello cronológicamente anterior, sino también aquello en condición de por-venir, condición de una *herencia* que no termina.

4.3. Construcciones

4.3.1. Espectro

Luego de haber recorrido los tres volúmenes de cuentos, es posible elaborar definiciones propias del término *espectro*. Propias, además, en el sentido que configuran un tipo de escritura de cuentos. Se separan, momentáneamente, en definiciones diegéticas y definiciones extradiegéticas. Las siguientes son definiciones diegéticas. Es un tipo de *espectro* aquel elemento de la trama de un relato (personaje, espacio y temporalidad) que se ha *suspendido*. Si Derrida lo definía como:

He aquí -o he ahí, allí algo innombrable o casi innombrable: algo, entre alguna cosa y alguien, quienquiera o cualquiera, alguna cosa, esta cosa, *this thing*, esta cosa sin embargo y no otra, esta cosa que nos mira viene a desafiar tanto a la semántica como a la ontología, tanto al psicoanálisis como a la filosofía (Derrida, 1993),

en el relato, toma el lugar de la indeterminación para plantear una tensión entre los extremos desde donde se ha indeterminado, operando como puerta de acceso y vehículo de contaminación mutua entre estos espacios. Es, por otra parte, un tipo de *espectro* aquel elemento del relato (personaje, espacio, temporalidad) que adquiere el apelativo de *otro*. Este es diferente a un uno en cuanto representa la ruptura del horizonte de expectativas no del género literario, sino del cuento en cuestión. Así, por ejemplo, lo fantástico en los cuentos de este corpus está siendo empleado como generador de disonancia con el mundo racional. Luego, este *otro*, situándose como uno de los extremos de una *suspensión*, interviene en el otro produciendo los siguientes efectos: malestar o nostalgia (etimológicamente: deseo doloroso de regresar [Corominas, 1987: 416]) de la forma primigenia y aceptación del carácter indisociable de los extremos, una vez producida la interferencia.

Las siguientes son definiciones extradiegéticas. Es un tipo de *espectro* la manifestación visible de una *sombra*: el reconocimiento de aquellos elementos literarios que son parte del

carácter o naturaleza de una obra literaria. En ese sentido, cuando estos elementos se manifiestan, retornan (pues son elementos de un pasado cronológico que se activan) de manera novedosa. No como mera referencia, sino como asunto o preocupación que todavía está pendiente. Lo que, en el afán de este campo semántico, significa dar cuenta de su grado de porvenir, aquello que básicamente hace de una *herencia* un algo de carácter inclausurable. Luego, es otra definición de *espectro* el ejercicio de escritura de un relato que, mediante los temas de su trama, toma conciencia de su calidad de escritura. En ese sentido (desde el punto de vista de un cuento que es parte de un volumen), el texto reflexiona sobre cómo es parte de un microcosmos propio en el que elementos de cada narración transitan libremente entre ellas. Pero, al mismo tiempo, proyecta este microcosmos al conjunto de obras de diferentes autores, momentos, etc., que hacen posible una obra, manteniéndola abierta tanto a escrituras anteriores como a aquellas posteriores.

Dicho esto, las siguientes son algunas precisiones menos técnicas. Por su amplio campo de acción, el *espectro* es una figura que contamina los relatos explotando su carácter de invisibilidad. Véase desde cualquier lugar (desde algún elemento particular de la trama o la escritura), responde a la identificación de “ese algo” como aquello que sobra, falta, acontece, vuelve u observa. Es esta, justamente, la traslación del problema semántico-ontológico⁴⁰ al campo de la obra literaria. No lleva nombre y, sin embargo, ¿por qué lo nombramos *espectro*? Porque el término es menos un apelativo de carácter restrictivo que una convención semántica que, desde el comienzo, da indicios de aquello que esconde. Respecto a la fotografía en *La cámara lúcida*, por ejemplo, Roland Barthes hace uso de la voz latina del término para denominar aquel o aquello que se ha fotografiado bajo la siguiente apreciación: “[...] esta

⁴⁰ Este problema se rastrea en los pares conflictivos existente/inexistente, vivo/muerto, aquí/allí, presente/no presente, una cosa/alguien, etc. (Derrida, 1993).

palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, 1980: 35-36). Así, es posible afirmar que hay algo de *espectro* en el tratamiento filosófico de la *herencia* derridiana, como también en la *sombra* Jung, en el estudio de la historia y del arte de Didi-Huberman, por mencionar algunos ejemplos retomados. De esta manera, el término se vislumbra interdisciplinario, haciendo de esta investigación una veta de estudio específica de algunos elementos que le otorgan a “ese algo” su naturaleza punzante e hiriente.

4.3.2. Condición espectral

Si, respecto a las definiciones anteriores, se puede afirmar que existen cuentos específicos que las destacan con mayor o menor énfasis, hablar de condición significa plantearlas como características que operan juntas en función del volumen. De esta manera, se entiende como *condición espectral* a la manera en la que el libro de cuentos se hace parte de una tradición, o aquella conciencia múltiple y laberíntica (el cuerpo viviente, en constante evolución, extinto y reencarnado cuyo nombre más reciente es Gildabén), desplegando simultáneamente tanto mecanismos diegéticos como extradiégeticos en el afán de evidenciar su necesidad de formar parte de una cadena de relaciones hereditarias. ¿No se halla presente, acaso, el término origen como tema en prácticamente todos los cuentos trabajados del corpus de lectura? Es posible rescatarlo desde la relación filial (“El Ojo”, “Adentro”), desde la incidencia de lo indígena u originario sobre la occidental (“Alfredito”, “Chaco”, “Cuento con pájaro”, “Kè Fenwa”, “Yucu”, “Si contarle está en tu poder”), desde el deseo de recuperar lo perdido que compone la esencia de uno (“Nuestro mundo muerto”, “De tu misma especie”, “My very own página en blanco”) o desde la reflexión genealógica de la propia escritura (“La Ola”, “Humo”, “Animales de escritores

norteamericanos”) sin la necesidad, que en este caso es meramente demostrativa, de limitar un cuento a una sola línea.

Nuestro mundo muerto de Colanzi lo hace perfilando la *suspensión*, lugar intermedio de confluencia y contacto de los extremos, como simiente de los elementos de sus tramas y de la propia escritura. Así, la autoría, que es en cierto modo cuna de la obra literaria, se convierte, más bien en elemento transitorio de recepción. Es así que confiesa su derrota ante la conciencia múltiple de la que ahora es parte.

Desde arriba, suspendida en la oscuridad y el silencio, podía entender los intentos de ese ser de abajo –yo misma- por alcanzar algo que me sobrepasaba, como una antena solitaria que se esfuerza por sintonizar una música lejana y desconocida. Mi antena estaba abierta, centellante, llamando, y pude ver a los personajes de mis cuentos como lo que en verdad eran: seres que a su vez luchaban a ciegas por llegar hasta mí desde todas las direcciones (Colanzi, 2016: 35)

Para comerte mejor, por su parte, lo logra en la medida que reconcilia los objetos de sus tramas y su acto escritural con un encadenamiento hereditario reconociendo, en sus eslabones anteriores, un camino todavía transitable y, además, inútil, lo que podría entenderse como una reivindicación de la escritura en virtud de sí misma: escribir por el hecho de escribir. Dice, Rivero, al comienzo de “Humo”: “Los recuerdos inútiles son los más hermosos” (Rivero, 2016: 72). *Iluminación*, finalmente, lo logra mientras se convierte en aquello que anuncia en uno de sus cuentos. Mientras anuncia que, ajenas a la tragedia (a su diégesis), hay cosas que se resuelven solamente en el lenguaje, permite que la dimensión heroica de este (la resolución, la significancia, los diferentes caminos) sea posible en la práctica de nueva escritura. Dicho esto, el último giro de la *condición espectral* es una émula del trabajo propuesto, punto de inicio y de cierre. La obra literaria, a medida que muestra el armado de una figura, halla su origen y devenir

en la medida que traza y rastrea una huella. La obra, como último *espectro* da, finalmente, consigo misma.

Bibliografía primaria

Antezana, Sebastián

2017 *Iluminación*. La Paz: El Cuervo, 2017.

Colanzi, Liliana

2016 *Nuestro mundo muerto*. La Paz: El Cuervo.

Rivero, Giovanna

2016 *Para comerte mejor*. La Paz: El Cuervo.

Bibliografía secundaria

Almazán, Ángel

2017 “La sombra y su integración psicológica”. *Biblioteca gnóstica V. M. Samal Aun Weor*. Web. 10 de marzo de 2019.

Antezana, Sebastián

2015 “Para comerte mejor”. *Página siete*. Viernes 3 de julio de 2015.

Balderrama, Alba

2017 “Nieve y polvo de estrellas sobre la selva”. *Opinión*. 22 de enero. Web. 15 de octubre de 2018.

Bachelard, Gastón

1997 *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland

1985 “La lucha con el ángel: Análisis textual del Génesis 32. 23-33” *La aventura semiológica*. Buenos Aires, Paidós: 309-322.

1980 *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Bataille, Georges

1981 *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets editores.

Berger, John

2018 “¿Por qué mirar a los animales?” *Culturamas: la revista de información cultural en Internet*. Web. 16 de noviembre de 2019

Bly, Robert

1991 “El gran saco que todos arrastramos”. *Encuentro con la sombra*. Jeremiah Abrams y Connie Zweig (eds.)

Bowles, Claudia

2010 “Narrativa contemporánea en Santa Cruz: criterios de periodización e identificación temática”. *Boletín literario*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño. Año 8, núm. 17 (junio): 9 – 16.

Canedo, Alejandra

2018 “Nuestro mundo muerto”. *El Zorro Antonio*. La Paz: Carrera de Literatura. Núm. 14 (agosto): 112.

Chimal, Alberto

2018 “De la ficción especulativa latinoamericana”. Revista *Latin American Literature Today*. Vol. I, núm. 7 (mayo). Web. 12 de octubre de 2018.

Colanzi, Liliana

2010 *Vacaciones permanentes*. La Paz: El Cuervo.

Corominas, Joan

1987 *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos

Derrida, Jacques

1993 *Espectros de Marx. Derrida en Castellano*. Horacio Potel (comp.) Web. 20 de marzo de 2019.

Didi-Huberman, Georges

2008 “La interposición de los campos: remontar la historia”. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

Ellison, Harlan (comp.)

1983 “Primer prólogo: La segunda revolución. *Visiones peligrosas I*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

Fernández, Teodosio

1991 “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica.” *Teorías de lo fantástico*. David Roas, (comp.). Madrid: Arco/Libros: 283-297.

Freud, Sigmund

1973 “CIX Lo siniestro”. *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva.

Girard, René

1983 *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

González, Magdalena

2017 *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

2016 “Territorialidades, textualidades. Torsiones y configuraciones en textos de Juan Pablo Piñeiro, Sebastián Antezana y Liliana Colanzi”. Rosario: *Revista de letras Saga*. Núm. 6 (Segundo Semestre).

Gutiérrez, Anabel

2017 “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”. *El cuento hispanoamericano del siglo XXI*. Agustín Prado Alvarado (coordinador). *América sin nombre*, 22: 49-59.

Huxley, Aldous

1979 “La experiencia visionaria”. *La experiencia mística y los estados de conciencia*. John White (comp.). Buenos Aires: Kairós.

Jung, Carl

1991 “El problema del mal en la actualidad”. *Encuentro con la sombra*. Jeremiah Abrams y Connie Zweig (eds.).

1989 *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza & Janes Editores.

1983 *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Paidós.

1949 *Psicología y religión*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, Jacques.

1967 *Seminario 14. La lógica del fantasma. Bibliopsi*. Web. 29 de marzo de 2019.

Maslow, Abraham

1979 “La experiencia núcleo-religiosa o trascendental”. *La experiencia mística y los estados de conciencia*. John White (comp.). Buenos Aires: Kairós.

Mesa, Carlos

2017 “Iluminación”. *Página siete*. 29 de octubre.

Mesa, Sara

2018 “Un rayo, un tigre, un vendaval”. *Estado crítico*. 2 de febrero de 2017. Web. 1 de octubre de 2018.

Moreno, Fernando

2018 “Hard y prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción: Desarrollo del contrato ficcional en dos subgéneros de la ciencia ficción”. *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*. Vol. II, núm. 2 de junio.

Myers Owens, Claire

1979 “La experiencia mística: hechos y valores”. *La experiencia mística y los estados de conciencia*. John White (comp.). Buenos Aires: Kairós.

Navia, María José

2015 “Hasta quemarse los dedos: una mirada a los cuentos de Giovanna Rivero”. *Suburbano*. Vol. 11. Web. 18 de noviembre de 2018.

Otto, Rudolf

1996 *Lo Santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.

Potel, Horacio

2010 “Cuestiones de herencia. Fantasma, duelo y melancolía en Jacques Derrida”. *Los (con) fines del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*. México: UNAM.

Prada, Ana Rebeca

2010 “Notas en torno a algunas últimas tramas de la narrativa boliviana”. *Boletín literario*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño. Año 8, núm. 17 (junio): 59 – 68.

Quevedo, Amalia

2014 “Los fantasmas de Jacques Derrida”. *Fantasmas: de Plinio el joven a Derrida*. Pamplona: EUNSA. Web: 16 de julio de 2020.

Senseve, Paola

2017 “Todavía no tenía nombre”. *Página siete*. 16 de julio.

Soto, Kurmi

2016 “Nuestro mundo muerto”. *Página siete*

Souza, Mauricio

2010 “Apuntes sobre el lugar del presente o: cómo no hablar de la última narrativa boliviana”. *Boletín literario*. La Paz: Fundación Simón I. Patiño. Año 8, núm. 17 (junio): 53 – 58

Todorov, Tzvetan

2005 *Introducción a la teoría fantástica*. México D.F: Coyoacán.

Trías, Eugenio

1988 *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

Villegas, Rodrigo

2018 “Iluminación”. *Inmediaciones. Comunicación y periodismo*. 16 de febrero. Web. 18 de noviembre de 2018.

Yau, Lena

2015 “En los cuentos de *Para comerte mejor*, Giovanna Rivero abre un hueco al inframundo”. *Colofón. Revista Literaria*. 19 de noviembre. Web. 18 de noviembre de 2018.

-

1995 *La Biblia Latinoamericana*. Pamplona: Editorial Verbo Divino