

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



**Tesis de licenciatura**

**PERCEPCIONES AFECTIVAS EN DOS CUENTOS  
CONTEMPORÁNEOS: “LA ÚLTIMA PIEZA DEL PUZZLE” DE  
GUILLERMO RUIZ PLAZA Y “ANTE LA LEY” DE SEBASTIÁN  
ANTEZANA, LEÍDOS SEGÚN LA FILOSOFÍA DE BARUCH  
SPINOZA**

**Modalidad de Tesis: Monografía**

**Postulante: Sergio Andrés Taboada Garzón**

**Tutor: Omar Rocha Velasco**

**La Paz — Bolivia**

**2021**

**Agradecimientos:**

*A mi familia.*

*A Alejandra C., Ana Rebeca P., Magdalena G. A.,*

*Martín M., Mónica V. G. y Omar R. V.,*

*primeros lectores de este proyecto.*

## **Resumen - Abstract**

*La presente tesis de grado estudia dos cuentos contemporáneos bolivianos desde conceptos del sistema filosófico de Baruch Spinoza. Tomamos de la Ética los elementos oportunos — sobre todo el “afecto” y la “noción común”— para analizar los cuentos. Nos focalizamos en el color y el sonido, y concebimos sus relaciones en los cuentos desde las asociaciones afectivas y las resonancias afectivas que son capaces de expresar mediante sus propios afectos. Existe una pigmentación imaginaria que trabaja por medio de asociaciones (para el cuento “La última pieza del puzzle” de Ruiz Plaza), y una remisión de una “escucha textual” que trabaja por medio de resonancias (para el cuento “Ante la ley” de Antezana). Dividimos el campo de estudio en dos grandes momentos: primero estudiamos, en cada cuento, los “signos concretos” (detalles que son fácilmente localizables por medio de significantes) y luego las “problemáticas derivadas” (detalles que surgen desde el motivo tanto del color como del sonido que no tienen un asidero concreto y completo en los significantes).*

**Palabras clave:** Literatura contemporánea boliviana, Cuento contemporáneo boliviano, Análisis de cuento, Guillermo Ruiz Plaza, Sebastián Antezana, Baruch Spinoza, Afección, Percepciones afectivas

## Índice

Agradecimientos:.....	2
Resumen - Abstract .....	3
0. Introducción.....	7
0.1 Propuesta de lectura y objetivos: la “percepción afectiva”, color y sonido, asociación y resonancia .....	8
0.2 Guillermo Ruiz Plaza: introducción autor y al cuento; resumen de “La última pieza del puzzle” .....	9
0.3 Sebastián Antezana: introducción autor y al cuento; resumen de “Ante la ley” .....	11
0.4 Hacia una conceptualización teórica-metodológica: la afectividad al teórico modo .....	12
0.4.1 Afecto y noción común .....	12
0.4.2 La máquina Spinoza de lectura literaria .....	18
0.5 Síntesis de los capítulos que siguen.....	24
Capítulo 1 .....	27
El estado del arte.....	27
1.0 Introducción.....	27
1.1 Ruiz Plaza.....	28
1.2 Sebastián Antezana.....	34
Capítulo 2 .....	41
La percepción del “color” en el cuento “La última pieza del puzzle” .....	41
2.0 ¿Qué es lo que entendemos por asociación afectiva?.....	41
2.1 El texto y el “color” verbal: signos concretos .....	44

2.1.1 Del padre o las fuerzas de “lo oscuro” .....	44
2.1.2 El dorado y la manifestación del “sol” .....	48
2.1.3 El café: dos variantes .....	50
2.1.3.1 Intoxicación y vómito .....	51
2.1.3.2 La mancha en el calzón de Lucía .....	53
2.1.4 Lucía o “la inocencia irónica” .....	55
2.1.5 El rojo y su multiplicidad .....	58
2.1.5.1 Las flores rojas (la protección de la alfombra) .....	59
2.1.5.2 Los rubores de Lucía .....	60
2.1.5.3 La sangre viva: aceite y películas .....	62
2.2 Las figuraciones del color (problemáticas derivadas) .....	64
2.2.1 La portada del libro y el cuento (Ruiz Plaza y Pollock) .....	64
2.2.2 La creatividad: la actividad más digna .....	66
2.2.3 La ceguera .....	69
2.2.4 La confusión, flash y cortocircuito: hacia una narrativa .....	70
Capítulo 3 .....	75
La percepción del “sonido” en el cuento “Ante la ley” .....	75
3.0 ¿Qué es lo que entendemos por resonancia afectiva? .....	75
3.1 El texto y el “sonido” verbal: signos concretos .....	77
3.1.1 Signos de la torpeza de la madre .....	78
3.1.2 Signos de la practicidad de la madre .....	81
3.1.2.1 Los gemidos .....	82
3.1.2.2 La figura de la víbora .....	84
3.1.2.3 La figura de la sirena .....	87

2.1.3 “[C]oraciones que se quiebran” .....	91
3.2 Las figuraciones de lo sonoro (problemáticas derivadas) .....	93
3.2.1 El devenir-espía y el ruido de fondo.....	93
3.2.2 Secretos de Estado .....	96
3.2.2.1 Estado y revolución, 1: la “imperfección de la forma” .....	97
3.2.2.2 Estado y revolución, 2: la anarquía familiar.....	102
Capítulo 4 .....	106
Conclusiones.....	106
4.1 Una palabra sobre el método .....	106
4.2 El sentido del color y otras consideraciones: principales hallazgos .....	108
4.3 El sentido del sonido y otras consideraciones: principales hallazgos .....	111
4.4 Una palabra sobre la alucinación literaria .....	115
4.5 Una palabra sobre la sexualidad y el incesto .....	118
Apéndice I: Lo primero que resuena: Kafka y Antezana, la historia brevísima de un intertexto .....	121
1. De las puertas .....	121
2. ¿Cuáles son los respectivos guardianes y cómo se comportan?.....	124
Bibliografía general de obras citadas: .....	128

## 0. Introducción

¿Existen detalles (en el cuento boliviano contemporáneo) que puedan ser susceptibles de un estudio desde la afección? ¿Cómo se manifestarían estos detalles, cuál sería su comportamiento?

La presente tesis de grado es un estudio sobre el cuento. En él, el lector o la lectora, encontrará una apuesta por dos rasgos, cuya lectura atenta logra plantear un sentido “operativo”, diríamos, de dichos rasgos.

Estos rasgos son el color y el sonido. Ellos también podrían encontrarse en las novelas o la poesía boliviana, pero el cuento, como género y como arte de la escritura, es adecuado para el estudio porque el juego de su lectura implica un juego contra el reloj: ni muy extenso ni muy breve, el cuento es ideal para estudios de experimentación literaria. Dicha experimentación consiste en activar lo que el crítico Marcelo Villena Alvarado entiende como práctica poética (Villena Alvarado; 2003:16-17), es decir, una praxis de la escritura y una puesta/apuesta en crisis del sentido que llegará a producir una lectura del cuento.

El color y el sonido serán aquí interrogados mediante su rol y su *ethos* en los cuentos. ¿Cómo se comporta el color, en los signos de dicho cuento? ¿Cómo se comporta el sonido o lo sonoro en las relaciones de escucha de este otro cuento? ¿Cuál es el rol de determinado color y qué se sigue de ello? ¿Cuál es el rol de determinado grito de placer o de determinado silencio y cómo resuena y hasta dónde resuena?

El color y el sonido pertenecen al régimen de la percepción antes que al de la memoria o del saber. El color y el sonido producen dramáticos detalles; y quizá en este drama, que es un drama poético (es decir que produce efectos de diversa índole), puede dar cuenta de la percepción de la que nace. Y esta percepción, que contiene algo así como diferencias de grado o magnitud afectiva<sup>1</sup>, también produce sentido que involucra a los detalles a revelar sus potencias (y éstas últimas puestas en relación con otras semejantes o diferentes). La presente tesis de grado estudia colores y sonidos desde una perspectiva afectiva.

Es así que nos encontramos con estas palabras —*percepción afectiva*— de las cuales daremos un comentario en este texto. Una percepción afectiva quizá sea el paso y los movimientos de afección que se siguen de estos pasos. Más allá de responder si los colores y los sonidos *son* afectos, debemos preguntarnos *a dónde nos llevan sus movimientos afectivos*. Dichas nociones —*percepciones afectivas, pasos de afecto*— hay que construirlas con un trabajo de lectura.

Para hacer esto hemos escogido dos cuentos que, cada uno a su manera, contienen elementos de simpatía con los rasgos estudiados: el cuento “La última pieza del puzzle” de Guillermo Ruiz Plaza para el color y “Ante la ley” de Sebastián Antezana para el sonido.

### **0.1 Propuesta de lectura y objetivos: la “percepción afectiva”, color y sonido, asociación y resonancia**

La hipótesis general que proponemos es que, tanto para “La última pieza del puzzle” como para “Ante la ley”, la literatura expresa la temática del color y del sonido (respectivamente)

---

<sup>1</sup> El color de la sangre seca en un calzón de niña es café y no es necesariamente semejante a la sangre derramada color *aceite de auto*. Ambas son “sangres”, pero se da en una diferencia de grado afectiva.

mediante *percepciones afectivas*. ¿Qué serían las percepciones afectivas? Serían pasos, movimientos de afectividad, tanto de conveniencia como de inconveniencia (en otras palabras, tanto de composiciones como descomposiciones) de los afectos mismos.

Los colores estarían dinamizados por medio de operaciones perceptuales que producen algo así como *asociaciones colaborantes* (esto para el cuento “La última pieza del puzzle”).

Los sonidos estarían dinamizados, también, por medio de operaciones perceptuales que producen algo así como *resonancias*, “formas de una escucha textual” (esto para el cuento “Ante la ley”).

Nuestro objetivo principal es hacer un análisis de lo que llamamos *asociaciones* y *resonancias*.

Para lograr eso nos serviremos de la filosofía de Baruch Spinoza, donde los conceptos clave son el *afecto* y la *noción común*. El libro llamado *Ética demostrada según el orden geométrico* de Spinoza tiene la ventaja de trabajar el afecto como un *aumento* (“alegría”) o *disminución* (“tristeza”) de potencia. Tanto en la asociación como en la resonancia está en juego las relaciones de movimiento (y/o reposo), las composiciones y descomposiciones, los equilibrios y desequilibrios que afecto efectúa en el texto literario.

## **0.2 Guillermo Ruiz Plaza: introducción autor y al cuento; resumen de “La última pieza del puzzle”**

Guillermo Ruiz Plaza (1982) es un escritor boliviano que reside en Albi, Francia, y que ha publicado tres libros de cuentos, *La fábula y el fuego* (2010), *La última pieza del puzzle*

(2013), *Sombras de verano* (2016). El cuento “La última pieza del puzzle”, del libro homónimo, nos interesa por la forma cómo el autor consigue retratar el comportamiento del color. Además de ser, el color, una problemática semiótica, es decir, un problema cuyo soporte reside en los signos concretos, ella es también semántica, es decir, que su problema se juega también en el plano del sentido. El cuento acaba de la siguiente manera:

[Lucía, la hermana del narrador] Casi ha terminado de colorear el dibujo. Saca los últimos crayolas de su caja. Luego, cuidadosamente, los alinea a un lado del cuaderno. Mira los distintos crayolas casi sin respirar, como esperando una revelación. Pero ningún color es digno de la última pieza del puzzle. (Ruiz Plaza; 2013:23)

El motivo del color se encuentra en la diégesis; este final nos habla tanto del color diegético como también de la exclusión de un solo color para el cuento “La última pieza del puzzle”. Dicho final es un metacomentario del cuento mismo: es decir que el rasgo de ambigüedad de dicho final nos habla *también* del rol del color en el cuento entero. Y dicho rol es, semánticamente, escurridizo, aunque semióticamente se diría que reside en un relativo reposo asociativo entre los signos.

El cuento “La última pieza del puzzle” narra desde una voz homodiegética la historia de una familia en problemas. El padre es un abogado que ha perdido su trabajo y se queda en casa, la mayor parte del día la pasa en su escritorio escuchando música; también cocina. La madre sustenta a la familia y han perdido la ayuda de Martita, la empleada chola, pues le deben meses de salario que ya no pueden pagar. Es Martita quien encuentra un calzón manchado de café, una hipotética sangre de la hija, Lucía (no se dice su edad, pero es mucho menor que el narrador hijo hermano). Desde ese momento el narrador intuye una posible relación incestuosa de su propio padre con su hermana; y esto, ayudado por la madre, que le dice al narrador: “no comentes nada sobre el calzón”. El hijo hermano narrador decide matar

a su padre y luego a su madre. Acuchilla al padre y la sangre que su cuerpo moribundo derrama parece “aceite de auto”.

El cuento está conformado por sucesiones de *flash*. Es decir, lo conforman fragmentos que están subtítulos por horas precisas que se encuentran desordenadas. El estilo es realista.

### **0.3 Sebastián Antezana: introducción autor y al cuento; resumen de “Ante la ley”**

Sebastián Antezana (1982) es un escritor boliviano-mexicano que reside en EE.UU. y ha publicado dos novelas —*La toma del manuscrito* (2008) y *El amor según* (2011)— y un libro de cuentos —*Iluminación* (2017)—. El cuento “Ante la ley”, publicado en la revista *Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura* (2015), nos interesa por su manera de tratar el sonido<sup>2</sup>. Si el sonido es una *forma de escucha textual* (0.1), dicha forma está inscrita en el cuento y puede ser interpretada en una lectura que toma lo sonoro como un problema semiótico y semántico. En el cuento hay varios detalles que aluden a sonidos concretos; y también hay detalles que leemos como problemáticas derivadas del mismo motivo sonoro. “Ante la ley” contiene una dinámica de sonoridades que se irán estudiando mediante los pasos de afecto.

“Ante la ley” narra, desde una voz omnisciente en tercera persona, la historia de una supuesta familia integrada de un “hijo” y una “madre”. Hay una revolución político-social; el hijo es el que participa en ella, por largos años, sobre todo en las horas del día. Al mismo tiempo, en la noche, el hijo vuelve a su hogar y encuentra a su madre masturbándose. El nudo del cuento es justamente la tensión entre la revolución y el incesto, del día y la noche.

---

<sup>2</sup> Existen dos “versiones” más de “Ante la ley”. Una se encuentra en *Kafkaville. Tributo narrativo a Franz Kafka* (2015), compilado por Salvador Luis Raggio, y otra en *Iluminación* (2017). Hemos escogido la versión de la revista, porque juzgamos que es la más lograda.

Algunos detalles como los gritos de placer de la madre cuando se masturba, o los gritos de los choferes cuando la madre cruza la calle, o las metáforas sonoras (víbora y sirena) que son atribuidas a la madre en plena escenificación de su sexualidad pueden ser leídas como pasos de afección, alegrías y tristezas que están repartidas en el texto.

El cuento en realidad es una parodia kafkiana del cuento “Ante la ley”<sup>3</sup>. El estilo es, hasta cierto punto, satírico-político.

#### **0.4 Hacia una conceptualización teórica-metodológica: la afectividad al teórico modo**

Este presente subtítulo está dedicado a una conceptualización teórica metodológica. Está dividido en dos partes: 1.º Presentamos a Baruch Spinoza y una focalización dentro de su sistema (la acentuación está en el *afecto* y en la *noción común*): es la parte del “marco teórico”. 2.º Trabajamos los conceptos para que devengan una adecuada herramienta de lectura literaria: es la parte donde se deriva el “marco teórico” a una “metodología”.

##### **0.4.1 Afecto y noción común**

Baruch Spinoza (1632-1677) fue un filósofo holandés del siglo XVII. Su trabajo filosófico más importante es la *Ética demostrada según el orden geométrico*, publicado póstumamente en 1677. En ese trabajo se plantea una idea de Dios y del universo, como también plantea cierto “modo de producción” de la vida y de la servidumbre de los hombres, de lo bueno y de lo malo, y la manera de su liberación. Dos son los “términos” que más nos servirán del filósofo. Se trata de los “afectos” y las “nociones comunes”. Además, en Spinoza, estos dos

---

<sup>3</sup> La lectura intertextual con el cuento “Ante la ley” de Franz Kafka la hacemos en un Apéndice. Ver página 121.

términos son afines, y son determinados por “la relación de movimiento y de reposo”. Estos conceptos están concebidos en su *Ética*.

Para Spinoza *los afectos* son movimientos tanto mentales como corporales. He aquí su dinámica interna-externa, exponiendo a lo afectado y a lo afectante: “*La idea de la afección, cualquiera que ésta sea, en cuya virtud el cuerpo humano es afectado por los cuerpos exteriores, debe implicar la naturaleza del cuerpo humano y, a tiempo, la del cuerpo exterior.*” (Spinoza; 2007:138)<sup>4</sup>. La cita es clara, pues nos deja dilucidar que el afecto, comúnmente, entrelaza dos agentes, aquél que está siendo afectado y aquél que lo afecta. La tercera parte de la *Ética* será una especie de estudio sobre las posibilidades de esta “estructura móvil” que, como una forma, diríamos, adquieren los afectos.

El escolio II de la misma proposición —la que acabamos de citar—, de la misma parte, es altamente importante: “[...] las ideas que tenemos de los cuerpos exteriores revelan más bien la constitución de nuestro propio cuerpo que la naturaleza de los cuerpos exteriores.” (Ibid.:139)<sup>5</sup>. La importancia reside entonces en el cuerpo afectado: el afecto es una idea que revela más la constitución mental del afectado que la naturaleza de aquél que lo afecta. De ahí que importe siempre más tomar el punto de vista de vista del afectado para un análisis del afecto. Esta relación se desdobra cuando lo que afecta se transmite recíprocamente y el afectado cambia de rol como también aquél que afecta se convierte en afectado.

En un segundo lugar, los afectos se definen como un paso, a una mayor “perfección”, o bien a una menor “perfección”. Un afecto es, pues, o bien un paso a una mayor perfección

---

<sup>4</sup> Citamos la *Ética* en dos registros, el registro más o menos canónico —que, en el presente caso vienen a ser: *Ética*, II, 16; primero viene el título, el número de la parte del libro, y la definición o proposición a la que remite— y el registro APA, facilitando así al lector la remisión del texto.

<sup>5</sup> *Ética*, II, 16, esc. 2.

—en cuyo caso llamaremos *alegría* a ese paso—, o bien un paso a una menor perfección — en cuyo caso llamaremos *tristeza* a ese paso—. En el primer caso, se trata de un *obrar*, un *hacer* o una *acción*; en el segundo, se trata de un *padecer*, un *perjuicio* o una *represión*. En el primero caso, somos “causa adecuada” de lo que nos sucede —esto quiere decir, sumariamente, que somos conscientes y capaces de lo que hacemos—; en el segundo, somos “causa inadecuada” o “parcial” de lo que nos sucede —esto quiere decir, sumariamente, que no somos conscientes de lo que nos sucede en tanto somos incapaces para entender, reaccionar, comprender tanto sus causas como sus efectos del afecto triste—. Literalmente, en la *Ética*, nos encontramos con la definición de afecto en la tercera parte de la *Ética*:

DEFINICIONES / I. Llamo *causa adecuada* a aquella cuyo efecto puede ser percibido clara y distintamente en virtud de ella misma. Por el contrario, llamo *inadecuada* o *parcial* a aquella cuyo efecto no puede entenderse por ella sola. / II. Digo que *obramos*, cuando ocurre algo, en nosotros o fuera de nosotros, de lo cual somos causa adecuada; es decir [...], cuando de nuestra naturaleza se sigue algo, en nosotros o fuera de nosotros, que puede entenderse clara y distintamente en virtud de ella sola. Y, por el contrario, digo que *padecemos*, cuando en nosotros ocurre algo, o de nuestra naturaleza se sigue algo, de lo que no somos sino causa parcial. / III. **Por afectos entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. / Así pues, si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por «afecto» una acción; en los otros casos, una pasión.** (Spinoza; 2007:193, las negrillas son nuestras)<sup>6</sup>

Se puede ver, entonces, hasta qué punto los afectos son actos, y por ende movimientos que, desde el cuerpo, hacia fuera de él, o bien en su interior, mental y corporalmente, el sentimiento expresa su situación obrando o padeciendo, favoreciendo o perjudicando.

Debemos señalar que los afectos son movimientos de *forma* que constituyen al sujeto. Esta forma, llegará a ser una dinámica actual del acontecer, en tanto esté compuesta entre los cuerpos por la relación de Movimiento y Reposo: “*Axioma I* / Todo cuerpo, o se mueve, o

---

<sup>6</sup> *Ética*, III, def. 1, 2 y 3. Para la introducción de la terminología alegría/tristeza véase Spinoza (2007:207; *Ética*, III, 11, esc.)

está en reposo. // *Axioma II* / Cada cuerpo se mueve, ya más lentamente, ya más rápidamente.  
// *Lema I* / Los cuerpos se distinguen entre sí en razón del movimiento y el reposo, de la rapidez y la lentitud, y no en razón de la substancia.” (Ibid.:130)<sup>7</sup>. El movimiento y el reposo no son una retórica en Spinoza, son una dinámica constitutiva a todos los cuerpos. Sea cual fuere, microestructura, estructura, macroestructura, subconjunto, conjunto, macroconjunto, “*Todos los cuerpos convienen en ciertas cosas*” (Ibid.)<sup>8</sup>, y una de ellas, es, según Spinoza, la *relación de Movimiento y de Reposo*. Así, “cada vez que Spinoza emplee la palabra forma, se referirá exclusivamente a esa relación constante, a la que llamará también ‘relación de movimiento y de reposo’.” (Zourabichvili; 2014:64). Pero si hablamos de una *constante*, debemos hablar también de lo que rompe esta constante o la excede. Habrá, pues, *equilibrios* y *desequilibrios* de la relación de movimiento y de reposo. Los equilibrios son aquellas relaciones que alimentan al cuerpo de manera positiva; el equilibrio de un cuerpo se definiría por los límites que es capaz de soportar cuando esta relación es o bien *perjudicada* o bien *favorecida*. El desequilibrio es el acontecimiento que implica una sugestión de las relaciones de movimiento y de reposo tales que pueden desintegrar la composición (*descomposición*) de las partes que estaban bajo la unidad de una composición mayor. Así,

La constante vale entonces como una *norma* y no como un valor absoluto; define un estado de *equilibrio*, mientras que los límites determinan la amplitud máxima de desequilibrio que un cuerpo puede soportar. ¿Pero qué es lo que define a fin de cuentas al individuo? ¿Es la norma de equilibrio o la desigual aptitud para soportar un desequilibrio? Spinoza va a tender cada vez más a comprender la diferencia individual en términos de capacidad afectiva. (Ibid.:51)

---

<sup>7</sup> *Ética*, II, ax. 1 y 2; lem. 1.

Spinoza había dicho al principio de su *Ética*: “Por *substancia* concibo aquello que es en sí y se concibe por sí, esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa” (Spinoza; 2007:46; *Ética*, I, def. 3). La tesis general del spinozismo se puede enunciar de la siguiente forma: existe una sola substancia que constan de infinitos atributos, de los cuales conocemos dos, el Pensamiento y la Extensión; dicha substancia *tiene* una infinidad de “modos” (*afectos de la substancia*), que son modificaciones de la substancia, dichos modos *se conciben por otra cosa, no en sí*. Para más sobre el *modo* véase nuestra nota 11.

<sup>8</sup> *Ética*, II, lem. 2.

Una composición afectiva, por ende, será una *forma* de coherencia, de *conveniencia* entre las partes que componen a un cuerpo o a un individuo, o bien el conjunto que tiene como partes a varios cuerpos o varios individuos. Ahora bien, la forma más tangible de composición en Spinoza, es la noción común.

Las *nociones comunes* son *composiciones* afectivas. En la *Ética* Spinoza explicará (o intentará explicar) la noción común que es común, valga la redundancia, a todos los cuerpos (Spinoza; 2007:158-165)<sup>9</sup>. Pero si nos quedamos con las *nociones comunes* más universales, es difícil de trabajar el concepto, pues, dichas *nociones* no nos dicen casi nada del trabajo literario que estamos por realizar, pues, trabajamos con textos singulares<sup>10</sup>. Gilles Deleuze, nos ayuda, entonces, primero a comprender qué son las nociones comunes, y luego, cuáles son los requisitos para que se den, desde estas dos citas del libro *Spinoza: filosofía práctica*:

En pocas palabras, la noción común es la representación de una composición entre dos o más cuerpos, y de la unidad de esta composición. Su sentido es más biológico que matemático; expresa las relaciones de conveniencia o de composición de los cuerpos existentes. (Deleuze; 2009:114)

Por eso la Razón se define de dos maneras que muestran que el hombre no *nace* razonable, pero que muestran cómo llega a serlo: 1.º un esfuerzo para seleccionar y organizar los buenos encuentros, o sea, los encuentros con modos<sup>11</sup> que se avienen a nosotros y nos inspiran

---

<sup>9</sup> *Ética*, II, 37, dem.; 38, dem.; 39, dem.; 40, dem., esc. 1 y 2.

<sup>10</sup> “Haciendo su deducción lógica de las nociones comunes, [Spinoza] está forzado a comenzar por las más universales. Hay que tener paciencia, porque si pasan a la siguiente proposición, verán que se trata de nociones comunes ya no comunes a todos los cuerpos, sino comunes a «al menos dos cuerpos». / [...] No se fíen del orden del texto. [...] no es ahí que las nociones comunes son operatorias. Las nociones comunes más universales nos dejan en lo vago. Lo interesante son las nociones comunes a dos cuerpos, es decir, las nociones comunes más precisas o menos universales. Y preciso aún más: las nociones comunes a dos cuerpos de los cuales uno sea el mío” (Deleuze; 2015:314). Dos cosas debemos destacar aquí: la interpretación de Deleuze estará regida por una manera de privilegiar las nociones comunes más simples, a la vez que resaltar la *participación* del sujeto dentro de estas nociones. Seguimos, en estos dos puntos, a Deleuze.

<sup>11</sup> Spinoza dirá: “Por *modo* entiendo las afecciones de una substancia. O sea, aquello que es en otra cosa, por medio de la cual es también concebido.” (Spinoza; 2007:47; *Ética*, I, def. 5). Los modos somos nosotros, y todo aquello que es susceptible de ser concebido por otra cosa, y no por sí mismo. Por eso Deleuze podrá decir: “[...] no hay más que una única sustancia absolutamente infinita [que es Dios], es decir, poseyendo todos los atributos, y lo que nosotros llamamos «criaturas» no son las criaturas sino modos o las maneras de ser de esta sustancia.” (Deleuze; 2015:27)

pasiones alegres (sentimientos que *convienen* a la razón); 2.º la percepción y comprensión de las nociones comunes, o sea, de las relaciones que entran en esta composición, de donde se deducen otras relaciones (razonamiento) y a partir de las cuales se experimentan nuevos sentimientos ahora activos (sentimientos que *nacen* de la razón). (Ibid.:115)

En la primera cita encontramos la definición/interpretación de las nociones comunes de Deleuze. Se trata, pues, de relaciones de conveniencias, y de una representación que es producida por la composición de dos o más cuerpos, que, además, implica su idea. En la segunda cita leemos sobre las operaciones por las cuales el cuerpo o individuo o sujeto —en suma, un modo— *conquista* una experiencia de “encuentro” a partir de la práctica, y toma consciencia de las nociones comunes que él forma parte mediante la selección de alegrías frente a la posibilidad de escoger entre alegrías o tristezas, es decir, las composiciones afectivas de alegría en las que participa, mediante lo común que tienen los modos. Así, ¿cómo llegar a ser razonable? Deleuze remarcará la acción de *seleccionar* y *promover* los “buenos” encuentros —las alegrías— entre los modos; y la “percepción y comprensión de las nociones comunes”, esto es, la percepción y comprensión de las representaciones que componen dos o más modos (cuerpos o individuos o sujetos), porque dicha composición de conveniencia (“noción común”) es producida y productora de razón.

Ahora bien, dentro del sistema de Spinoza existe un problema que podría llevarnos a una sobreinterpretación del texto, pues se trata de un problema textual. ¿Se puede encontrar a Dios o la Naturaleza *en un texto literario*<sup>12</sup>? Si un modo es lo que se concibe por otra cosa, y un modo es un afecto de la substancia (Dios o la Naturaleza) ¿por qué el texto no representa

---

<sup>12</sup> Dios o la Naturaleza, *Deus sive Natura*, es la fórmula que el filósofo holandés utiliza para referirse indistintamente a la substancia: “Hemos mostrado, efectivamente, en el Apéndice de la Parte Primera, que la naturaleza no obra a causa de un fin, pues el ser eterno e infinito al que llamamos Dios o Naturaleza obra en virtud de la misma necesidad por la que existe. [...] Así, pues, la razón o causa por la que Dios, o sea, la Naturaleza, obra, y la razón o causa por la cual existe, son una sola y misma cosa.” (Spinoza; 2007:284-285; *Ética*, IV, Prefacio). Para Spinoza no hay un Dios antropomorfo que premie o castigue según el grado de obediencia con que se le corresponde.

substancialmente al modo<sup>13</sup>? La polivalencia de la letra, la construcción de sintagmas y la remisión del sentido a otros sentidos, hace del texto un obstáculo para comprender la causa adecuada que estaría representando a Dios. Esto no quiere decir que sea imposible encontrar a Dios o a la substancia en los textos; pero aquello rebasa nuestros objetivos trazados. Se trata, es verdad, de una problemática substancial legítima, pero que dejaremos de lado en esta tesis. Nuestra justificación para no trabajarla es que no estamos en busca de un concepto o de una definición de la substancia textual, ni de lo literario, ni de la literatura.

#### **0.4.2 La máquina Spinoza de lectura literaria**

En el artículo “Literatura como imaginario. Ser lector con Spinoza” Sergio R. Rojas Peralta hace una evaluación sobre el mecanismo spinozista de lectura. Y resalta el poder de la imaginación de la literatura como también el elemento *alucinógeno* de cada lector:

La literatura, en cuanto producción, consiste en explorar el carácter asociativo, descontrolado y desordenado de la imagen. [...] / Según la explicación spinoziana, a partir de la composición del individuo se imaginan cosas ausentes como presentes. Se alucina. En efecto, el combate que sostiene don Quijote contra los encantamientos es el combate contra el genio maligno, ese mismo que derrota su percepción y desarticula su experiencia al trastocar la objetividad de las cosas (gigantes que se convierten en molinos, ejércitos en rebaños...). El caso del *Quijote* es hiperbólico, pero cuando una novela hace la solicitud de representar aquello que narra, que describe, básicamente recurre al dispositivo *alucinógeno* de la mente del lector. [...] / Esto presenta el serio problema de la lectura como medio para imaginar los contenidos representacionales del texto: ¿cómo imagina quien lee?, ¿cuáles posibilidades de lectura nos indica Spinoza? Leer implicará siempre la operación imaginativa, es decir, formar imágenes, pero no implicará necesariamente imaginaciones: representaciones mutiladas y desordenadas. (2003:126-127)

Lo “alucinógeno” de la literatura ya había sido expresado, por ejemplo, por Roland Barthes (1998:67). Pero con Spinoza, debemos decir que la alucinación literaria se vuelve una regla.

---

<sup>13</sup> Creemos que este problema se funda en la confusión del término afecto, utilizado en Spinoza para designar a los modos como *afectos* la substancia, y, al mismo tiempo, los aumentos y disminuciones afectivas que son modificaciones de las cosas singulares mismas. Las cosas singulares son modos.

El carácter *asociativo, descontrolado y desordenado* puede ser leído en la literatura, justamente, porque el lector *se imagina cosas ausentes como presentes*. La presencia/ausencia —es decir, la manera en que la presencia del texto va deviniendo ausencia (no podemos retener en la cabeza todo lo que leemos, después de leerlo, poco a poco, lo olvidamos), y la manera en que la ausencia o el silencio del texto va deviniendo presencia (la lectura propiamente dicha)—, es una modalidad en que la literatura se expresa en el mundo. Por todo esto, procederemos con el texto con la siguiente medida cautelar. El crítico literario tiene que elegir aquellos detalles a los cuales va a darles *más* importancia; debe tener una focalización en la que él participa. Una vez tenida la idea de la lectura crítica a efectuar, debemos localizar los afectos; hacerlo es un procedimiento de doble filo, pues ¿cuál es la relación de la representación con el afecto? ¿Hasta qué punto podemos decir que hemos *aislado* un afecto, para estudiarlo? François Zourabichvili nos había advertido (2014:200) que no deberíamos leer al afecto como un tópico freudiano; no que esto esté prohibido, pero ciertamente la manera psicoanalítica de leer el afecto corresponde a *otra visión*<sup>14</sup>. Se pone, pues, sobre la mesa el problema del afecto con la representación. Si es verdad que hay algo *asociativo, descontrolado y desordenado* en la “imagen” de lo que leemos (Rojas Peralta), no podríamos dar por sentado que los afectos en la representación están *libres, indeterminados* y (son) *cualesquiera* (Zourabichvili). ¿Cuál es el camino a tomar?

---

<sup>14</sup> “[...] creemos que Spinoza no se contenta con el esquema de la vinculación de una idea y un afecto, pudiendo este último desprenderse de aquella e ir a unirse a otra idea. Habría allí cierto rasgo anticipatorio de una *transmigratio Freudiana*. Ahora bien, considerar los afectos como “modos de pensar” distintos de las ideas no implica concebirlas como *quanta* libres, indeterminados y cualesquiera. No solamente ningún texto tiene rastros de tal pensamiento, sino que el concepto de *conatus* resultaría obscurecido: haría falta distinguir entre la autoafirmación de las ideas y la potencia de actuar del espíritu, y este desdoblamiento equivaldría a restaurar el espíritu *detrás* de las ideas que lo componen, e incluso un dualismo de la materia y la forma.” (Zourabichvili; 2012:200).

Debemos dar otro rodeo por la *Ética* de Spinoza, para poder contestar. La proposición 56 de la tercera parte, debería asombrarnos, afirma que: “*Hay tantas clases de alegría, tristeza y deseo y, consiguientemente, hay tantas clases de cada afecto compuesto de ellos — como la fluctuación de ánimo—, o derivado de ellos —amor, odio, esperanza, miedo, etcétera—, como clases de objetos que nos afectan.*” (Spinoza; 2007:254-255)<sup>15</sup>. Supongamos que soy un bibliotecario que ha leído todos y cada uno de los libros de una pequeña biblioteca pública, y que recuerdo en acto el contenido de cada uno de ellos. Decir *hay tantas clases de afecto... como clases de objetos que nos afectan* no solamente es decir que por cada libro leído tengo una sensación (seguramente diferente) de cada uno de ellos (que es, además, simultánea), sino también que cada uno de ellos ha planteado una disposición *asociativa, descontrolada, y desordenada*, tanto de mí mismo como del contenido de cada cual —porque “*El alma humana no percibe ningún cuerpo exterior como existente en acto sino por obra de las ideas de las afecciones de su propio cuerpo.*” (Ibid.: 150)<sup>16</sup>, lo que equivale a decir que hay algo así como una internalización de la causa exterior y una externalización del efecto del afecto (si este es adecuado, será una acción, si es inadecuado, una pasión)—, y que estas relaciones en ningún modo eran *libres, indeterminadas y cualesquiera*. Todo esto para decir que la representación de un texto literario tendría que tener palabras, o frases clave que incluyen un proceso afectivo y no sólo significativo, a las cuales el crítico es “sensible”. Pero dichas palabras clave, ¿tendrían una relevancia más importante que otras que no lo son? ¿Cómo podemos identificarlas?

Pues bien, en un principio, no nos queda más que seguir cierta terminología spinozista de la afección. Pero habrá que recordar que en el libro III de la *Ética* de Spinoza las afecciones

---

<sup>15</sup> *Ética*, III, 56.

<sup>16</sup> *Ética*, II, 26.

son definiciones. De ahí, de hecho, hemos empezado. Hemos enlazado la definición del afecto con su devenir en el texto literario. ¿Es esto una aplicación? Pues Zourabichvili respondería que sí, respondería que esa es la única forma de hacer la crítica de un afecto, o, lo que él llama “extracción-aplicación de una noción común” (Zourabichvili; 2012:203). Pero nosotros *no* queremos hacer una “crítica del afecto” propiamente, sino, queremos estudiar lo que hemos denominado *percepciones afectivas*.

¿Cómo llegamos a las “percepciones afectivas”? Desde la metodología, diremos que la noción de percepción afectiva tiene algo así como un cierto rasgo aglutinante que debemos dejar en claro antes de comenzar el comentario de las obras. Este rasgo aglutinante es el resultado de todo lo que estamos diciendo en el presente y el anterior subtítulo. No será baladí que resumamos las características, sintetizándolas y enumerándolas.

- (1) *La idea de una **afcción** pone de manifiesto la problemática de aquello que afecta a algo, y la forma cómo ese algo se enfrenta a su propia idea de lo que lo está afectando. En este primer paso tenemos el problema de la “ubicación” e “identificación” del afecto.*
- (2) *Cuando el afecto es una causa adecuada, es decir, cuando se distingue en su singularidad, el afecto “obra”, es una **alegría**, es una **acción**; cuando es causa inadecuada, es decir, cuando no se la puede distinguir por sí sola, o cuando, para su percepción, necesita de otras causas para distinguirse, y cuando es una “represión”, cuando el afecto es un “padecimiento”, da cuenta de una **tristeza**, da cuenta de una **pasión**. En este segundo paso tenemos el problema de la “valía” del afecto; en otras palabras, una vez identificados los afectos, su “valor” se mide en relación con otros afectos de propia naturaleza, o de naturaleza diferente; dicho “valor” es una modificación de alegrías y tristezas.*

- (3) ***El Reposo y el Movimiento**, es una intra-herramienta del afecto, pues los afectos o están en movimiento o están en reposo. O están en equilibrio, o en un desequilibrio.*
- (4) *Las **Nociones Comunes** son composiciones afectivas. Cuando un afecto alegre y otro afecto alegre se encuentran y convienen entre sí, y, cuando llegan a componerse entre sí, se dirá que forman una noción común. Las nociones comunes son algo así como campos de conveniencia y convivencia de afectos alegres, es decir, de acciones —de Obras—, que, entre ellas, forman equilibrio. Para Spinoza, estas nociones pueden ser —y/o deben ser— razonadas, pues es la razón quien, por así decirlo, ensambla la relación. Las nociones comunes son “**encuentros**” que se dan entre los modos, y, por eso, son aprendizajes que implican algún tipo de saber no propiamente científico sino vivencial.*
- (5) *Hay por lo menos dos clases de **descomposiciones**: la más simple remite a la tristeza o las tristezas, los padecimientos o las represiones, que el cuerpo o el sujeto sufre: esta, casi siempre, es la descomposición de una alegría. La otra forma de descomposición amenaza más bien a la relación constitutiva o a las relaciones constitutivas del modo mismo, desequilibrándolo para suprimirlo. Puede, también, que las nociones comunes se vean amenazadas por formas de tristezas que rompan los lazos de conveniencia que se han dado en estas nociones.*
- (6) ***Lo alucinógeno** de toda lectura literaria está en la manera de leer lo que se lee, experimentado un mundo ficcional —asociativo, descontrolado y desordenado— ausente como si estuviera presente, sin que este sea libre, indeterminado, y cualquiera. La lectura, pues, se dirige hacia una **percepción afectiva**, que es el resultado de los pasos aquí descritos, justamente porque la lectura es la experiencia de un encadenamiento de afectos “ficticios”. El problema de este último punto es la naturaleza de la ficción misma.*

Una “percepción afectiva” se da cuando experimentamos las gradientes de estos seis pasos. Justamente porque nuestra crítica no es propiamente una *crítica de un afecto*, sino, por así llamarla, una *crítica afectiva*, no se trataría de una simple aplicación de las definiciones de

los afectos del libro III de la *Ética* de Spinoza a la literatura. Ahora podemos decir cómo funciona la *máquina Spinoza de lectura literaria*.

Lo primero que hemos hecho es localizar o situar los afectos en los cuentos (1), basándonos en una focalización inherente a nuestra lectura (el color y el sonido). Lo segundo, es sopesar qué cosas alegran o qué cosas entristecen (2); hemos comentado, en la medida de lo posible, las acciones y pasiones del texto, que involucran tanto los signos como las problemáticas derivadas, de lo alegre (acción) y de lo triste (pasión), tanto de las “asociaciones afectivas” (color), como de las “resonancias afectivas” (sonido). En estos comentarios hemos seguido, cuando el texto lo exigía, los equilibrios y desequilibrios (3), que se daban entre las composiciones (4) o las descomposiciones (5), o bien, simplemente entre los movimientos innatos del afecto que no lograban ni componer ni descomponer (2). Por eso, la “percepción afectiva” se encuentra tanto en el proceso de nuestra lectura como en el resultado (6), porque ella es “movimientos lectores” de la alucinación literaria. Quizás alucinar sea la acción más vital y natural de la literatura, pero nuestra tesis no ha intentado dar una respuesta a la pregunta *¿qué es la literatura?* Esquivando este gran problema, nos hemos orientado a evaluar *lo que pueden* los textos, por medio de los afectos. De ahí que nuestro paso seis no se discuta sino en la conclusión de la presente tesis<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Originalmente “0.4 Hacia una conceptualización teórica-metodológica: la afectividad al teórico modo” trabajaba con un autor más, se trataba de Roland Barthes y su libro *S/Z*. Queríamos, en un principio, *tomar* el elemento conceptual llamado *lexía*, para “utilizarlo” en la presente investigación. A medida que trabajábamos de aquella manera, nos dimos cuenta de la impertinencia de importar aquel concepto a nuestro trabajo: esto se daba porque nosotros dejábamos de lado la condición de contigüidad, cara a los mecanismos de *S/Z*. Para quien no lo recuerde o no lo conozca, el libro de Barthes es una fragmentación racional del relato “Sarrazine” de Honoré de Balzac en pequeños fragmentos contiguos, es decir, uno tras otro, los detalles del relato son estudiados. Nosotros habíamos intentado seguir cierta lógica bartheana. Este detalle no llegó a buen puerto; sin embargo, el lector notará que las citas de los textos literarios siguen —inspirados en Barthes— más o menos una lógica, en manera hartamente menor, parecida.

## **0.5 Síntesis de los capítulos que siguen**

Nuestro CAPÍTULO PRIMERO, el Estado del Arte, inicia con una precisión sobre el hecho de leer cuento contemporáneo hoy (1.0) y la dificultad de “historizar” nuestra propia lectura. Luego repasamos los artículos, ensayos y notas de prensa sobre el escritor Guillermo Ruiz Plaza (1.1). Después hacemos lo propio con los artículos, ensayos y notas de prensa sobre Sebastián Antezana (1.2).

Nuestro CAPÍTULO SEGUNDO comienza con el análisis propiamente dicho de “La última pieza del puzzle” de Ruiz Plaza. En un primer punto (2.0) nos preguntamos más específicamente qué es una “asociación afectiva”.

En un segundo punto (2.1) trabajaremos los elementos del cuento que literalmente, con el significante, inscriben color en el texto. Este punto se divide en cinco. En un primer subtítulo (2.1.1) se trabaja a la oscuridad o lo negro como asociado con el padre del cuento. En un segundo subtítulo (2.1.2) se trabaja al dorado, la luz o el sol, asociado con los estados de vida y muerte del padre, desde su mirada muerta (en la diégesis) y su mirada viva (en una fotografía). En un tercer subtítulo (2.1.3) se trabaja el matiz “café” desde sus dos variantes: el acto de vomitar del hijo-narrador y cómo este produce una intoxicación afectiva (2.1.3.1) y la detección que Martita (la empleada) hace de la mancha en el calzón de Lucía (2.1.3.2). En un cuarto subtítulo (2.1.4) se trabaja el personaje de Lucía y sus detalles, que involucran algo así como una ironía afectiva. En un quinto subtítulo (2.1.5) se trabaja al color rojo en sus tres apariciones —las más importantes, para el estudio—: primero están “las flores rojas” (2.1.5.1), un estudio sobre la capacidad afectiva de unas flores artificiales en una alfombra. Después están “los rubores” de Lucía (2.1.5.2), la hermana menor del narrador, que se dividen en dos instancias afectivas diferentes, la vergüenza y la hermandad. Finalmente está

“la sangre” (2.1.5.3), representada por la posible menstruación de Lucía y la sangre del padre herido que el narrador asocia con aceite de auto.

En un tercer punto (2.2) trabajaremos los sentidos derivados de nuestra temática, los detalles que más o menos escapan a la naturaleza del significante. Este punto se divide en cuatro. En un primer subtítulo (2.2.1) se trabaja la relación del cuento con la portada del libro (un fragmento de la pintura de Jackson Pollock). En un segundo subtítulo (2.2.2) se trabaja la creatividad y la potencia de la palabra “colorear” con sus consecuencias. En un tercer subtítulo (2.2.3) se trabaja la ceguera y el acto de auto-afectarse mediante la violencia. Finalmente, en un cuarto subtítulo (2.2.4) se trabaja la estética del cortocircuito y el flash, y se propone una lectura de esa narrativa.

Nuestro CAPÍTULO TERCERO inicia el análisis propiamente dicho de “Ante la ley” de Antezana. En un primer punto (3.0) nos preguntamos más específicamente qué es una “resonancia afectiva”.

En un segundo punto (3.1) trabajaremos los elementos del cuento que literalmente, con el significante, inscriben lo sonoro en el texto. Este punto se divide en dos. En un primer subtítulo (3.1.1) se trabaja la torpeza de la madre entendida como un sentido en resonancia que afecta a su personaje y al texto. En un segundo subtítulo (3.1.2) se trabaja la “practicidad” de la madre en tres movimientos importantes de sentido de su “cuerpo sonoro”: primero están “los gemidos” (3.1.2.1) de su cuerpo que aluden (cual si fueran ataques sonoros) al comportamiento sexual de la propia madre. Después está “la figura de la víbora” (3.1.2.2), analogía que utiliza el narrador, en este caso, más óptico que sonoro, para expresar la violencia de asombro que el afecto produce en el hijo-personaje. Finalmente está “la figura de la sirena” (3.1.2.3) donde se estudia la potencia sonora del cuerpo de la madre. En el tercer

subtítulo (3.1.3) se trabaja la figura social y la violencia sonora sobre los “corazones que se quiebran”.

En un tercer punto (3.2) trabajaremos los sentidos derivados de nuestra temática, los detalles que más o menos escapan a la naturaleza del significante. Este punto se divide en dos. En un primer subtítulo (3.2.1) se trabaja el devenir-espía del hijo-personaje y el “ruido de fondo” (es decir, algo así como la revolución siendo *escuchada* en el texto desde un segundo plano). En un segundo subtítulo (3.2.2) se trabaja la figura del Estado y la revolución en sus dos facetas principales: primero está la concepción estatal vista desde la sexualidad (3.2.2.1), donde se evidencia la potencia de ésta para concebir movimientos de una literatura política. Finalmente, se estudia de nuevo la concepción estatal pero vista desde la perspectiva de la anarquía familiar (3.2.2.2), es decir, desde la desorganización de los movimientos de una literatura política.

Nuestro CAPÍTULO CUARTO está dedicado a nuestras conclusiones. En un primer punto (4.1) hacemos ciertas precisiones sobre nuestro método. Seguidamente (4.2) hablamos sobre los principales hallazgos en lo referente al color: es decir, realzamos el carácter dramático que implica su uso. Después (4.3) comentamos los principales hallazgos en lo referente al sonido: el problema de leer la literatura como un acto remisión tiene como principal hallazgo de dar cuenta de *movimientos lectores*. Hablamos en el punto que sigue (4.4) sobre qué puntos se cumplieron a decir de los seis pasos que habíamos trazado en nuestra metodología-teórica y ahondamos sobre la alucinación literaria. Y finalmente hacemos un último comentario (4.5) sobre la sexualidad y el incesto, donde hablamos de cierta descomposición de la familia.

## Capítulo 1

### El estado del arte

#### 1.0 Introducción

Antes de empezar con el estado del arte propiamente dicho hay que subrayar algo: tanto Ruiz Plaza como Antezana son escritores jóvenes y su producción literaria es muy reciente. Mauricio Souza Crespo, en su ensayo “La narrativa reciente (1985-2010): veinte apuntes para la construcción de un manual de lectura”, advierte que la literatura contemporánea no puede —o no debería *sólo*— ser aquella que se ha escrito en los últimos años (Souza Crespo; 2017:40-41, notas 1-3), y problematiza el concepto o percepción de lo contemporáneo. La alternativa efectiva, sino obligatoria, sería, como el crítico indica, “historizar nuestras propias lecturas en el acto mismo de inscribirlas.” (Ibid.:48, nota 15)<sup>18</sup>. De ahí que no se sabrá

---

<sup>18</sup> Aunque hemos seguido el consejo de Souza Crespo, en el ámbito del cuento, existe un legítimo problema de organización e historización que queríamos zanjar (de manera propositiva) en la presente tesis de grado. De ahí que exista una propuesta y una efectiva versión abandonada de la presente introducción que tomaba la idea de historizar nuestra lectura. Pero el tema era demasiado grande, nos faltaba documentos, el tiempo se acababa. Ahora bien, creemos que, para quien desee continuar ese problema, dicho esquema puede servir, aunque sea de guía, que, para bien o para mal, indica el gran problema y el gran trabajo que exigía seguir dicha tendencia. Transcribimos pues el índice para sugerir al lector y que vislumbre la dificultad y sopesese por sí mismo sus herramientas y lecturas:

0. Introducción

0.1 La convocatoria

0.2 En torno al certamen histórico

0.2.1 La exigencia de Atalanta

0.2.2 La exigencia de Hipómenes

0.2.3 El cuento y su lugar en la literatura boliviana

0.2.4 El cuento en la segunda mitad del siglo XX (brevísimos acercamientos críticos): lecturas de Oscar Cerruto, René Poppe, Jaime Saenz, René Bascopé Aspiazú y Adolfo Cárdenas Franco

0.2.5 Siglo XXI, 1: Giovanna Rivero, Edmundo Paz Soldán

0.2.6 Siglo XXI, 2: Antezana, Barrientos, Colanzi, Hasbún, Ruiz Plaza, etc.

exactamente si nuestro proceder está fundado sobre justificaciones válidas; empero, debemos decir que nuestro relato de ideas no desea “canonizar” a dichos escritores, sino más bien aprender de lo que está sucediendo en el ámbito contemporáneo, específicamente en la forma-cuento.

## 1.1 Ruiz Plaza

Los escritos “críticos” sobre Guillermo Ruiz Plaza se dividen en tres líneas de lectura. Un primer grupo de reseñas sin mucha “substancia crítica” ejemplifica a la línea periodística de lectura coyuntural; se lee a Ruiz Plaza desde las presentaciones de sus libros, con cierto asombro por los premios ganados<sup>19</sup> y su escritura fantástico-realista. Gran parte de esta línea periodística no propone más que su propio afecto al momento de leer a Ruiz Plaza. Por ejemplo, la nota con que se presentó el libro *La última pieza del puzzle* en Santa Cruz escrita por Darwin Pinto Cascán titulada “La primera pieza del puzzle resuelta: escribir bien” habla de los efectos de la lectura del libro<sup>20</sup> e introduce la lectura de la escritura de Ruiz Plaza en una región donde “la geografía no importa. Todo lo narrado puede ocurrir en tu barrio, en tu casa, en tu mente o en algún sitio del mundo mientras duermes” (2013:1). Esta idea de que la geografía no importan habla en realidad de un viejo debate que se abrió desde la publicación de *Los deshabitados* de Quiroga Santa Cruz: la desaparición del paisaje en las

---

Los puntos 0.2 al 0.2.3 trataban de ubicar la experiencia de leer cuento, tanto desde el punto de vista desde la competencia (por eso “certamen”) y desde la creación/producción de una historia (por eso “certamen histórico”) de la lectura del cuento. Los puntos 0.2.4 al 0.2.6 trataban de rescatar las lecturas que se han hecho sobre el cuento de dichos autores en relación/tensión con la nueva generación de escritores que cultiva el género cuento.

<sup>19</sup> Con los libros *El fuego y la fábula* y *La última pieza del puzzle* Ruiz Plaza ganó el Premio Nacional de Literatura Santa Cruz en los años 2009 y 2012 respectivamente. Su novela *Días detenidos* ganó el Premio Nacional de Novela el año 2018.

<sup>20</sup> “Un buen cuento es una semilla que puede construir o destruir a quien la recibió. Cada lector debe ser responsable de lo que permite le sea sembrado en el corazón. Ojo con eso. Ya han caído muchos en acción. Entre ellos, el más famoso de todos, el pobre don Quijote.” (Pinto Cascán; 2013:1)

escrituras contemporáneas o urbanas. A esta línea se suman Ricardo Bajo y Félix Terrones. El primero haciendo hasta cierto punto hincapié en la “disfuncionalidad de familias felices, ricas pero desdichadas” (Bajo; 2013:1), es decir, en un mundo de familias de clase media que sufren. El segundo haciendo hasta cierto punto hincapié en la condición de exiliado voluntario que ayuda a Ruiz Plaza introducir un misterio en las relaciones con los otros. Por último, esta línea de lectura contiene una entrevista —realizada por Santiago Espinoza— que lanza más luz sobre las afinidades literarias de Ruiz Plaza.

La segunda línea de lectura la ejemplifica Giovanna Rivero. Esta línea recoge las ideas de lo familiar y lo extraño y la episteme fantástica. “Escribir hasta que duela” es una nota de prensa donde Rivero nos informa sobre algunas características del libro *La última pieza del puzzle*. Lo primero es que habla sobre lo familiar y lo extraño en la narrativa de Ruiz Plaza. Dice Rivero: “En la mayoría de los cuentos el mundo interior de los personajes es el núcleo que dinamiza todo el relato. [...] Textos, en fin, que hacen del espacio doméstico el nido más fértil para alimentar los pájaros de la extrañeza” (2014:1). Este mundo interior es lo familiar, lo conocido, lo cotidiano. La construcción de un mundo interior no está escindida de cierta corriente contemporánea de escribir cuento en Bolivia<sup>21</sup>. Lo propio, lo cotidiano, lo familiar parece ser un motivo de conflicto que produce sus representaciones afincadas en una sociedad de clase media y que expresa su volatilidad y poder.

En esta vía, los colores también podrían ser receptáculos que ponen en escena parte de dicho conflicto: pues si un determinado color *representa* un significado, este quizá está asociado al conflicto del vaivén entre lo doméstico y los “pájaros de la extrañeza”. ¿Por qué

---

<sup>21</sup> Para Mauricio Souza Crespo, en el artículo arriba citado, la escritura neo-realista de los “novísimos narradores bolivianos (Rodrigo Hasbún, Maximiliano Barrientos)” fatiga un “universo de exploración psicológico-existencial” (2017:50, n.15). Este detalle puede ser rastreado también en la escritura de Ruiz Plaza, poniendo énfasis en la adquisición de la forma “cuento-fantástico” para tender esta filiación con sus contemporáneos.

el cuento termina con el deseo de Lucía, la hermana, tratado de escoger un color y por qué *ninguno es digno de la última pieza del puzzle?* Dicha dignidad, alegoría de la creatividad, estaría emparentada con *escoger bien* los colores, escoger el color *digno* que el texto no puede proporcionar; y quizá esta elección se haya jugado en todo el proceso de sentido que el cuento articula como totalidad. La intuición nos dice que en el afecto de esta dignidad que está segregada en el cuento entero hay, no un sentido simbólico, sino un sentido dinámico: los afectos, como acciones o pasiones del texto, tendrían el rol de receptáculo de varios conflictos que se muestran sólo si nos detenemos a cuestionarlos.

Quizá Rivero exagera un poco al decir que Ruiz Plaza despliega un “episteme fantástico” (Ibid.)<sup>22</sup>, que “sólo puede ser descubierto desde una sensibilidad filosófica, aquella que tanto los personajes como el lector se verán empujados a despertar” (Ibid.)<sup>23</sup>. Aunque este argumento nos parece un poco retórico, quizá no sea del todo inadecuado: si bien la “sensibilidad filosófica” excluiría a la sensibilidad vulgar, ella sólo puede partir del desconocimiento del texto hacia la lectura del mismo. ¿Es la lectura la que proporciona ese agujero negro al cual “La última pieza del puzzle” remite? Creemos que la lectura es una experiencia poética que, en el caso de Ruiz Plaza, pone en evidencia no sólo la forma del cuento fantástico, sino las “herramientas”, por llamarlas de alguna manera (p. ej. el color), con las cuales *arma* dicho cuento. La naturaleza del cuento “La última pieza del puzzle” hace que —si existe una “episteme” fantástica— dicha episteme tenga un carácter antiheurístico: es decir, que no intenta resolver un conflicto, se resiste a indagar, por ejemplo, el motivo del

---

<sup>22</sup> Rivero dice que dicha noción pertenece al escritor y crítico peruano Harry Belevan. Desgraciadamente no hemos podido encontrar el lugar donde dicho escritor defiende esta postura, aunque parece pertenecer a su libro *Teorías de lo fantástico*.

<sup>23</sup> Más abajo Rivero dirá: “Ruiz Plaza apenas nos aproxima a ese episteme de extrañeza que está siempre en el umbral de la muerte y/o la demencia” (2014). Llama la atención que utilice la palabra “apenas”, como si el episteme fantástico fuera la muerte y/o demencia ineludibles en la vida de la cual la literatura traza sólo un detalle.

incesto, no busca resolver el problema. (La literatura es un problema, ella no es tanto la búsqueda de su solución, sino al contrario, la invitación a lo problemático). Semejante a esto, el color funciona como un detonador de sentido, a su vez, antiheurístico: porque más allá de buscar un significado en los colores (p. ej.: el color rojo significa “pasión”) lo que los colores plantean es el problema del afecto y los movimientos de afecto. Pasos y construcciones, composiciones y descomposiciones afectivas son parte de su naturaleza.

La tercera y última línea de lectura la ejemplifica Fernando Iturralde. “A propósito de *Sombras de verano*” es otra nota de prensa (que recoge el texto leído en la presentación del libro de Ruiz Plaza), sobre *Sombras de verano*, libro que recoge algunos cuentos de *El fuego y la fábula* y *La última pieza del puzzle*. El detalle más importante hace alusión a la contraposición de la escritura de Ruiz Plaza, frente a lo que se ha llamado grotesco social (aunque el autor no lo dice expresamente, ese es el nudo diferencial que la literatura de Ruiz Plaza intenta abandonar). Ahora citamos el siguiente fragmento que abre esta discusión:

lo que le da un plus a la narrativa de Ruiz es la capacidad de incorporar su realidad personal, es decir, los aspectos bolivianos y familiares de su vida. / De este modo, no sólo elementos bolivianos o paceños son incorporados con la técnica cuentística latinoamericana clásica, sino que además aspectos del mundo íntimo, personal, familiar son parte importante de la narrativa. Estos aspectos son dejados de lado por los románticos del hampa y de la marginalidad. Está claro que buena parte de la narrativa contemporánea gira en torno a sectores sociales que se caracterizan por su alteridad con respecto al sistema que los excluye. (Iturralde; 2016:3)

Recordemos que Javier Sanjinés (2017) había armado su concepto literario del grotesco social mediante una alienación ideológica que la literatura *sufre* desde 1952 para adelante y que la obliga a confrontar el reconocimiento de su propio fracaso formal<sup>24</sup>. Para Sanjinés,

---

<sup>24</sup> “[...] la visión pesimista de las pequeñas burguesías es incapaz de superar el trauma creado por el apartamiento del Estado y por la falta de un referente popular que difunda la perspectiva de lo nacional en el todo social. Frustrada o cerrada en su exilio interior, raramente la producción literaria ‘culto’ ha podido apropiarse de lo popular con la finalidad de abrir los espacios públicos articuladores entre el Estado y la sociedad civil” (Sanjinés; 2017:161). Cuando hablamos de *fracaso formal* hacemos alusión a la posición del habla que

sólo el testimonio del sufrimiento del otro podría lograr una recomposición social; porque el sufrimiento tiene condición intocable, autoridad omnisciente y su lucha es intrínsecamente legítima. Esto se lograría a partir del testimonio de Domitila Chungara, los cuentos de René Poppe y el cine “con el pueblo” de Jorge Sanjinés. Aquella literatura que no logre la exigencia de la recomposición de lo social estaría condenada a ser enemiga, pequeña burguesa, desestructurante. Esta última literatura sería la de Guillermo Ruiz Plaza.

Volviendo a las precisiones de Fernando Iturralde: la intimidad y la “realidad personal” son aquí valor de lucha política. Pero se trata de una lucha que busca inscribir antes que ser reconocida. Por eso *lo clase-mediero* (Iturralde) es un espacio disputa. Si bien lo íntimo, lo personal, lo familiar no tiene un asidero concreto —porque esto variaría según las clases sociales y los modos de vida—, el contraponerse a *lo grotesco* debe ser leído como un gesto de audacia: “[...] es sintomático que se quiera ignorar la propia realidad, el propio origen (clase-mediero siempre, por eso literario) del escritor en favor de una realidad

---

la literatura suele adoptar, el *yo* de donde habla; dicho *yo* es, desde Quiroga Santa Cruz hasta Jaime Saenz, un *yo mimético*, que interioriza aquello que quiere imitar. El hecho de achacar a la literatura su proyectividad retrógrada desde el presente hasta el 52 del siglo pasado sólo demuestra que la tradicional lucha de clases no se ha movido de su sitio en su advenir. Se trata de obras modernas que, según Sanjinés, sólo tienen el valor de trauma; pues lo que recompone lo social no es la literatura moderna sino el cine y el testimonio. Pero en esto vemos algo así como un cambio de hegemonía, si el lado hipotéticamente positivo del grotesco es “recomponer lo social”, la literatura contemporánea que romantiza el hampa y la marginalidad, en vez de conciliar a la “sociedad civil” y al “Estado” como articulación del espacio público, *sufre* la redundancia del discurso de víctima. Por eso es que sólo el sufrimiento del otro recompondría lo social, a condición de fetichizarlo. Sanjinés nos dirá que lo social, entendido éste como un todo, no puede entrar en el campo de fetichización y reificación que el modo de producción capitalista alcanza a metamorfosear. La ironía de la literatura grotesca es que ella *es* una especie de inclusión desde la exclusión y esta forma de incluirse excluyéndose participa de los escasos privilegios para mantener su poder desde afuera y adentro. Lo grotesco *también* fracasa si pensamos en la representatividad de la clase media o la pequeña burguesía en esas literaturas (p. ej., Víctor Hugo Viscarra); se nos dirá que sobredimensionamos el problema eludiendo el sufrimiento de los “oprimidos”, las clases “verdaderamente” populares: pensamos que lo grotesco *reproduce* no sólo su violencia testimonial, sino que también sólo propone un nuevo proyecto de Estado-sociedad para aquellos que hacen de las disputas una norma sin criticar el rol de esas luchas históricas. No creemos que la literatura lumpen (Viscarra) deba desaparecer o reformarse (¿quiénes somos nosotros, después de todo, para decirle al mismo y al otro cómo vivir?), pero creemos que esta literatura, que hereda la forma del grotesco, sólo podrá recomponer lo social en base a un mutuo reconocimiento del resentimiento del excluido incluido. Es en ese sentido en que se podría dar una romantización del hampa en este Estado-sociedad, en la relación que tensiona al Estado y la sociedad.

[marginal] que apenas se conoce de oídas o por experiencias reales que no duran mucho” (Iturralde; 2016:3). Se trata del dilema del centro y la periferia, de lo urbano y lo indígena, el enemigo y el amigo, de la clase proletaria y la pequeña burguesía, donde la literatura ocupa el lugar de centro. Estas dicotomías, si bien son útiles para discernir en cierto momento un elemento de lo otro, un campo de otro campo, son algo engañosas. En primer lugar, polarizan una posición cuya riqueza es quizá la de ser una representación (la literatura) que no tiene una auténtica “convicción” de cambio de social —no se puede obligar a la letra a hacer algo, es el lector quien, con su lectura, podría cambiar a la sociedad— y cuyo valor de uso está cada vez más restringido a una pequeña minoría que le atribuye un valor de cambio —un valor de cambio que la literatura *efectuaría* sobre la propia sociedad— más bien relativo (lo cual es muy triste). En segundo lugar, la lucha social malinterpreta la potencia literaria: como ella sólo quiere ganar *posiciones* para el proletariado —o posiciones para la burguesía— elude la problemática humanística que hace de la literatura una negociación mínima de convivencia. Y la potencia literaria no sólo denuncia estos usos, sino que los hace visibles. Porque hacer de la literatura un medio para la recomposición social —como Sanjinés lo plantea— es hacer de ella una receta para alimentar la identidad de lo mismo sin cuestionar su relación con lo otro.

Si apostamos por la lectura de una literatura con la de Ruiz Plaza es porque ella es, creemos, una literatura que plantea una denuncia sobre su propia clase (media), traicionándola. La imposibilidad de existencia de la familia en “La última pieza del puzzle” hace de este cuento un escenario donde se negocia esa misma vacuidad de la clase media en relación con el simulacro de sus “dizque” privilegios. La clase media no está lejos de vivir una lucha interna donde la autoridad de lo paternal y lo maternal asfixia a la experiencia de la juventud (en el caso de “La última pieza del puzzle”). Por supuesto, si “elementos

bolivianos o paceños son incorporados con la técnica cuentística latinoamericana clásica” (Iturralde), eso significa que la salud del cuento está pasando por un proceso delicado de canibalización/apropiación/valorización/rechazo de lo foráneo que intenta discriminar lo propio de lo globalizado, lo íntimo del cliché. Aparentemente, dentro de esta problemática, el color llevaría el conflicto de representatividad ornamental; rápidamente nos damos cuenta de que no es sólo eso lo que se pone en juego. En realidad, el color llega a desplegar las dramáticas posiciones en que la ficción se encarna para mover sus afectos en diferentes perspectivas<sup>25</sup>.

## 1.2 Sebastián Antezana

Los escritos “críticos” sobre Sebastián Antezana se pueden dividir en tres líneas de lectura. Un primer grupo de reseñas sin mucha “substancia crítica” ejemplifica a la línea periodística de lectura coyuntural. En esa sintonía encontramos muchas reseñas a *Iluminación* y muchos juicios que, antes que leer a Antezana, muestran su admiración por el autor; dicha admiración no llega a ser nunca una idolatría, pero pone en escena una tendencia de las reseñas o notas periodísticas de leer mayormente las sensaciones que los libros de Antezana producen sobre los reseñistas antes que plantear entradas más serias de lectura. De esta naturaleza son los siguientes escritos: 1) “Iluminación” de Carlos D. Mesa Gisbert, donde lo más importantes sea quizá nombrar cierta “intimidad desviada”<sup>26</sup>. 2) “Aún queda pálidos soles” de Ricardo

---

<sup>25</sup> Para armar este Estado del Arte sobre Guillermo Ruiz Plaza nos hemos concentrado en los documentos que trabajan el cuento y no así los documentos que trabajan la novela *Días detenidos*.

<sup>26</sup> “El autor nos lleva por una interioridad ‘desviada’ porque -siempre la paradoja- es en ella donde se prueba la materia de la que realmente estamos hechos. Pensé al leer los tres primeros relatos que el libro sería una aguda y agridulce metáfora sobre la vejez, comprobé luego que el tránsito iba más allá, y que -esto es lo más sugerente- era posible, después de haber leído infinidad de extraordinarios libros sobre nuestra condición, encontrar una reflexión sobre ella que estremezca, que sacuda, que desafíe, no ya el asombro sino la confrontación con las puertas selladas de cada intimidad.” (Mesa; 2017:1)

Bajo<sup>27</sup>. 3) “Sebastián Antezana apuesta por el cuento en ‘Iluminación’” de Mijaíl Miranda. 4) “La inexorable vida privada” de Martín Zelaya, donde lo más importante quizá sea nombrar lo privado<sup>28</sup>. 5) “Iluminación (de Sebastián Antezana)” de Salvador Luis, donde lo más importante sea quizá nombrar lo interior y el psiquismo que los cuentos proyectan como problemáticas negativas<sup>29</sup>. 6) El ensayo “Iluminación” de Rodrigo Villegas va por la misma línea, sólo que en él parece activarse algo así como una escritura que trabaja la experiencia desde el imperativo. Se trata, en realidad, del viejo problema de la alteridad: ¿hasta qué punto la literatura nos deja sentir y experimentar el dolor del otro? Esta pregunta, que es formulación nuestra, parece estar en el corazón del ensayo<sup>30</sup>. 7) El texto “Todavía no tenía nombre” de Paola Senseve sigue la misma línea de lectura que capta, en este caso, la sensación de haber leído *Iluminación*<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Como ya se indicó, esta primera línea de lectura redundante en la manera cómo los autores de las reseñas son afectados por los textos de Antezana. Así podemos leer: “Los nuevos cuentos de Antezana (un par de ellos, sublimes, de antología) son crueles y destructivos, morbosos e hipnóticos, asustan y perturban, estremecen.” (Bajo; 2017:1)

<sup>28</sup> “Iluminación es, entre otras cosas, una reflexión sobre la vida privada que se hace explícita en Viejos que miran porno, en La mujer del jinete y en My very own página en blanco, pero que se extiende en diversa medida por toda la obra [...] / Vida privada, plano uno: la soledad, coyuntural o definitiva, pero cada vez más inevitable en nuestras sociedades; el eventual o constante fracaso de la vida en pareja, del matrimonio ideal y ortodoxo. Vida privada, plano dos: el abandono de las ganas y esperanzas —y de la relación de pareja y/o familiar tradicional—, la sumisión en el individualismo extremo que, inevitable y paradójicamente, conduce hacia lo no privado, hacia la lejanía total; la soledad autoimpuesta.” (Zelaya; 2017:1)

<sup>29</sup> “Antezana se inclina por la una diversidad de recursos (donde destacan las introspecciones y las técnicas de ocultamiento y revelación) que insisten en una poética de la imaginación enraizada principalmente en el psiquismo de sus personajes, proyectando un mundo interior sinuoso y destacando sobre todo las consecuencias negativas de arraigo íntimo, ya sea en relaciones entre parejas otoñales, padres e hijos o cónyuges desilusionados y sus enfermos.” (Luis; 2018:1)

<sup>30</sup> Basta leer las primeras líneas: “La violencia parece ser, de una forma u otra, justificada. Cada acción conlleva a una consecuencia, la consecuencia a otra acción, y así, quizá sin premeditarlo, te topas con lo inminente, y reaccionas, emerges, o te quedas de pie, inmovilizado, pero la función ya está activada: la violencia se ha desencadenado. / Debes cazar a un ciervo o a tu padre o a tu hijo; debes golpear a un niño por la espalda en medio de la calle para liberarte de la tensión de sentir burlado, humillado; debes resignarte al olvido y provocación del ser que amas; debes lamer las heridas abiertas de tus parejas ocasionales para mitigar el dolor que te carcome el alma; desde continuar con tu revolución y enfrentar a la madre cada vez que, con la puerta entreabierta, se retuerza en su cama recordando al padre;” (Villegas; 2018:1)

<sup>31</sup> “[Antezana sería] un profesional que juega, experimenta y también confía en sus historias llenas de una imaginativa cuidadosa que posee la capacidad de movilizar cosas que no sabías que tenías dentro.” (Senseve; 2017:1)

De este primer grupo de escritos sacamos en claro que la lectura de *Illuminación* afecta, con sus perversiones y riquezas, a estos autores que trazan los efectos de ese afecto. Se tratan de lectura coyunturales que ejemplifican un asombro por la escritura de Antezana. Lo íntimo, por las acotaciones recogidas, es aquí político. Las introspecciones y las soledades que *Illuminación* explora pueden leerse desde cierta esfera privada de ciertos personajes; pero esta esfera no se puede pensar sin lo público (como rechazo o como lejanía). Dentro de este grupo hay todavía un texto particularmente negativo, que habla sobre “Ante la ley”, tratando, finalmente, de descalificar al cuento: “Illuminación, de Sebastián Antezana” de Fernando Molina contiene un fragmento que será útil citar en su integridad:

Para mi gusto, donde Antezana no se libera de las situaciones consabidas y reiterativas que predominan en la literatura nacional es en Proteo, cazador, que trata de un hijo y un padre que salen de caza, e inaugura la obra. La alusión a Proteo, que desarrollada hubiera salvado al cuento, se queda a medias y la historia no puede salir del estereotipo “padre alcohólico, violento y desagradable, que maltrata a un niño sensible que quiere y no quiere identificarse con él”. Otro cuento menor y prescindible es, a mi juicio, Ante la ley, narración que hace un tratamiento muy poco justificado y arbitrario de un tema tan recurrente en la literatura como asaz difícil de asir, el incesto. (Molina; 2017:1)

El juicio empieza hablando del cuento “Proteo, cazador” de *Illuminación* para después dar su mirada sobre “Ante la ley”: se habla de estereotipo y de literatura nacional (el padre alcohólico) para luego decir que “Ante la ley” es un cuento “prescindible”, “menor”, calificándolo de “muy poco justificado” y “arbitrario”. Dentro de este escenario encontramos una lectura del incesto que expresa un rechazo claro. ¿Por qué “Ante la ley” escapa a la mayoría de los comentaristas y, cuando encuentra uno que decide desarrollar sus ideas sobre el cuento, el relato es “rechazado”? No sólo se trata de una visión frente al escándalo del incesto. Quizá el susto que se llevó Molina al leer “Ante la ley” está en la inevitable fusión de la política (la “revolución”) y lo sexual anómalo (el incesto). Si hay una política que se desenvuelve desde lo sexual y ésta se salta lo políticamente correcto, es porque —quizá— su

devenir tiene más que ver con la realidad que su ser o estar. Hay algo en “Ante la ley” que descompone la familia moderna tradicional (lo políticamente correcto) para hacerla delirar en su despliegue de lo sexual. Es este delirio que escapa a la captura. Pero no es un delirio infundado.

La segunda línea de lecturas tiene que ver con aquellos escritos críticos que se ocupan de la novela *La toma del manuscrito*<sup>32</sup>. En ella encontramos a dos críticas: Ana Rebeca Prada y Magdalena González Almada. En su artículo “Antezana, Hasbún y Piñeiro. Primeras notas en torno a algunas últimas tramas de la narrativa boliviana” Prada apunta algo imprescindible cuando habla de “Libre interpretación de los referentes nacionales”: “Las tres novelas apuntan a una actitud entre crítica, distante y libre en lo que se refiere a las alusiones a lo nacional. La más aparentemente distante en cuanto a la construcción de los referentes en su fábula es *La toma del manuscrito*” (Prada; 2012:161). Y un poco más adelante continúa la reflexión sobre el referente:

*La toma del manuscrito* se halla inscrita en un presente y un espacio “al otro lado del mundo”, ese lugar incierto en América de Sur, del que tampoco el delineado referencial puede desecharse, añadiendo a ello el elemento de la traducción como acción particular a ese espacio preciso *allá* (tiempo pasado, espacio europeo) es el espacio de la expedición, la toma de las fotos, el robo, el paso de la imagen al texto, *aquí* (presente, ciudad sudamericana) es el espacio y el tiempo de la traducción. (Ibid.:165)

Lo primero que debemos entender aquí es que con Antezana —y con un espectro de la literatura contemporánea: Ruiz Plaza, Hasbún, Barrientos, Colanzi, etc.— el referente boliviano es algo que cambia; no deja de existir, pero cambia para abrirse a una “libertad interpretativa”, por llamarla de alguna forma, de lo boliviano. Cuando Omar Rocha Velasco tomaba el pulso al cuento “contemporáneo” en su artículo “El cuento en la cultura de la democracia” afirmaba lo siguiente:

---

<sup>32</sup> Ocuparnos de estos escritos es importante porque despliegan una luz sobre la escritura de Sebastián Antezana.

Estas narraciones revelan también una intención clara y contundente de no nombrar el espacio en que se desarrollan. La ciudad o el lugar donde se habita o transitan los personajes puede [ser] cualquier lugar. Es el gesto claro de un desarraigo. Es evidentemente una transición entre las propuestas de la generación basada en el realismo y el compromiso político social y las “intenciones creadoras” de los escritores más ajenos a la atmósfera ideológica, más inclinados a buscar en sus obras cierta tensión lírica y cierta elaboración del lenguaje que definitivamente se desliga de la responsabilidad de “explicar” el país (2011:90)

Más que ser un gesto de desarraigo, nos parece que es una *atmósfera* que ha tomado fuerza y hasta cierto punto deja de lado la tradición de inscribir la literatura como un problema estrictamente nacional. Se trata de una libertad interpretativa que produce una atmósfera y que escapa a dar cuenta del país explícitamente (aunque no lo deje de hacerlo implícitamente). Para Prada hay un *aquí* en *La toma del manuscrito* que habla de la traducción: esa compleja operación de verter un lenguaje en otro, un idioma en otro, quizá también podría estar presente en “Ante la ley”, si recordamos que el cuento *es también* una parodia del cuento de Franz Kafka “Ante la ley”. ¿Cómo y por qué se traduce la influencia de Kafka en Antezana? ¿Cómo Antezana lee y traduce lo que le sirve y lo que no para escribir su cuento? Son preguntas que dejamos abiertas.

En esta segunda vía (aquella que valoriza la novela de Antezana), González Almada insistirá —en su artículo “La narrativa boliviana del siglo XXI. Lecturas en torno a *La toma del manuscrito* de Sebastián Antezana”— sobre los elementos que *desmarcan* a Antezana de una “tradición boliviana” literaria: lo que ella argumenta, en concreto, es una “superación” por parte de la novela de Antezana frente a toda la tradición “indigenista”, “costumbrista” del siglo XX (González Almada; 2015:65). Sin ir muy lejos, diremos que el cuento “Ante la ley” se *enmarca* en una manera de narrar que abandona el estilo del siglo XX (llámese indigenismo, costumbrismo, realismo) para producir un índice de lo político. “Ante la ley” es un cuento que trata la política desde algo así como una pantalla revolucionaria. La revolución en “Ante la ley” no tiene bases concretas y su justificación se acerca más a la

descripción de una burocracia kafkiana-boliviana que problematiza la lectura de dicha representación. En efecto, Antezana parece dejar el siglo XX boliviano-literario atrás, sin repetir temas o estilos que consolidaban a un indigenismo o a un costumbrismo. No obstante, la elección por Kafka, o por un sistema kafkiano de representación, deja ver que la influencia del cuento ya no pasa por literatura boliviana a secas sino por literatura “universal”.

Como última línea de lectura está el artículo de Pablo Virguetti Villaroel, que es una radicalización de la perspectiva de González Almada. En “Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual” (que estudia a los libros de cuentos *Nuestro mundo muerto* de Liliana Colanzi, *Iluminación* de Sebastián Antezana y *Nueve* de Rodrigo Hasbún) argumenta la siguiente hipótesis: “La literatura boliviana ha desplazado definitivamente su interés de describir un sujeto social y se ha concentrado en encarnar el sujeto individual, no totalmente extraño al país, pero lejos de estar definido por él” (2019:74). Por *sujeto social* debemos entender aquella individuación colectiva que, en la literatura boliviana del siglo XX (en su primera mitad), parece haber seguido una estratégica metonímica de representación: los personajes son metonimias del espacio en que nacen o de las clases sociales a las que representan o de las razas a las que pertenecen. (Este paradigma se quiebra con los libros *Cerco de penumbras* de Oscar Cerruto y *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz a mediados del siglo XX —1952 en adelante—, que traen la innovación de la literatura moderna.) Virguetti Villaroel dirá que existe un desplazamiento a la era posmoderna y que las nuevas literaturas (o, en todo caso, las de Antezana, Colanzi o Hasbún) parecen construir literaturas “transnacionales”<sup>33</sup>. La globalización, las nuevas tecnologías, han posibilitado que estas expresiones (algunas de estas expresiones) “salgan” del país (es decir: que se lean en

---

<sup>33</sup> Para más sobre lo posmoderno ver Virguetti Villaroel (2019:76-78); para una crítica a lo posmoderno ver Souza Crespo (2017:45, nota 10).

otros lados), que se exporten (aspirando así a ser productos de una industria editorial que no existe en Bolivia) y al mismo tiempo que importen al país “nuevas” formas y “nuevos” contenidos (es decir: inscribiendo el lugar de enunciación “extranjero” y publicándolo en Bolivia). Virguetti Villaroel trabaja *Iluminación* desde el cuento “Viejos que miran porno” y llegará a decir que la reflexión que se juega se instala en una percepción del propio cuerpo como abyecto, y que el ideal de la clase media (tener una “casa propia, dinero, vida en pareja”) es criticado y su promesa de bienestar no se cumple ni se consume (2019:77). Si bien el autor no habla expresamente de “Ante la ley” se puede interpretar que lo que Antezana está exportando/importando es una reflexión sobre la clase media y su ambigüedad<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Para armar este Estado del Arte sobre Sebastián Antezana hemos obviado los documentos que versan sobre la nueva reedición de la novela *La toma de manuscrito*.

## Capítulo 2

### La percepción del “color” en el cuento “La última pieza del puzzle”<sup>35</sup>

La *percepción* del color en “La última pieza del puzzle” de Ruiz Plaza da cuenta de fuertes asociaciones afectivas. Dichas asociaciones afectivas se pueden dividir en dos grandes grupos. El primer grupo versa sobre los signos concretos que aluden al color como “momentos” que se pueden leer/percibir de manera tangible. El segundo grupo versa sobre las problemáticas derivadas que atañen al color como fuente de una propuesta ficcional. Esta división no es arbitraria, la primera justifica un *hacer* del texto; la segunda justifica un *hacer* del sentido que emana del cuento.

#### 2.0 ¿Qué es lo que entendemos por *asociación afectiva*?

Leemos en la entrada “asociación” del *Larousse. Diccionario enciclopédico 2014* (pág.: 112): “Acción de asociar o asociarse. **2.** Conjunto de individuos asociados para un mismo fin.” Y en la entrada “Asociar”: “Juntar personas o cosas para que colaboren o cooperen en alcanzar un mismo fin. [...] Establecer una relación entre ideas, sentimientos, recuerdos, etc.” (Ibid.). Sumemos a esto lo que Roland Barthes tiene que decir sobre el color:

En su prefacio, Chateaubriand nos habla de su confesor, el abate Séguin, quien le ordenó como penitencia escribir la *Vida de Rancé*. El abate Séguin tenía un gato amarillo. Tal vez

---

<sup>35</sup> Citaremos “La última pieza del puzzle” de Guillermo Ruiz Plaza sin más referencias que el número de página; para más información el lector puede remitirse a la bibliografía.

este gato represente toda la literatura: pues si la notación reenvía sin duda a la idea de que un gato amarillo es un gato desgraciado, miserable, y por lo tanto encontrado y agregado a otros detalles de la vida del abate que testimonian su bondad y su pobreza, este amarillo es tan simplemente amarillo que no conduce solamente un sentido sublime, intelectual, sino que permanece persistentemente en el nivel de los colores (oponiéndose, por ejemplo, al *negro* de la vieja sirvienta, o al del crucifijo): decir un *gato amarillo* y no un *gato miserable* es de alguna manera el acto que separa al escritor del escribiente, no porque el amarillo “produce una imagen” sino porque da un golpe de encantamiento al sentido intencional, retorna la palabra hacia una especie de *más acá* del sentido; el *gato amarillo* dice la bondad del abate Séguin pero también dice *menos*, y es aquí donde aparece el escándalo de la palabra literaria. Esta palabra está dotada de alguna manera de un doble largo de ondas; el más largo es el del sentido (el abate Séguin es un santo hombre, vive pobremente en compañía de un gato de albañal); el más corto no transmite más información que la literatura misma: es el más misterioso, pues por su causa no podemos reducir la literatura a un sistema enteramente descifrable: la lectura, la crítica no pueden ser puras hermenéuticas. (Barthes; 1987a:164-165)

La definición del diccionario ayuda a entender que los elementos de una asociación trabajarán para un mismo fin, es decir, construirán una forma de conveniencia. Ahora bien, el “amarillo” del gato es ciertamente interpretado por Barthes: se trata del sentido que repercute sobre lo que está asociado. En otras palabras, interpretamos este color literario como una asociación que, valga la redundancia, asocia a elementos de proximidad y los hace colaborar. En efecto, el crítico nos dice que este sentido puede quedarse en el nivel de los colores mismos (“oponiéndose, por ejemplo, al *negro*”). De esta manera, lo que está en juego es la afectividad del color, la miseria, tanto del gato como del abate Séguin. Si la miseria es un afecto triste, entonces, hablamos de una disminución de potencia: la pobreza de lo religioso, estaría, en este detalle, retratada. Pero el crítico hace notar un detalle más. Barthes dice que el amarillo también habla menos, que “no transmite más información que la literatura misma”. Si este amarillo no es *descifrable* por lo menos tendríamos algo así como un indicio de sus acciones indescifrables; es decir, no se trata de una interpretación que da un sentido al texto, sino más bien de un “movimiento” que, asociados los afectos, tiene consecuencias indescifrables. Esto es quizá lo que Barthes llama un “golpe de encantamiento”. Dicho *golpe* tendería a leer los

efectos de causas que, en una primera instancia, ignoramos; pero en una segunda instancia, intuimos, pues se trataría de la literatura misma efectuando un *encantamiento*. He aquí que enunciamos, lo que entendemos por “asociación afectiva”: *El término “asociación afectiva”, entonces, aludirá a relaciones colaborantes —ya sean explícitas ya sean implícitas— de construcciones afectivas. Por ej., la miseria del abate Séguin leída por Barthes en el “amarillo” de su gato. Estas construcciones están basadas en lo que puede hacer un texto con sus propios afectos. Puede ocurrir que las relaciones no colaboren y si se trata de destrucciones de asociaciones llamaremos a eso “descomposición”.*

Veremos que, a medida que nuestra investigación se desarrolle, el gran problema de acercarse a los textos mediante el concepto de afecto, es el de la divergencia del afecto con la representación, con el significante. Spinoza había afirmado que un afecto es, o un aumento de potencia de obrar (alegría), o una disminución de potencia de obrar (tristeza); ahora bien, en literatura, el afecto no siempre se condice con la representación, por lo que el afecto mismo está asociado, en ciertas ocasiones, *como dentro* de la representación, y no podríamos afirmar —aunque en extraños casos sí se dan y se puede afirmar— que la representación *es* el afecto.

¿Cuáles son los comportamientos del color? ¿Qué aumenta o disminuye? ¿Por qué hay tanta tristeza (disminución de potencia de obrar) desde un punto de vista que considera al color como un vehículo de afectos? Así, en nuestra investigación hay dos grandes espacios posibles para estudiar el color desde la asociación afectiva. Se trata de los signos concretos, y de las problemáticas derivadas (estas últimas nacen cuando no tenemos un significante concreto, un signo concreto que alude al color directamente, y, sin embargo, diríamos que la temática persiste, y por eso es pertinente estudiar dichas derivaciones).

## 2.1 El texto y el “color” verbal: signos concretos

Los signos concretos son las palabras que aluden a algún tipo de pigmentación imaginaria. Podemos leer estos signos como indicios de color. Las actividades de estos movimientos devienen asociaciones afectivas cuando sopesamos su hacer, y su *ethos* se pone en juego. Veremos que, en su mayor parte, dichos signos involucran algún tipo de tristeza.

### 2.1.1 Del padre o las fuerzas de “lo oscuro”

El primer conjunto de color remite al padre, que será asesinado por el hijo-narrador: [1]“Y entonces *aparece una pantufla, luego otra. Negras*. Como en cámara lenta, papá se sienta al escritorio, dándome la espalda.” (17); [2]“Al encorvarse para devorar su último bocado (*un poco de arroz bañado en salsa de mantequilla*), *papá se mancha la barba. Barba negra con salsa blanca. Y se limpia con la pobre servilleta*. Desde que cerró el bufete y se quedó sin trabajo *se deja crecer la barba. Negra con canas como su pelo*. O lo que queda de su pelo a los costados del cráneo. *La nariz aguileña apunta como un buitre hacia el esqueleto del pescado. Los dedos velludos* buscan, siguen buscando, entre las *espinas*” (19)<sup>36</sup>. El color negro llama la atención. En [1] el color negro es parte de un signo premonitorio, además de anunciar al padre que está desempleado (pues usa pantuflas porque se encuentra en casa, desempleado). “Como en cámara lenta” esta cualidad de lo oscuro aparece una sobre otra y es lo que el narrador decide elegir de la “aparición” del padre. Se trata de un preámbulo que produce una formación de un carácter hipotético que se complementará en [2] (dicho carácter es hipotético porque *muestra* la posibilidad de comportamiento del padre frente al hijo: se

---

<sup>36</sup> Numeraremos las citas entre corchetes. Todas las cursivas al texto son nuestras, a menos que se indique lo contrario.

trata de una frialdad que se caracteriza por eludir al hijo y darle preferencia a la hija). En [2] nos topamos con una composición de doble sentido: lo blanco (“arroz”, “salsa de mantequilla”, “canas de pelo”, “esqueleto de pescado”, “espinas”) y lo negro o lo oscuro (“barba negra”, “pelo negro con canas”, “buitre”, “dedos velludos”), cohabitan. Este cohabitar es la composición de un equilibrio, pero no de una *noción común*: dicho cohabitar no significa necesariamente una conveniencia, sino más bien, desde nuestra perspectiva, es un principio de ambigüedad. La asociación afectiva de lo oscuro es ambigua en tanto *toma* de lo claro un equilibrio de lo cotidiano (los colores claros aluden, definitivamente, a la comida). Se trataría de un reposo de lo oscuro y lo claro. Es un cohabitar en tensión; da muestra de una caracterización del padre como alguien que sólo se concentra en su comida: el alimento es aquí un producto de promoción de tristeza<sup>37</sup>.

El negro concreto de las pantuflas, que forman un presagio, expresa ahora el estereotipo de asociar la oscuridad, lo negro, con el mal y con lo desconocido. Piénsese también en la figura del buitre y la nariz del padre, que ahonda la teatralidad de lo negativo (y, finalmente, recuérdese las manos muertas del padre, que al narrador le parecen *arañas muertas*, 22). Lo negro u oscuro forman entonces una composición con lo malo, se trata de una composición de tristeza, una causa inadecuada donde el padre es el origen afectante y el narrador uno entre tantos otros sujetos afectados. Eludir a lo negro, ese uno de los trabajos del narrador, pues, no hay que olvidar que, después de sentarse el padre dizque pedófilo en su escritorio, no habrá contacto ocular con el hijo: “dándome la espalda”, dice el narrador en [1] (en otras palabras, también quiere decir): *me abstraigo de tu poder, para matarte*. Pero, ¿qué sucederá después del asesinato? ¿Volveremos a encontrar esta fuerza de tristeza que es

---

<sup>37</sup> Recuérdese que Lucía y el narrador no tocan bocado de la comida cuando sus padres están presentes en la mesa (18-19), y que la comida ha sido preparada por el padre que está desempleado (19).

el padre? Un acontecimiento como la muerte del padre no puede quedar sin afectar, por lo menos, al asesino. Lo oscuro y el padre, son, en verdad, padecimientos para el hijo-narrador. Lo negro *perjudica la potencia de obrar* (Spinoza) del hijo.

*Eludir a lo negro, eludir al padre y matarlo, ¿qué sentido tiene? ¿cómo debemos entender esta asociación afectiva de lo negro y lo malo? Eludir lo negro, puede, en nuestro caso, mostrarse como la proposición de afectos mezclados. Nos encontramos con que la fuerza de lo oscuro tiene mezclada varias formas afectivas tristes; por eso es una asociación. No es que el narrador enuncie un catálogo de debilidades<sup>38</sup>; pero la escritura contiene varias formas de tristeza que, desde el punto de vista del color en general, y de lo oscuro o lo negro en particular, se actualizan si se mira en conjunto la relación del padre como agente de maldad.*

Hay repulsión frente al padre de parte del hijo porque si “La *repulsión* es una tristeza acompañada por la idea de alguna cosa que es, por accidente, causa de tristeza.” (Spinoza; 2007:266)<sup>39</sup> esta repulsión es una especie de asco (el hijo siente asco de su padre no porque sepa que el incesto este consumado o no, sino porque *por accidente* se ha enterado de la mancha en el calzón de Lucía). Aquí la causa del asco es el padre, una tristeza. La repulsión es un afecto que rechaza al padre y finalmente influirá en la manera de retratarlo. Hay también indignación, porque si la “La *indignación* es el odio hacia alguien que ha hecho mal a otro.” (Ibid.:268)<sup>40</sup>, el padre, como agente del mal, justifica el odio de su propio hijo, pero no así que este sea objeto de asesinato. Como el otro (Lucía) ha sufrido la maldad del padre, es el

---

<sup>38</sup> De hecho, en el cuento, el narrador sólo habla de su “impotencia”: “Hoy no, me repetía tratando de convencerme de algo que sabía imposible. Mirándola fijamente, sin soltarla un segundo, como si eso pudiera retenerla. Impotente. Maricón. Así me sentí. Escuchamos juntos el ruido de las pantuflas en el pasillo.” (21).

<sup>39</sup> *Ética*, III, definiciones de los afectos: IX.

<sup>40</sup> *Ética*, III, definiciones de los afectos: XX.

hijo quien siente más indignación, porque su propia madre se ha comportado de manera sospechosa. Hay menosprecio de parte del hijo hacia el padre, pues si “El *menosprecio* consiste en estimar a alguien, por odio, en menos de lo justo.” (Ibid.:269)<sup>41</sup>, el hecho de abusar de su propia hija hace que el hermano, ya que odia al padre, lo precie por menos de lo justo. Es decir, ¿qué padre puede abusar de su hija sin ganarse el menosprecio general de la familia entera? Estimar a alguien por menos de lo justo es una tristeza recíproca; pues acaso el padre intuya que el hijo-hermano es el único que puede sabotear sus planes. Y también, hay venganza, porque “La *venganza* es un deseo que nos incita, por odio recíproco, a hacer mal a quien, movido por un afecto igual, nos ha hecho un daño.” (Ibid.:275)<sup>42</sup>. La venganza aquí es una asociación de orden familiar. Como el padre no ha respetado a Lucía, como la ha convertido en objeto de abuso sexual, esto ha desorganizado a la familia. El odio, entonces, es recíproco porque el hijo-hermano intuye que las cosas están mal; y, es más, significa que el padre, al abusar de su hija, *también* ha hecho daño al hijo, es decir, a otra partícula de la familia.

Estos son afectos que están condensados en la representación del padre. Y por eso, el padre, siendo asociado a lo oscuro o a lo negro, *forma* una valía negativa que dicho negro *expresa* como actitud casi innata. Dichas pasiones negativas son como una sensación implícita que se siente después de leer el cuento; si el padre es un foco evidente de tristeza, implica que lo oscuro construye su carácter sin desarrollarlo de manera detenida. La pigmentación imaginaria sirve entonces para expresar un estado de ánimo o bien sentimientos dramáticos que pueden ser interpretados en los términos que hemos enunciado más arriba.

---

<sup>41</sup> *Ética*, III, definiciones de los afectos: XXII.

<sup>42</sup> *Ética*, III, definiciones de los afectos: XXXVII.

Lo negro afecta al padre, y el padre afecta a lo negro, se trata de una asociación armada de tristeza para el narrador.

El padre, junto con lo oscuro, es un agente de *descomposición* de la hermandad del narrador con su hermana, pero no así de su propio matrimonio. Esta extraña manera de descomponer indirectamente a la familia, hace, quizá, que el narrador quiera matar *también* a su madre. La descomposición se define en este punto, como una manera de distribuir tristezas y una forma de asociar al padre con estas tristezas.

### **2.1.2 El dorado y la manifestación del “sol”**

[3]“*De reojo, por encima de su montura dorada, me mira.*”(17). [4]“[...] *La foto de papá con Lucía sobre los hombros. Como fondo, una jaula vacía del zoológico. Papá sonriendo detrás de sus lentes llenos de sol. Y Lucía, pequeña, concentrada en chupar su bombilla de Coca-Cola. / Todo está quieto ahora. Su cuerpo encorvado. Como encogido. La montura dorada de sus lentes. Sus ojos, negros y fijos. Sus manos crispadas, peludas. Arañas muertas sobre el escritorio.*”(22). En [3] el padre sigue vivo, en [4] ya está muerto; el color dorado, transmite la asociación afectiva de este paso de la vida a la muerte por medio de estas miradas viva y muerta. Si nos fijamos en el detalle, en [3] la mirada del padre sobrepasa al mismo dorado (“por encima de su montura dorada, me mira”); en [4] la mirada se divide en dos momentos: el momento de la fotografía (“Papá sonriendo detrás de sus lentes llenos de sol”), y el momento post-mortem (“Todo está quieto ahora [...] La montura dorada de sus lentes. Sus ojos, negros y fijos”). La mirada del padre se perpetúa en tanto en la fotografía como en su posición mortuoria. Hay una ambigüedad o ambivalencia en la mirada del padre. Esta mirada se refuerza a través de los lentes dorados y los ojos negros (ser y no ser, a la vez,

agente de maldad; los signos de lo negro y los signos de lo dorado efectúan, también, una *disminución de potencia* en el narrador). La afectividad entonces se percibe en esa ambivalencia: la mirada del padre va más allá de su muerte, pero levita en la “foto de familia” de la que el narrador está excluido. La fotografía es otra clave donde podemos leer esta asociación afectiva. Será menester que leamos lo que John Berger dice sobre este *tipo de uso* de la fotografía privada:

Hemos de distinguir entre dos usos muy diferentes de la fotografía. Hay fotografías que pertenecen a la experiencia privada, y hay fotografías que son utilizadas públicamente. Las primeras [que son las que nos interesan en este estudio del cuento de Ruiz Plaza], el retrato de una madre, la instantánea de una hija, una foto de equipo de nuestros compañeros de equipo, se aprecian y leen en un contexto *que es una continuación de aquel de donde lo sacó la cámara*. [...] este tipo de fotografías permanecen rodeadas por el significado por el que fueron separadas. En cuanto al artilugio mecánico, la cámara ha sido empleada como instrumento que ayuda a la memoria viva. La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida. (Berger; 1998:71-72)

El uso *privado* de la fotografía del padre y de Lucía en “La última pieza del puzzle” implica de alguna manera una alianza entre él y ella, un “recuerdo de vida” que está *siendo vivido* por el personaje-narrador. El narrador tiene una especie de misión de bloquear a toda costa el supuesto incesto que, hasta la fecha (si es que este incesto fue consumado) ha permitido que suceda. El escenario que remite a esta situación fotográfica es privado para el personaje-narrador, y, no obstante, volvemos a encontrar el dorado (“lentes llenos de sol”) y el negro (“Coca-Cola”), que formarán un cohabitar en tensión que excluye hasta cierto punto al narrador.

Ahora bien, en [3] el narrador es sorprendido por la mirada del padre, el personaje-narrador está por matar al padre (esto nos lleva a un enfrentamiento que no se narra pero que llevará como consecuencia a [5], es decir, a la intoxicación del narrador<sup>43</sup>). Lo que es

---

<sup>43</sup> Véase más abajo: el punto 2.1.3.1

interesante en [3] es, sobre todo, este último enfrentamiento con el padre. Es un enfrentamiento de miradas. Es, al mismo tiempo, una forma de despedida violenta. El padre *sorprende* al hijo y éste lo mata. La percepción del dorado, al ser asociada con la mirada del padre, llega al personaje narrador como una fuerza que implica una violencia perceptiva de sí. Podríamos decir que el personaje-narrador, se percibe a sí mismo en esa mirada. ¿Se trataría de un momento de auto-afección? No lo creemos, pues seguimos en los afectos tristes que cultivan tristeza y una forma de esclavitud que puede ser leída como una condena por haber escogido la muerte del padre.

Este dorado, implica una velocidad de movimiento (la evanescente mirada del padre), y a la vez, un máximo de reposo (la fotografía). Funge, pues, como una *descomposición en acto*, e implica esa violencia del paso de la vida a la muerte del padre: este paso puede ser leído, también, de una *disminución de potencia de obrar* (Spinoza), a una disminución todavía más fuerte. Aunque el padre no muere inmediatamente, la pigmentación dorada reposa en la mirada antes que en la vida misma. Esta mirada, que va más allá de muerte, es la prueba de que el hijo “no puede” *descomponer* al padre inmediatamente: el cuerpo del personaje del padre, es de una presencia realista, en el sentido en que la perturbación del cuerpo muerto se manifiesta como un resto de un “ser” conocido que no puede ser borrado de golpe.

### **2.1.3 El café: dos variantes**

La palabra *café* en el cuento aparece varias veces. Pero dos son los momentos donde creemos que el *color* café es más importante. El primer momento es cuando el narrador vomita un líquido café. Y el segundo momento alude a la mancha de sangre café en el calzón de Lucía.

En el primero la asociación afectiva del café es leída como una intoxicación y en el segundo dicha asociación afectiva es leída como un índice de violencia.

### 2.1.3.1 Intoxicación y vómito

[5] “*Vomito todo en un líquido café. Apenas. A duras penas. Buitreo raspándome el estómago, la garganta. Buitreo el olor del café, el olor del periódico nuevo, el hedor del pescado, del repollo cocido. / Cuando ya no saco nada, cuando ya no puedo sacar nada, me quedo apoyado en el water como al borde de un abismo*” (16)<sup>44</sup>. Estamos, evidentemente, frente a un malestar, frente a otra descomposición. Se trata de un envenenamiento psicosomático. Desde [5] entendemos cierto mecanismo de envenenamiento, leamos a Gilles Deleuze y su *Spinoza: filosofía práctica*:

[...] hay que preguntarse qué entiende Spinoza por envenenamiento. Cada cuerpo tiene partes, “un número muy grande de partes”; pero estas partes sólo le pertenecen conforme a una determinada relación (de movimiento y de reposo) que le caracteriza. La situación es compleja, pues los cuerpos compuestos tienen partes de orden diferente que entran en relaciones asimismo diversas; estas distintas relaciones se componen entre sí para constituir la relación característica o dominante del individuo considerado a uno u otro nivel. Hay así un encaje de relaciones para cada cuerpo, y de un cuerpo con respecto a otro, que constituye la “forma”. [...] Según esto ¿qué sucede en un caso de envenenamiento? [...] Pues bien en este caso resulta que queda destruida, descompuesta, una de las relaciones constitutivas del cuerpo. Y sobreviene la muerte cuando se provoca la destrucción de la misma relación característica o dominante del cuerpo: “Entiendo que el cuerpo muere cuando sus partes de disponen entre ellas de tal modo que quedan *en una relación distinta* de movimiento y de reposo”. Spinoza precisa así lo que quiere decir con: se destruye o descompone una relación. (Deleuze; 2009:43-44)

El acto de asesinar ha fungido como un ataque a la coherencia constitutiva del narrador. Dado que el *líquido color café* reúne varios elementos semi-digeridos semi-digeribles (“olor del café”, “olor del periódico”, “hedor del pescado”, posibles sobras del “repollo cocido”), su

---

<sup>44</sup> En [5] la palabra “water” está en cursivas en el original.

poder de afección es alto porque concentra varios elementos con los que el cuerpo del narrador “tiene” un mal encuentro. Este es un buen ejemplo de cómo el interior del cuerpo quiere escaparse por uno de los orificios del organismo<sup>45</sup>. Se trata, entonces, de un desequilibrio momentáneo. Este “abismo” del que se habla, es una figura que expresa el malestar, expresa un espacio inconmensurablemente imaginario en un “momento” de autocontemplación que, dicho sea de paso, no parece ser muy crítico: el narrador nunca se cuestiona si está haciendo bien en matar al padre. Se puede decir, entonces, que, dado la consecuencia del asesinato efectuado por el narrador, el color café del vómito es una figura que descomponen las relaciones de equilibrio del personaje-narrador: al descomponer una vida (la del padre)<sup>46</sup>, el narrador *padece* un sentimiento análogo de inconveniencia, que lo lleva a descomponer su propio equilibrio. Hasta podríamos decir que este fragmento del vómito es la consecuente condena de disminución de potencia que padece el personaje-narrador por sus actos, pues la asociación afectiva de dicho color es triste.

El desequilibrio no lleva al narrador hasta la muerte de sí; pero es tan intenso que llega a percibir el váter como un abismo, más precisamente, en su borde, esto es: aferrándose como una especie de animal desconocido, pronto a caer, lo único que lo salva de la destrucción es el salto de un *flash* a otro. Ahí, la narración se interrumpe. Matar a alguien querido lo ha llevado al máximo de desequilibrio que puede soportar. Dicho desequilibrio, de manera explícita, lo expresa ese líquido que, color café, escapa de su cuerpo y funda sus poderes en ese acto de verterse, de desaparecer en el abismo. El movimiento y el reposo son

---

<sup>45</sup> Esta idea es enunciada por Gilles Deleuze, a decir de Francis Bacon. Cf. el capítulo “III-Atletismo” en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Expresa, para nosotros, la intensidad de desarticulación que el acto de vomitar hace padecer al narrador, y que puede ser concretada por esta figura de la fuga.

<sup>46</sup> “El modelo del envenenamiento es válido para estos casos con toda su complejidad. Es válido no sólo para el mal que sufrimos, sino para el que causamos. [...] En el asesinato descompongo la relación característica de un cuerpo humano distinto.” (Deleuze; 2009:46)

perturbados, sólo como para justificar el acto salvaje de matar al padre y pensar matar a la madre. Por eso es un padecimiento psicossomático, porque, paralelamente, el acto de asesinar descompone la compostura del personaje hasta hacerlo vomitar. Y no menor es su sensación de malestar psíquico, donde cambia una cosa por otra, percibe una cosa por otra: para él, el váter es un abismo en el cual el interior de su organismo podría verterse. O bien, el váter es un abismo en el cual el narrador podría perderse, al jugar a desequilibrarse desde su coherencia existencial, justo en un borde letal.

### **2.1.3.2 La mancha en el calzón de Lucía**

[6] “Justamente *fue la Martita quien descubrió esa mancha café en el calzón de mi hermana*. Estaba sacando la ropa sucia del canasto. Era la época en que papá aún trabajaba en el bufete. Y en ese momento no estaba en casa. ¿Su regla, señora? ¿Cómo pues? Eso dijo la Martita. Sin miedo.” (17). Constatemos primero que la sangre seca se expresa como “mancha café”, lo que nos recuerda de manera más bien vaga al punto precedente (2.1.3.1); lo segundo que debemos constatar es: que el personaje de Martita, la empleada chola, *descubre* la violencia.

La asociación afectiva aquí tiene irremediabilmente como signo a la mancha café en el calzón de la hermana menor. Y, al mismo tiempo, a Martita, quien *fue* la que la descubrió y por eso ella está asociada a esta mancha. Es verdad que el color café, en esta ocasión, alude a la violencia —como índice— del incesto entre el padre y la hija. Desde el punto de vista del café, se trata de una *disminución de la potencia de obrar* (Spinoza) de la familia entera. Descubrir este signo, saber de su existencia, hace de Martita una especie de chola detective. Esta última afirmación merece ser matizada.

“La última pieza del puzzle” no es un cuento propiamente policial; Martita apenas aparece y por esto no es ni siquiera un personaje secundario. Sin embargo, si leemos a la figura de Martita como detective/detectora del índice de violencia, es porque no nos parece una figura gratuita, tanto para el análisis del relato como para el análisis de las percepciones afectivas. Es verdad que la figura del detective es, en gran parte, una figura que define al género policial clásico (Piglia; 2005:79) y que su centralidad crea el mecanismo del juego policial, es decir, el detective es “un elemento estructural fundamental en la construcción del género [policial]” (Link; 2003:11). En el cuento “La última pieza del puzzle” la figura del subalterno (que no será ni personaje principal ni personaje secundario), la figura de la chola empleada-sirvienta (una mujer marginada, es una detective *en potencia*, tal y como Aristóteles entiende a esta potencia) es capaz (quizá la única capaz) de descubrir el indicio del incesto.

Es lo que Villena Alvarado entiende por *gesta apocalíptica* (Villena Alvarado; 2003: 424-425), es decir, la cristalización de un conjunto de signos (en este caso, la mancha café del calzón, pero también el agente del hallazgo —la chola Martita— asociada a él) que develan, des-cubren, re-velan para develar o volver a velar, para descubrir o volver a cubrir, para revelar o volver a velar y ocultar (Ibid.): lo que aquí se juega es una poética del enigma. Poética en este subtítulo se entiende como una puesta en crisis del sentido y toma de partido por la ambivalencia o la ambigüedad. Si la mancha del calzón café es ambigua, la poética del enigma consiste en revelar y ocultar el sentido que envuelve a ese signo.

Que el enigma sea el incesto convierte a Martita en una detective casi “accidental”, fuera del espacio familiar para el cual trabajaba (“No, la Martita ya no tiene ganas de insistir. Ya no toca [la puerta con el timbre]. Y cuando me fijo, veo que se aleja por la calle desierta. Se aleja hasta que la tapa la alameda de este lado de la calle. No sé por qué, pero creo que ya

no va a volver.”, 18). Lo femenino ajeno, por esto, detecta la violencia hacia lo femenino familiar. Pero uno se pregunta, ¿por qué la madre (la autoridad de lo femenino, a grandes rasgos) no interviene a favor de su hija (lo femenino abusado)? ¿Cómo se justifica que “[...] mamá llevó a la Martita a la cocina y le dio una charla. Desde entonces no dice nada sobre eso.” (18)?

Pues bien, la relación de la autoridad y el poder materno es más fuerte que el acto de detección *cholo*. Nos encontramos frente a dos posiciones antagónicas que disputan el color café como asociación afectiva (y como hipotética *pista* del delito): una posición es la naturaleza fáctica del descubrimiento de Martita y la otra posición es el deseo de encubrimiento que la madre intenta desplegar sobre el hecho (la efectiva potencia destructiva de la mancha café del calzón infantil sobre la familia). La madre sabe, o quizá intuye, que su familia está en peligro y disimula y encubre esa potencia a contra pelo: “Después de eso mamá me llevó a la mesa, nos sentamos y, tras un silencio incómodo, me dijo que, a veces, a las chichas se les adelanta la regla. Que Lucía, además, era un caso raro dentro de ese grupo. Qué era difícil de creer, pero que no había que hablar de eso con nadie.” (18).

#### **2.1.4 Lucía o “la inocencia irónica”**

Seguidamente está Lucía, la hermana menor de narrador. Podemos hablar de una lógica irónica de personalizar la asociación afectiva del color en dicho personaje. Este fragmento servirá para demostrarlo: [7] “Mi hermana come tostadas con mermelada de frutilla y *tiene un bigotito blanco. El pelo castaño, como el de mamá, se le desprende de detrás de la oreja.*” (16). El presente fragmento expresa la primera escena concreta donde Lucía aparece fuera

del filtro de información escandalosa del narrador<sup>47</sup>. El “bigotito blanco” es, efectivamente, un detalle que envuelve a Lucía con un aire de inocencia. Pero ya habíamos visto el comportamiento del blanco o lo claro en relación al cohabitar *en* los poderes del padre: esto es, en la tristeza que expresa el lenguaje del cuento que está asociada en su mayoría a lo negro, o lo oscuro.

La *inocencia* del bigote blanco es irónica, porque, siendo cosas diferentes, pero, reunido en un solo paradigma del color (el blanco), la leche y la salsa blanca cumplen funciones similares: ambos tienden a *dibujar* sobre el rostro del amigo (Lucía) y del enemigo (el padre) una máscara en la boca, es decir, el trazado de un mostacho o barba. Tienen soportes diferentes: la barba del padre se mancha de blanco, y, en Lucía, la superficie del labio superior se mancha de blanco. La ironía se encuentra en que la inocencia con que intenta caracterizar el narrador a Lucía repercute en la manera en que el padre se mancha la barba, logrando un contra-efecto, es decir, un efecto no deseado. No debemos esforzarnos mucho para tratar de entender que el autor está tratando de plasmar un rasgo de carácter en Lucía, esbozado desde la inocencia infantil, desde la ingenuidad de *ver* a un menor mancharse la boca, eso *es* así. Pero *lo que puede* ese rasgo de carácter textual está configurado, desde nuestra perspectiva, por un *hacer* irónico de ese “bigotito blanco”. El gesto es uno, pero la producción de sentido es doble; dicha “inocencia”, desde entonces, se contamina. Complementariamente podemos decir que el acto que *dibuja-un-bigote-de-leche* es otro estereotipo —como pasaba con el negro asociado a lo malo—, que se asocia a lo

---

<sup>47</sup> El personaje de Lucía aparece en realidad casi al principio del cuento —“Y en la cama, cada vez más fuerte, la respiración de mi hermana, como despertándose. Tranquila, le susurro en la oscuridad. Tranquila.” (15)—, pero en [7] es donde contemplamos y percibimos, por así decirlo, un *momento* donde, hasta cierto punto, el narrador está alejado de la acción de Lucía. Es decir, está alejado del rango de afección que dicho narrador ejerce sobre su personaje: se puede decir que cuando Lucía está desayunando, el narrador simplemente la contempla según cierta distancia que permite a las acciones de la niña efectuarse sin su presencia.

supuestamente bueno, a lo inocente, a lo ingenuo. Y hay más: existe un gesto paródico, del bigote de leche de Lucía al bigote manchando de salsa del padre, que anula esa inocencia, esa ingenuidad de la escritura.

Ahora bien, el pelo de Lucía es como “el de mamá”, esto es, castaño, una variación del café. Habíamos visto que el café es una especie de “intoxicador”, es un agente de envenenamiento (2.1.3.1). Lucía, que también tiene “Los ojitos cafés” (16), tiene este rasgo hereditario de la madre, que, la asociará hacia una ambigüedad de lo afectivo en cuanto al color se trate. Existirá una fluctuación de ánimo<sup>48</sup>: si habláramos esquemáticamente, diríamos que la hija está asociada a la inocencia alegre y la madre asociada a la tristeza materna; pero esta distribución de alegría y tristeza se juntan en el hecho de que la relación entre la hija y la madre va más allá de lo familiar para manifestarse en lo femenino. Si este café del pelo y los ojos de Lucía no crean una intoxicación es porque se trata de un conjunto con un movimiento y un reposo diferentes que al del vómito, eso es evidente; lo que no es tan evidente es que tendría que existir una remanencia de este sentimiento de intoxicación, un vestigio, que se traducirá en una fluctuación de ánimo (podríamos llamar a esta fluctuación de ánimo la función irónica de los afectos, pues habla de los que son contrarios en igual manera y produce por lo menos dos efectos diferentes, que son dos polos donde *fluctúa* el ánimo). Después de todo, Lucía es un objetivo del “amor/odio” para el narrador, entendido este objetivo desde la terminología de Spinoza. Para Spinoza el amor y el odio son dos afectos que están determinados por sus causas exteriores, el primero es una alegría acompañada de una causa exterior, y el odio es lo contrario: una tristeza acompañada por una causa exterior

---

<sup>48</sup> “Si imaginamos que una cosa que suele afectarnos de tristeza se asemeja en algo a otra que suele afectarnos, con igual intensidad, de alegría, la odiamos y amaremos a la vez. / [...] Escolio: Esa disposición del alma, que brota de afectos contrarios, se llama fluctuación de ánimo” (Spinoza; 2007:213-214; *Ética*, III, 17 y esc.)

(Spinoza; 2007:210 y 265-266)<sup>49</sup>. El *amor* del narrador hacia Lucía, está justificado por la hermandad que él intenta promover y salvar. El *odio* del narrador hacia Lucía se da justamente cuando se revela que ella no le comprende cuando él le pregunta “¿Qué cosas te hace mi padre en tu cuarto?” en la página 23 del cuento. En ambos casos, hay una causa exterior: en el odio, Lucía misma se convierte en una especie de persona extranjera, la asociación afectiva hace que el narrador sea un cuerpo y que Lucía sea otro cuerpo que ya no convienen entre sí, a pesar de que esta conveniencia sólo fundaba como *noción común* a la hermandad. En el amor, la hermandad se fundaba en esos dos personajes, haciendo que las causas exteriores (una causa: ser hermano para Lucía; otra causa: ser Lucía —hermana— para el hermano) se convirtieran de inadecuadas —lo que se comprende por otra cosa— en causas adecuadas —lo que se comprende por sí: un afecto activo de hermandad, una *noción común*—. Pero porque él intenta *vengarla* antes que protegerla; porque la duda de dicha fluctuación se convierte en una maniobra con la que está asociada Lucía; porque entre la alegría que le provoca la hermandad, y la tristeza que implica la traición de esa hermandad, están fusionadas en lo irónico de la relación misma: por todo esto, es, pues, mordaz, que después de que el narrador acueste a Lucía en su cama vaya a su cuarto propio y ponga su música a todo volumen (19-20), aunque no sepamos cuán distantes están los cuartos de ella y de él.

### **2.1.5 El rojo y su multiplicidad**

La aparición y repetición del rojo en sus diferentes matices implica una multiplicidad. Se trata de un paradigma, es decir, una manifestación de similitudes que siguen un patrón.

---

<sup>49</sup> *Ética*, III, 13, esc. y definición de los afectos: VI y VII).

Nuestro patrón es el color *rojo*; sus manifestaciones son variadas (las flores rojas, el rubor, la sangre...); las asociaciones afectivas son, hasta cierto punto, diferentes, pero implican una violencia en el texto que las envuelve como tristezas.

#### **2.1.5.1 Las flores rojas (la protección de la alfombra)**

[8] “No lo sé, no puedo saberlo desde aquí, *flores rojas a los pies que no puedo dejar de mirar.*” (17); [9] “Metido detrás de la puerta entreabierta, *miro las flores rojas de la alfombra. Solo las rojas de la alfombra.*” (17) ¿Por qué, pues, se repite la figura de las flores dos veces? ¿Por qué el narrador lleva su mirada a las flores y se niega a mirar otra cosa? En este matiz de las flores rojas artificiales de la alfombra observamos que el color está asociado a una fuerza de expectativa: “no puedo dejar de mirar”, dice el narrador, en el momento que está a punto de matar al padre. En este caso es un deseo de *no mirar* directamente al padre; encontramos, de nuevo, aquella forma de eludir al progenitor. Lo rojo en [8] y [9] no sólo son las flores, sino el sentido de fijación que ellas encarnan. O bien, las flores rojas son un ayudante; serían figuras o formas —en su hipotético reposo— en las cuales se llega a anclar la percepción para ayudar a sobrellevar el asesinato. No hay, propiamente hablando, una noción común en el sentido en que, si bien las flores rojas le aportan esta ayuda al narrador, lo que se compone es un equilibrio entre las partes (el narrador y las flores rojas), pero que se descompondrá casi inmediatamente: las flores rojas son un lugar de tránsito, como para descansar de la violencia familiar. Así, se compone (en ese instante, el narrador y las flores) un cuerpo cuya fuerza es la expectativa y el camuflaje visual (fijar la vista al piso, alejar el propio rostro del rostro del padre). Aquí, devenir-flor roja sólo tendrá ese sentido de

ocultamiento en un rincón de color<sup>50</sup>, porque su *hacer* está inscrito en ese comportamiento en relación a las flores rojas. Dicha composición es un *momento* donde se deja percibir este sentido del deseo de fuga. Se trata de una manera de ocultarse en ese *reposo* visual que implica la flor roja. Es como si el narrador se posara un momento en las flores rojas, como una abeja, en busca de un instante de paz.

### 2.1.5.2 Los rubores de Lucía

Este rubor de hermana es una señal que el cuerpo emite; como cliché remite a la manifestación de vergüenza en el rostro; pero también existen otros *tipos* de rubores. Son dos los momentos cuando Lucía “se pone roja”: [10]“Lucía se puso roja” (18), cuando el narrador descubre por medio de Martita —la empleada— que a Lucía le ha “llegado la regla menstrual” (según la teoría de la madre); y [11]“Lucía, roja, apenas contiene la risa” (19), cuando comparten un momento de complicidad entre el narrador y ella, porque los dos no han tocado nada del plato de comida, a diferencia de sus padres. En estas dos citas de rubor, el sentido del rostro de Lucía como comunicante<sup>51</sup> brota en su sentido máximo: los dos rubores *comunican* un recorrido en dos diferentes tipos de asociaciones afectivas; es, como si el rostro se desdoblara en dos hábitos diferentes, pero dentro del mismo patrón de color. En [10] Lucía sufre la vergüenza<sup>52</sup> que nace de la vituperación virtual que la familia *puede o no hacer* frente al acto de descubrir la supuesta menstruación. Pero si [10] es el efecto del

---

<sup>50</sup> El concepto de “devenir” y su sentido provienen de Nietzsche: “Lo que *es*, no *deviene*, no *se hace*, y lo que *deviene o se hace no es*”. (1999:23). También hemos tomado el mismo concepto para nuestro análisis del cuento “Ante la ley” de Sebastián Antezana (3.2.1)

<sup>51</sup> “Por lo general, al rostro se le reconocen tres funciones: es individuante (distingue o caracteriza a cada cual), socializante (manifiesta un rol social), relacional o comunicante (asegura no sólo la comunicación entre dos personas, sino también, para una misma persona, el acuerdo interior entre su carácter y su rol).” (Deleuze; 1984:146-147)

<sup>52</sup> Para Spinoza “La *vergüenza* es una tristeza, acompañada por la idea de alguna acción que imaginamos vituperada por los demás.” (Spinoza; 2007:273; *Ética*, III, definiciones de los afectos: XXXI).

descubrimiento (de la menstruación o del incesto), ¿por qué el narrador no hace algo *en acto*? Lo único el narrador hace para impedir este afecto triste es *reposar* en el sermón de la madre: “[...] mamá me llevó a la mesa, nos sentamos y, tras un silencio incómodo, me dijo que, a veces, a las chicas se les adelanta la regla. Que Lucía, además, era un caso raro dentro de ese grupo. Que era difícil de creer, pero que no había que hablar de eso con nadie.” (18). En vez de quejarse con la madre de *lo que sabe* el hijo sobre la relación Lucía-padre, éste elige matarla también. Desde cierto punto de vista, el narrador siente un malestar frente a este rubor de vergüenza de su hermana Lucía. El narrador, cuando se entera de la supuesta menstruación, recibe además un signo de que el incesto es posible y, sin dudarlo mucho, llena de afectos negativos (2.1.1) al personaje del padre. Esta vergüenza *disminuye la potencia de obrar* (Spinoza) tanto de Lucía como del narrador.

En [11] Lucía es un agente de aumento de alegría. No sólo por su risa, sino por su actitud, que se compondrá con el hermano-narrador. Esta composición es la de una hermandad. En este *momento* del color, [11] expresa una *noción común* pues existe entre hermano y hermana una relación de conveniencia. En este conjunto de hermandad (cuyas partes son el narrador y Lucía), la expresión del no-comer el almuerzo preparado por el padre, pertenece a una razón práctica de protesta implícita: se diría que el hermano y la hermana están jugando a hacer huelga de hambre, por lo que sucede en la familia. Esta huelga sería sólo aparente<sup>53</sup>; pero implica una *selección de buenos encuentros*: la pareja hermano y hermana logran esta complicidad frente a la relación de pareja padre-madre. Los hermanos *saben* que entre ellos dos ocurre, por el momento, el hecho de *posicionarse* frente a los

---

<sup>53</sup> Recordemos [5], donde el narrador vomita todo el almuerzo. Si [11] es el efecto de una complicidad de hermandad, ésta no parece demasiado fuerte, pues, al final de todo, el narrador y Lucía *comen* el almuerzo del padre y, hacia el final del cuento, Lucía *expresa* indiferencia frente a las interrogaciones del hermano.

padres; dicho posicionamiento *excluye* al padre como “miembro de hermandad”, por lo tanto, excluyen al agente del mal mediante ese gesto de no-comer (por lo menos cuando los padres están presentes).

### 2.1.5.3 La sangre viva: aceite y películas

La sangre es un componente que está revestido de violencia porque es indicio del derrame del cuerpo humano. Cuando el cuerpo humano es violentado, en “La última pieza del puzzle”, *hay* sangre. Aquí estudiaremos la sangre en relación al asesinato del padre.

[12]“*Nunca imaginé que la sangre fuera negra.*” (18), [13]“*En las películas de terror es clara como Ketchup.* Sobre todo en las viejas, como las de Jason o Freddy Krueger, donde *los efectos resultan chistosos.*” (18), [14]“*A mí me quedaron las manos manchadas como aceite de auto*”(18). Lo raro no es que el narrador asocie lo que conocía con lo que en realidad es (las películas con el asesinato), lo raro es que el narrador consigue aquí, a partir de la experiencia, conocer un sentido de la sangre en abundancia, que lo precipita a *experimentar* la sangre que se derramaría en un asesinato. La lógica es la siguiente: la sangre “clara como Ketchup” se contrapondrá a la “sangre negra”, no necesariamente por una relación de estructura cromática, sino más bien por la asociación afectiva que el narrador proyecta sobre estas tonalidades. Véase que este binomio está influenciado por el lenguaje del narrador. La escritura nos lleva pues a considerar tanto la *claridad cinematográfica* de la sangre, como su *oscuridad real* (para el narrador).

La *sangre negra como aceite de auto* es una asociación afectiva que, por su intensidad, involucra una desestabilización del equilibrio del sujeto. “Y por primera vez tuve miedo.” (18), nos informa el narrador, al final del párrafo del asesinato. Dicha oscuridad le

llega como un *padeecer* que se mezcla en el rango de la experiencia de narrador, con las películas clichés de terror. El color de la “sangre” de la película y el color del “aceite de auto” de [14] no pertenecen a los mismos elementos; pero el narrador los asocia en un solo acontecimiento. Se trata de una interpretación del color: se le atribuye a la sangre el color de otro elemento para éste sea, en cierta manera, más adecuado y más intenso a la experiencia de la escritura. Lo oscuro, retorna entonces, por medio de la muerte misma del padre (por apuñalamiento), y el consecuente derrame de la sangre “oscura”: *reprime, perjudica la potencia de obrar* (Spinoza) al narrador.

Pero, sin haber leído a Spinoza, el narrador da una solución a su propio problema psíquico. Pues el narrador recuerda en [13] que, en el mismo acto de asesinar (en la versión paródica del acto hollywoodense) la sangre *es* clara. La contraposición es, sí, relacionada al color, pero va más allá de él al donarle valores a dichos colores. Si es cierto que la versión de lo real, lo que el narrador anuncia como la sangre oscura, se manifiesta por medio de una tristeza operacional (el miedo del final de párrafo ya citado sería la culminación de dicha operación), no es menos cierto que el narrador intenta desarticular esta *represión* por medio de su experiencia. Spinoza dice que *esclavo* es aquel que “obra —quíéralo o no— sin saber en absoluto lo que hace” (Spinoza; 2007:359)<sup>54</sup>, ¿podremos decir que el narrador está esclavizado? Entramos, pues, en materia lagunosa, pues ni podemos afirmar que esté en lo correcto<sup>55</sup>, ni podemos afirmar que esté completamente equivocado<sup>56</sup>. La *sangre clara como el ketchup* entonces viene a formar un simulacro de liberación de dicha esclavitud de las

---

<sup>54</sup> *Ética*, III, 66, esc.

<sup>55</sup> Si afirmamos que el narrador está en lo correcto al matar al padre por el incesto, afirmamos, en realidad, un consentimiento abominable: *todo aquél que percibe (inclusive de forma confusa) un daño dentro de su propia familia, tiene derecho a modificar ese cuerpo social mediante una manera violenta.*

<sup>56</sup> Si afirmamos que el narrador está equivocado, en cierto sentido afirmamos, otra consecuencia abominable: *todo aquél que percibe (inclusive de forma confusa) un daño dentro de su propia familia, está obligado a “permitir” dicho daño pasivamente, esto es, denunciándolo, esperando a que otro (quizá la Policía) lo corrija.*

causas exteriores que afligen al narrador. Cuando éste dice en [13] que “los efectos resultan chistosos”, de las películas, incluyendo la sangre que es clara, expresa una fuerza que, por así decirlo, *choca* con la represión de lo oscuro. Es verdad que esto no le sirve de mucho, en un plano diegético, si no es para que dicho acto de asesinato esté influenciado por estas películas de terror. Esta defensa, es una forma de protegerse de la fuerza de *padecimiento* que involucra el asesinato del padre, es un esfuerzo de parte del narrador para anular la aberración de matar a su propio padre, aunque no es suficiente para que el narrador y las películas formen una *noción común*.

## **2.2 Las figuraciones del color (problemáticas derivadas)**

Las figuraciones del color son problemas que nos encontramos cuando la temática subsiste y el texto no necesariamente da cuenta de *indicios* relacionados con tal o cual color. Se estudiará la relación de la portada del libro con el cuento, la creatividad, la “ceguera” y la posible narrativa del cortocircuito.

### **2.2.1 La portada del libro y el cuento (Ruiz Plaza y Pollock)**

¿Puede existir algún tipo de resonancia entre la imagen de la portada (un fragmento del cuadro de Jackson Pollock) y “La última pieza del puzzle”? Si tal relación existe, se define de la siguiente manera: la imagen de la portada de *La última pieza del puzzle* repercute en “La última pieza del puzzle”, esto es, produce una relación de sentido por asociación. Esta repercusión es un movimiento que puede ser leído como parte de la asociación afectiva. Se trata de una relación de velocidad: no hay, pues, *reposo*, en dicha relación.

Gilles Deleuze dice algo muy importante sobre el expresionismo abstracto y sobre Pollock en especial:

[...] es preciso comprender la importancia de la una línea de Pollock. [...] es una línea que cambia de dirección en cada uno de sus momentos y que no traza contorno. [...] La mancha color y la línea están sin contorno, es decir, no delimitan ni interior ni exterior ni cóncavo ni convexo. No van de un punto a otro, aún virtual, sino que pasan entre los puntos. (Deleuze; 2012:109).

¿Qué quiere decir Deleuze con esto? Pues que el expresionismo abstracto rebasa en primer lugar lo figurativo para hacer devenir el color en una “línea sin contorno”, y al afirmar esto, en segundo lugar, afirma que no existe fondo ni figura. La portada que se ha elegido para *La última pieza del puzzle* es de alguna forma aleccionadora porque prefigura este caos de las figuras, por ende, en el narrador (sobre todo en “La última pieza del puzzle”) que sólo tienen un pseudo orden tangible a seguir. No es para nada gratuito que Lucía esté pintando puzzles; es ése pintar (que estudiaremos en 2.2.2) lo que le da una densidad al cuento y a la portada de que existe una especie de reto: ¿acaso hay un puzzle por colorear? La respuesta no es afirmativa ni negativa, pero es propositiva: la imagen del caos de Pollock *indica*, en conjunción con el título del libro, un problema que derivará al cuento homónimo: si se trata de una *última pieza* del puzzle, ¿dónde ubicarla en este desorden que nos adelanta en la experiencia de dicha *línea sin contorno*? ¿No nos está diciendo la presentación material del libro que encontraremos un puzzle literario? ¿No es como si la naturaleza de la imagen, ubicara de antemano la última pieza, perdiéndose en un laberinto de sensación?

En realidad, el para-texto también juega un rol, y este rol es el de exponer las fuerzas nerviosas y la intensidad de una imagen que afecta al lector de manera extraña. Sin haber leído el libro, el lector ya se encuentra con el enigma óptico al alcance de sus manos. Después de haber leído el libro, el lector, quizá se pregunte sobre la justificación de la portada. “No

hay ningún reposo” después de la lectura, y esta imagen de la portada bien vale como una llave a ese *nerviosismo pictórico* que provoca al lector, un afecto intenso e inédito, que compone a la vez que descompone la percepción del lector (así intuye Gilles Deleuze en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación* estos movimientos nerviosos sin reposo):

Liberando el espacio [intuimos, de sus figuras, es decir, de su contorno y la formación del fondo con la relación a la figura] que se pretende (sin razón) puramente óptico, los expresionistas abstractos no hacen otra cosa que dar a ver un espacio exclusivamente manual, definido por la “planitud” de la tela, “la impermeabilidad” del cuadro, la “gestualidad” del color, y que se impone al ojo como una potencia absolutamente extraña donde no encuentra ningún reposo. (Deleuze; ? :62).

¿Esta *gestualidad del color* es de alguna manera la culminación del expresionismo abstracto?

No podemos afirmarlo como tampoco desmentirlo; lo asombroso de ello es que el fragmento de Pollock en la portada libera de alguna forma el movimiento de los colores a partir de una insistencia gestual en su lectura/visión que resonará en “La última pieza del puzzle” sin reposo, es decir, un movimiento hecho de movimientos. La “repartición azarosa” de los colores del para-texto recuerda a la lógica del cortocircuito y el *flash*. La gestualidad de esta desorganización está entonces asociada a los cortes-montajes de los párrafos divididos por horas. Este último rasgo será estudiado en (2.2.4)

### **2.2.2 La creatividad: la actividad más digna**

“La última pieza del puzzle” propone a Lucía como aquel personaje “privilegiado” por el ejercicio de la creatividad: [14]“Ahora la miro. Veo cómo saca la punta de la lengua hacia un lado. Como para aplicarse más. Tiene el pelo más claro a la luz del ventanal. *Casi ha terminado de colorear el dibujo.* Saca los últimos crayolas de su caja. Luego, cuidadosamente, los alinea a un lado del cuaderno. *Mira los distintos crayolas casi sin respirar, como esperando una revelación. Pero ningún color parece digno de la última pieza*

*del puzzle.*”(23). En [14] se evidencia la focalización que el narrador pone sobre Lucía: se trata de la contemplación de una praxis de la creatividad. La palabra “colorear” se convierte en un metacomentario teórico-práctico: es una abstracción<sup>57</sup> de la creatividad el querer *colorear* con palabras. Al no elegir el color preciso, Lucía, nos presenta una teoría sobre la armonía de la creatividad.

El narrador, en la última frase de [14], toma el relevo a este sentido y le da forma práctica de como la dignidad no se podría representar: porque “ningún color parece digno de la última pieza del puzzle” (23). La practicidad teórica es parte del comportamiento del “verbo” *colorear*. Contiene, como hemos dicho, un metacomentario, es decir, un comentario que hacen los signos a sí mismos. El contenido teórico es la abstracción, *tener todos los colores a la expectativa para pintar ese único color faltante. Es tener todos estos colores de crayolas alineados (23), ordenados; es aislarlos mentalmente*. Y, sin embargo, no saber *cuál es el más digno*. Hay que tomar mucha atención en este detalle; pues es la palabra “dignidad” la que funciona como clave y que le da la calidez de la creatividad en pleno desempeño práctico. Desde este punto de vista, podríamos concebir al Pensamiento, el alma, como teoría y la Extensión, el cuerpo, como práctica de la creatividad<sup>58</sup>. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que la “mentalidad” (aquello que aísla mentalmente) de una teoría creativa del colorear involucra *todos los colores* sin escoger el más digno, por eso es abstracción. Y al mismo

---

<sup>57</sup> Entendemos la palabra “abstracción” desde su significado como verbo (abstraer), es decir, como operador de sentido: “Abstraer”: “Aislar mentalmente o considerar por separado las cualidades de un objeto”. (*Larousse. Diccionario enciclopédico 2014*). En este caso nos interesa la noción u operación que aísla mentalmente.

<sup>58</sup> Spinoza concibe dos atributos, el Pensamiento y la Extensión, siendo el ser humano no sólo la intersección entre ambos, sino la modalidad en que dichos atributos se expresan fusionados: “[...] el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa, que se concibe, ya bajo el atributo del pensamiento, ya bajo el atributo de la extensión.” (Spinoza; 2007:196; *Ética*, III, 2, esc.). Cuando hablamos de abstracción es la fuerza del pensamiento que separa —mediante una operación creativa— al propio pensamiento como teoría, y delega a la expresión del cuerpo como práctica. Aunque esta distinción es para Spinoza imaginaria, ella nos ayuda a entender el rol del *colorear* en [14]. Pues en [14] Lucía está *a punto de escoger el color digno de su propia imaginación*; el narrador ha captado un instante en que la creatividad como percepción afectiva retrata una forma armónica conforme a la expectativa de su propio suspenso.

tiempo, quiere decir que la “corporalidad” suspendida de una práctica creativa del colorear implica la evaluación del posible color a escoger: la creatividad como práctica remite siempre a la esperanza.

Spinoza entiende el mecanismo de la esperanza (y del miedo) de esta manera:

*La esperanza no es sino una alegría inconstante, surgida de una cosa futura o pretérita, de cuya realización dudamos. Por contra, el miedo es una tristeza inconstante, surgida también de la imagen de una cosa dudosa. Si de estos afectos se suprime la duda, de la esperanza resulta la seguridad, y del miedo, la desesperación; es decir, una alegría o tristeza surgida de una cosa que hemos temido o esperado. La satisfacción, a su vez, es una alegría surgida de la imagen de una cosa pretérita de cuya realización hemos dudado. La insatisfacción, por último, es una tristeza opuesta a la satisfacción.* (Spinoza; 2007:216)<sup>59</sup>

Se habrá advertido que los afectos de la esperanza como los del miedo son *inconstantes* y que surgen de fuerzas ya sean futuras o pretéritas de las cuales sus realizaciones se ponen en duda. El verbo “colorear” en [14] tiene pues una fuerza que puede ser leída desde dos derroteros que suspenden la acción y producen esta expectativa peculiar que le da la riqueza al cuento. La asociación afectiva aquí trabaja con la esperanza. Ella es una “alegría” inconstante, donde Lucía *desea* “colorear” —y el hermano-narrador acuña el sintagma famoso del final (“Pero ningún color parece digno de la última pieza del puzzle”, 23)—, completar el puzzle. En cierta forma podemos decir que la percepción afectiva es una alegría, *un aumento de potencia de obrar* (Spinoza) que tienen a la creatividad como escenario. La promoción de la creatividad es pues la actividad más digna. En [14] asistimos a una contemplación que descalifica en cierta medida la violencia del cuento entero. “Colorear” apunta más a la suspensión de la esperanza misma que a la seguridad o desesperación, quizá

---

<sup>59</sup> *Ética*, III, 18, esc. 2.

es un momento en que el sujeto contemplado gana una cierta autonomía frente al sujeto que contempla (el narrador).

### 2.2.3 La ceguera

Será prudente hablar de la ceguera o la saturación. Se trata de un motivo que deriva del epígrafe (“*This place inside my mind / a place I like to hide... / “Blind”, KORN*”) y que tiene un asidero en el acto que hace del narrador destructor de su propia percepción. Leemos en el cuento: [15]“La guitarra distorsionada. Poderosa. El platillo se prolonga, anuncia el... *Are you ready?! / Entonces no me aguanto y me tiro contra la cama y me golpeo la cabeza contra la almohada hasta el último grito de Jonathan Davis*” (20) ¿Qué es esto de golpearse contra la almohada? ¿Cómo percibir esta afectividad? ¿Cómo percibir la problemática del color? Gilbert Simondon ha trabajado sobre la “percepción” de la saturación en su *Curso sobre la percepción*:

La saturación es una modificación del medio nervioso donde un proceso perceptivo se ha proseguido durante un tiempo suficiente; si dicho medio es luego la sede de un segundo proceso perceptivo, el segundo proceso es deformado por la saturación dejada por el primero; (Simondon; 2012: 227)

Diremos, pues, que la percepción del narrador se satura con el golpe de sí en la almohada. El *proceso de escuchar música* implica en este cuento la pérdida de percepción, por así decirlo. Es con la música donde hay una especie de mezcolanza perceptiva, pues es el lugar donde *una resistencia cede* (“Entonces no me aguanto y me tiro contra la cama...”, 20)

La ceguera o saturación es una problemática de las asociaciones afectivas del color porque muestra su momento más opaco, el lugar donde la violencia del acto de “golpearse la cabeza” implica, una desorganización de la percepción visual en pro de un “goce” de la percepción auditiva y física.

Esta ceguera o saturación es, aunque no se crea, una *noción común*. La música toma posesión del cuerpo del narrador, pero éste, en una especie de goce de violencia, se golpea. Paradójicamente, este acto un tanto masoquista, añade fuerza al personaje, convirtiéndolo en una especie de dilema spinozista: con el dolor, pues el acto de golpearse es por definición triste, el narrador invierte esta sensación. Vuelca en su propio cuerpo un acto de destrucción de la percepción que es ahora alegre. ¿Cómo, si no, entender ese *golpearse* “[...] la cabeza hasta el último grito [...]”?

Auto-infligirse *aquí* es auto-afectarse. No podemos hablar de “un afecto” preciso porque se trata de una decisión ambigua que toma el narrador. Intuimos que la música que escucha el narrador, compone con él un cuerpo inédito. Y este tercer cuerpo es la saturación de la fuerza, el clímax de los afectos más o menos indefinidos. ¿Qué hacemos cuando nos encontramos con un afecto indefinido, que escapa aparentemente a la *disminución de la potencia de obrar* (Spinoza), pero que se alimenta de ella, alegrándose? Esta saturación efectivamente se enlaza con la narrativa del cortocircuito, más acá de la trama narrada.

#### **2.2.4 La confusión, *flash* y cortocircuito: hacia una narrativa**

El narrador afirma casi al final del cuento: “Trato de convencerme de que estoy en lo cierto. Pero lo único que saco en claro es mi propio desorden, mi propia confusión.” (23). Esta oración es clave para entender la lógica de la narración. Porque, en primer lugar, es una alusión de que ni él mismo —el narrador— podría poner un orden al relato. Ciertamente el cuento tiene un orden, pero la convicción del narrador nos dice que no es del todo cierto que el *comprenda* lo que está enunciando. Así, *la propia confusión* es una veta de sentido que en

el mundo ficcional se organiza a partir de una estética del *flash*<sup>60</sup> y del *cortocircuito*. En segundo lugar, sintetiza la dimensión de no-saber en que el relato se afina. Éste no-saber es lo que da al cuento una riqueza rarificada; muestra que lo único perceptible es el *propio desorden*.

Nuestra siguiente cita es, pues, ésta: [16] “Cortocircuitos.” (23). Ahora bien, he aquí la definición de *cortocircuito*, según el *Larousse. Diccionario enciclopédico 2014* (pág. 294): “Fenómeno eléctrico que se produce al unir con un conductor de resistencia muy débil dos puntos entre los cuales existe una diferencia potencial.” Ciertamente, entre el fragmento y la definición hay una diferencia de uso; la definición no es propiamente una situación literaria como lo es la palabra “cortocircuitos” en el fragmento y en el resto del cuento. Lo que retorna, entonces, de la definición en el fragmento es cierto patrón de movimientos eléctricos. El trabajo del narrador es ordenar estos flashes en sucesiones de cortocircuitos. Si la narración es un rompecabezas eléctrico, lo es en su estado de enunciación.

La unidad de [16] en “La última pieza del puzzle” alude a esa única imagen: podríamos nombrar las horas en negrillas que están repartidas por todo el cuento y que actúan de manera doble (son corte y son montaje). Son cortes en tanto el vacío que hay entre ellas no es, propiamente, *leíble* ni *estructurable*<sup>61</sup>. Si existe una estructura es una estructura fragmentada por la “iluminación” del *flash*. El cuento puede ser leído entonces como una

---

<sup>60</sup> “(*Vuelta al presente*) / 2: 48pm. / Aunque conmigo ya no puede. Hace tiempo que no puede. Hace tanto que, la verdad, ya ni me acuerdo. Tengo flashes nada más. Pero nítidos. Parecidos a otros flashes. Por eso empecé a ver a la psicóloga del colegio.”(21). En esta cita podemos evidenciar que los *flashes* son como una herramienta narratológica a la cual el narrador se aferra. La ficción, entonces, intenta representar una psique, o bien la simulación de una psique, que opera su enunciación a partir de *flashes*. Esta *manera* de narrar *en* flashes y a partir de cortocircuitos es una problemática derivada del color en tanto que ambos *muestran* una imagen de velocidad; se trata de un acto que sucedería tan rápido que el texto más bien es un ayudante de esta conciencia casi cinematográfica, por no decir eléctrica.

<sup>61</sup> Incluso si, recortando el cuento, lo ordenáramos *cronológicamente*, el sentido tiende a mostrar que hay vacíos, y estos vacíos no son elección del narrador. Estos vacíos son cortes inenarrables, pues la diégesis no los representa ni se inscribe en ellos.

composición fragmentada (montaje): y, es más, también puede ser leído *en plena* descomposición (desmontaje).

Pero el cuento es, en su “forma”, una noción común. Porque no es escritura automática, el autor estuvo obligado a utilizar su razón en la construcción del cuento. Y quizá no será infructuoso diferenciar entre lectura y relectura, relacionada en cuanto a la *forma* del cuento. La descomposición del cuento en este caso es un gesto que se presenta como lectura. Y, por otra parte, la relectura es la actividad de composición (de recomposición) del cuento; porque la relectura ahonda la percepción racional del cuento como un “Todo”: es una *noción común* para sí misma en tanto el autor logró *escribir* el cuento.

De esta manera, la lectura es poseída no sólo por la *violencia del efecto* de final inesperado, sino también por una instancia de *adherencia afectiva* donde la potencia del relato posibilita percibir “en partes” una descomposición inherente a la “forma” del relato. La “adherencia afectiva” sería algo así como la estructura de un archipiélago, que une sus partes en tanto están separadas. Este “archipiélago” en realidad, es otro nombre para la utilización del *flash*. El problema sería el tiempo. Pues el archipiélago es una metáfora espacial, cuando el flash es una metáfora (y una función narratológica) temporal.

Ahora pasemos a tratar de entender qué puede ser una narrativa fundada en flash y cortocircuitos. Proponemos dar un rodeo por una concepción deleuceana de lo que significa narrar. François Zourabichvili en el artículo “La question de la littéralité” conceptualiza esta idea de la narración como un proceso de ficción en el cual se dan devenires entre *lo actual* y *lo virtual*. Creemos que dicha hipótesis puede dialogar estratégicamente con “La última pieza del puzzle” para dilucidar una narrativa basada en flash:

La fiction, le processus fictionnant ne peut plus être détaché d’autre chose, il n’existe plus sans autre chose qui apparemment n’a rien à voir mais ne se produirait pas hors de ce

processus : le ou les devenirs de celui qui écrit, non pas avant d'écrire et comme thème d'écriture, mais en tant qu'il écrit. Et là, Deleuze trouve vers la fin de sa vie un concept formidable qu'il appelle le *crystal*, dont vous trouvez la construction dans un chapitre de *Critique et clinique* notamment, et qui consiste à penser un *dédoublement* plutôt qu'un *redoublement*. Raconter, ce serait le perpétuel jaillissement dédoublé d'un actuel e d'un virtuel, qui ne cessent de s'échanger l'un l'autre, de cristalliser l'un avec l'autre. L'actuel, c'est la trajectoire effective, spatio-temporelle, pour un part matérielle et pour une part imaginaire ; et cette trajectoire ne se sépare pas d'une autre sorte de trajectoire, qui n'est pas moins effective, mais qui est *affective*, ou en intensité, et qui oriente la trajectoire imaginaire, car il importe évidemment d'imaginer là où ça touche, ou plutôt de travailler à même ce qui touche par l'imagination, de sorte que la narration ne s'organise pas de l'extérieur en fonction d'un référent mais se prolonge, s'interrompt, bifurque en fonction des intensités rencontrées (Zourabichvili; 2007:9)

La ficción, el proceso que ficciona no puede jamás ser separado por otra cosa, ya no existe sin otra cosa que aparentemente no tiene nada que ver, pero que no se produciría fuera de este proceso: el o los devenires de aquel que escribe, no antes de escribir y como tema de escritura, sino más bien en tanto que él escribe. Y ahí, Deleuze encuentra hacia el final de su vida un concepto formidable que él llama el *crystal*, en el cual ustedes encuentran su construcción notable en un capítulo de *Crítica y clínica*, y que consiste en pensar un *desdoblamiento* más bien que un *redoblamiento*. **Contar, eso sería el perpetuo derramamiento desdoblado de un actual y de un virtual, que no cesan de intercambiarse de lo uno a lo otro, de cristalizar lo uno con lo otro. Lo actual, es la trayectoria efectiva, espacio-temporal, por una parte material y por otra parte imaginaria; y esta trayectoria no se separa de otra suerte de trayectoria, que no es menos efectiva, pero que es *afectiva*, o en intensidad, y que orienta la trayectoria imaginaria, porque es obviamente importante imaginar ahí dónde eso toca, o más aún de trabajar a aquél mismo quien es tocado por la imaginación, de suerte que la narración no se organiza de lo exterior en función de un referente** pero se prolonga, se interrumpe, se bifurca en función de las intensidades encontradas (nuestra traducción; nuestras negrillas).

La cita de Zourabichvili es capaz de aclarar la noción de cortocircuito como herramienta narratológica: se trata del hecho literario posible de narrar todos y cada uno de los *flash* que se desdoblan en “un actual” y “un virtual”; indica y funciona como testimonio de que el texto-tutor está relacionado con la capacidad de tomar una estética fragmentaria como estrategia narrativa. Porque si hay repetición, lo que se repite en el cuento es —con el flash y el cortocircuito—, una *manera* de contar.

“La última pieza del puzzle” es un testimonio de la fuerza del fragmento [16] porque en él encontramos cifrada la metonimia del acto de enunciación, que abarca la totalidad del cuento como un Todo fragmentado. A la vez, [16] es la imagen de una chispa, de una

explosión. La ficcionalización de un no-saber-narrar está contenida en el cuento potencialmente como un saber-narrar que se desdobra entre flash y cortocircuito. La intensidad afectiva del cuento es justamente esa: desbordar el derrame de la explosión y cristalizar en esta palabra que vale para dar cuenta de su propia noción común para con el lector. Parece que podemos aventurarnos a decir que, en literatura, desde Spinoza, se tratará siempre de *producir* una noción común, un cuerpo común al lector formado del acto de lectura y del texto, que derive en diferentes efectos, pues, como sabemos, la noción común es la apropiación de una certidumbre práctica que contiene dentro de ella una experiencia (y una representación) de un saber.

## Capítulo 3

### La percepción del “sonido” en el cuento “Ante la ley”<sup>62</sup>

La *percepción* del sonido en “Ante la ley” de Sebastián Antezana da cuenta de fuertes resonancias afectivas. Dichas resonancias afectivas se pueden dividir en dos grandes grupos. El primer grupo versa sobre los signos concretos que aluden a lo sonoro como “momentos” que se pueden leer/percibir de manera más o menos tangible. El segundo grupo versa sobre las problemáticas que atañen a lo sonoro como fuente de una figuración que nace del texto. Esta división no es arbitraria, la primera justifica un *hacer* del texto; la segunda justifica un *hacer* del sentido que emana del cuento.

#### 3.0 ¿Qué es lo que entendemos por *resonancia afectiva*?

Leemos en la entrada “resonancia” del *Larousse. Diccionario enciclopédico 2014* (pág.: 882): “Sonido producido por repercusión de otro **2**. Prolongación o amplificación del sonido que se va reproduciendo por grados.” La “resonancia” de y en un cuento literario es una manera de forma de lectura que va produciéndose por *repercusión*. Ahora bien, esta repercusión del sonido es una forma de escucha. En sus *Fragmentos de un discurso amoroso* Roland Barthes nos ayuda a complementar esta “repercusión”:

---

<sup>62</sup> Así como lo hicimos con Guillermo Ruiz Plaza, el cuento “Ante la ley” de Sebastián Antezana será citado sólo por el número de página; para facilitar al lector encontrar las citas, se nombrará con “col. der.” la columna derecha de la diagramación de la revista *Zorro Antonio*, y con “col. iz.” a la columna izquierda donde se puede leer el texto.

Tal es la resonancia: la práctica afanosa de una escucha perfecta: al contrario que el analista (y con razón), lejos de “flotar” mientras el otro habla, escucho *completamente*, en estado de conciencia total: no puedo abstenerme de escucharlo todo y es la pureza de esta escucha lo que me resulta doloroso: ¿quién podría soportar sin sufrir un sentido múltiple y sin embargo purificado de todo “ruido”? La resonancia hace de la escucha un estrépito inteligible, y del enamorado un oyente monstruoso, reducido a un inmenso órgano auditivo —como si la escucha misma entrara en estado de enunciación: en mí, es la oreja la que habla (1987b: 216).

Aquí se puede leer lo que puede hacer la escucha y la función de la resonancia que se despliega desde tal escucha. Para Barthes, *la resonancia es una escucha*. Y escuchar al afecto *significa leer un “estrépito inteligible” en el texto*. Y si “una palabra, una imagen resuenan dolorosamente en la conciencia afectiva del sujeto” (Ibid:214), nada nos impide afirmar que el “dolor” con que Barthes concretiza el destino de su figura puede llegar a ser anulado. ¿Por qué habríamos de promover aquel dolor que está relacionado íntimamente con el discurso amoroso? El mundo resuena de muchas maneras, es el egoísmo del enamorado el que selecciona ese dolor, pero no se trata de nuestro caso.

Afinando la “repercusión” y la “escucha”, el libro *A la escucha* de Jean-Luc Nancy es fundamental para anclar las bases de una *resonancia afectiva*. Podemos leer en el libro de Nancy:

[...] toda presencia sonora está hecha de un complejo de remisiones cuyo anudamiento es la resonancia o la «sonancia» del sonido, expresión que debe entenderse —entenderse y escucharse— tanto del lado del sonido mismo, o de su emisión, como del lado de su recepción o su escucha: «suenan», justamente, de una a otra. Mientras la presencia visible o la táctil se mantienen en un «al mismo tiempo» inmóvil, la presencia sonora es un «al mismo tiempo» esencialmente móvil, vibrante por el ida y vuelta entre la fuente y el oído, a través del espacio abierto, presencia de presencia, más que pura presencia. (2015:37)

Ahora bien, según Nancy, la resonancia es remisión, y como no podemos hablar de un fenómeno físicamente sonoro en la literatura, hablamos de una remisión de sonido que se comportaría de manera afectiva. Y como nuestro objetivo no es sólo dar un panorama sonoro del cuento de Antezana, sino tratar de construir un diálogo con la filosofía de Spinoza, será

mediante el mecanismo de la afectividad —expuesta en nuestro punto (0.4.1)— que daremos relevancia a la resonancia. *La resonancia afectiva, es una manera de escuchar (y, por lo tanto, de leer) literatura en relación al sentido como un acto de remisión. Esta remisión puede ser —o debe ser—, en realidad, un movimiento afectivo que involucra a algo así como un “sí mismo” del signo y, por supuesto, a los movimientos mismos de su remisión. Esto porque el “sí mismo” del signo solitario resuena en sí —por ej. nuestro punto 3.1.1, el “ataque” de torpeza—, y es la lectura la que lo escucha; a la vez, algo que no sea un “sí mismo” del signo, resonará con otros signos —por ej. nuestro punto 3.1.2, la practicidad de la madre y sus derivaciones—. La resonancia afectiva está atenta a dos detalles en la presente investigación: los que tienen signos o huellas textuales de un actuar cuasi-sonoro y las proyecciones problemáticas (donde más bien importa *escuchar* detalles de un juego de sentidos librado de signos concretos que aluden a lo sonoro pero que, por estar presentes, resuenan en nuestro punto de vista o propuesta de lectura desde la percepción).*

### **3.1 El texto y el “sonido” verbal: signos concretos**

Los signos concretos son las palabras que aluden a algún tipo de sonorización imaginaria. Podemos leer estos signos como indicios de lo sonoro. Las actividades de estos movimientos son resonancias afectivas cuando sopesamos su hacer y su *ethos* se pone en juego. Constataremos que los signos concretos no son demasiados y que se rigen, sobre todo, bajo su propia singularidad, esto, significa, que tienen poca *frecuencia*.

### 3.1.1 Signos de la torpeza de la madre

¿Cómo “escuchar” la torpeza? [1] “[...] la madre es una mujer torpe. No tiene ni la voluntad —ese impulso de la modernidad que se impone al instinto— ni la capacidad de hacer las cosas bien y evitar los contratiempos. *No es muy popular con los vecinos por su obstinado mutismo, su mantenimiento de la casa es en general descuidado, los esfuerzos que hace en la cocina son a veces vanos, cuando sale a la calle —feliz, de cuerpo suelto, sin notar el tráfico— no es extraño que reciba gritos de algún conductor que acaba de frenar para no atropellarla o que termine de rodillas tras haber tropezado en alguna acera.*” (47; col. iz.).

Lo primero que hay que decir sobre el fragmento [1] es que la “torpeza” parece ser, en realidad, un hábito. Pero este hábito es también una forma de *personalizar* al personaje, dándole carácter. Ahora bien, la condición de que trabajemos la torpeza en este apartado es, justamente, los signos concretos que aluden a lo sonoro. Estos signos son de dos clases (veremos que estas clases no son tan diferentes): los que *revisten* a la madre para producir la caracterización y los que expresan una práctica del vivir cotidiano. Unos, pues, “envuelven” a la madre, y otros manifiestan la ejecución de sus hábitos.

Entre la primera clase de signos concretos de lo sonoro se encuentra el “mutismo”. La mudez de la madre está relacionada con su ambiente social de ama de casa (“No es muy popular con los vecinos”). En efecto, la elección por el silencio es también una manera selectiva de preservar el “estado de las cosas” de la familia. En otras palabras, ¿la madre no habla con los vecinos porque está planeando acostarse con su hijo<sup>63</sup>?; pero este es un sentido

---

<sup>63</sup> “[la madre] Sabe que es cuestión de tiempo para que una noche [el hijo] traspase el umbral de su puerta y la revolución [es decir, el incesto] realmente ocurra.” (49; col. der.). Decir que el incesto es la revolución es, ciertamente, dejar de lado la revolución del contexto social atmosférico de “Ante la ley”. Advertimos al lector que, si bien hemos dado este sentido a la cita (incesto = revolución), debe estar atento a la ambigüedad de los textos, donde en principio la revolución social está separada del incesto.

más o menos intangible al principio del texto y del que hemos extraído el fragmento [1]. Este mutismo de la madre, ¿es torpe en sí? ¿Por qué una madre debiera aspirar a “ser popular” entre los vecinos? Complementando a este rasgo de carácter, el narrador introduce otros detalles (“su mantenimiento de la casa es en general descuidado, los esfuerzos que hace en la cocina son a veces vanos”) que ayudan a la resonancia de esta torpeza. El *esfuerzo* en la cocina es, por ser “vano”, un detalle que expresa una ironía afectiva. Pues, ¿en verdad se esfuerza la madre? O bien, ¿es tan “práctica” que su esfuerzo recibe otro matiz, el de ser torpe por naturaleza, un modo de vida que no cambiará? En estos primeros rasgos de caracterización impera el silencio y por eso la resonancia afectiva de la torpeza es mínima.

Pero están también los signos del vivir cotidiano. Aquella felicidad (“feliz, de cuerpo suelto, sin notar el tráfico”) es irreductible *cuando ella sale a la calle*. El tráfico tiene una sonoridad específica: se trata de un ruido, es un ruido que la madre parece ignorar (“no es extraño que reciba gritos de algún conductor que acaba de frenar para no atropellarla”). Nos encontramos con los primeros gritos del cuento. Estos son de advertencia, o bien pueden ser invectivas; no son literales, pero aluden a lo sonoro. Lo que importa es que son un signo concreto de lo sonoro. La felicidad está asociada a estos ruidos y gritos de la calle cuando la madre sale. Se diría, entonces, que, siguiendo a Spinoza, la madre *aumenta su potencia de obrar* cuando sale a la calle e ignora estos gritos, pues, “sin notar el tráfico”, ella continua en una especie de caminata sonámbula alegrándose a sí misma (“feliz, de cuerpo suelto”). Esta alegría de sí misma es, ciertamente, un afecto alegre, pero no así una noción común (no se ve qué de conveniente tiene esta felicidad con los gritos o ruidos de la calle), ni lo que Spinoza llama *contento de sí mismo* (pues para que este último se dé, hace falta que afecte también “a los demás” y no sólo a sí mismo, porque el sujeto afectado se considera a sí mismo como

causa de esa alegría; Spinoza; 2007:226-228)<sup>64</sup>: a lo sumo podemos decir que es un *contento de sí mismo con la idea de una causa interior* (Ibid.:227)<sup>65</sup> del personaje de la madre. La torpeza, entonces (*cuando la madre sale a la calle*), es un estado de carácter alegre que el narrador le atribuye a la madre. Los gritos se adivinan tristes pues implícitamente son violentos. Estos signos del diario vivir sólo resuenan cuando la madre sale a la calle a “hacer las compras” y sin embargo ella sale pocas veces<sup>66</sup>.

Estos signos concretos tienen, en su mayoría, la característica de ser *ataques*:

Estar a la escucha es estar dispuesto al inicio del sentido y por ende a una entalladura, un corte en la indiferencia in-sensata, al mismo tiempo que una reserva anterior y posterior a toda puntuación significativa. En el apartamiento del inicio resuena el *ataque* de sentido, y esta expresión no ha de ser una metáfora: el comienzo del sentido, su posibilidad y su puntapié inicial, su destinación, no tiene lugar, tal vez, en ninguna otra parte que en un ataque sonoro<sup>67</sup>: un frotamiento, el escozor o el rechinar de un efecto gutural, un borborigmo, un crujido, una estridencia en la que sopla una murmurante materia pensante, abierta en la división de su resonancia. (Nancy; 2015:55-56)

El ataque es, pues, para Nancy, el instante cuando aparece tanto lo sonoro como el sentido. Pero en literatura, como no se puede constatar el despliegue físico de aquello, debemos remitirnos a la *frecuencia*, es decir, a la repetición de una figura o un fondo, en este caso, la figura de la torpeza. El ataque es un “comienzo del sentido, su posibilidad y su puntapié inicial”. El ataque es un comienzo de la singularidad resonante, quedará por ver o intentar analizar la frecuencia de esa fuerza como repetición del ataque que sería ya una resonancia.

---

<sup>64</sup> *Ética*, III, 30, dem. y esc.

<sup>65</sup> *Ética*, III, 30, esc.

<sup>66</sup> “La madre es una mujer práctica. Sale poco, a hacer las compras o algún trámite por lo general menor, y durante el día se dedica a limpiar la casa, a preparar la ropa y los enseres del hijo, a hacer las cuentas, a extrañar al padre” (47; col. iz.). Más adelante nos encargaremos de la “practicidad” de la madre.

<sup>67</sup> La palabra “ataque” puede ser rastreada por ser utilizada en estudios de la música, como también en interpretaciones musicales. Baste esta definición para clarificar su rol: “En música, el ataque define la manera de tocar un sonido. En acústica, es el principio de una nota, momento que precede a la resonancia. En síntesis sonora, es la duración necesaria para llegar al nivel máximo, después del principio de la nota.” ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Attaque\\_\(musique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Attaque_(musique))) (Nuestra traducción) (Fecha de consulta: 20/12/2017).

Pero, por ejemplo, ¿qué sucede con la acción de tropezarse de la madre? [1] contiene ese hábito: “[...] *no es extraño [...] que termine de rodillas tras haber tropezado en alguna acera*” (47; col. iz.). Es, ciertamente, una figuración de la torpeza que viene a reforzar la resonancia afectiva. No hay que olvidar que el terminar de rodillas de la madre *cierra* también el cuento: el gesto de *trastabillar y tropezar y caer* “de rodillas en mitad de la calle” (49; col. der.) resuena entonces con [1], dándole una frecuencia redundante de la torpeza como hábito de la madre. Este “tropezar” no es sólo un ataque; se trata de un efecto de caracterización, y, como tal, remite a una causa ficcional; en otras palabras, el diseño del personaje de parte del narrador es concebido como un efecto cuya causa lleva el significante de *madre torpe*.

¿Son estos primeros signos tristes en sí? Lo cierto es que la caracterización por medio de la torpeza construye una focalización triste sobre la madre —una primera focalización *pasional*, se diría—, aunque a veces, como cuando la madre sale a la calle, nos encontramos con una alegría, con un aumento de potencia que no se relaciona con nada, pues, los gritos de los conductores, y el tropezarse de la madre, parecieran ridiculizar a la madre. Pero ridiculizar no es propiamente el efecto buscado; a menos que sea un efecto de una problemática que después irá desarrollando su nudo de complejidad afectiva: el problema del incesto.

### **3.1.2 Signos de la practicidad de la madre**

Pero la madre no sólo es objeto de torpeza, sino de practicidad. Los “signos concretos” que aluden a esta practicidad se dividen, en su resonancia afectiva, en tres. Se trata de los gemidos, la figura de la víbora y la figura de la sirena. La madre, entonces, puede ser leída por estos tres estados signados como un *cuerpo sonoro*.

Jean-Luc Nancy clarifica esta figura (“cuerpo sonoro”) que estudiaremos en el cuento de la siguiente manera: “Sonar es vibrar en sí mismo y por sí mismo: para el cuerpo sonoro, no es sólo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí.” (2015:21-22). Lo sonoro en el cuerpo sonoro, entonces, implica un movimiento del cuerpo que lo saca de sí, y, a la vez, lo relaciona consigo mismo. Si leemos a la madre como cuerpo sonoro, es porque la “practicidad” recae sobre sus gestos sexuales de masturbación que perturbarán al hijo.

### 3.1.2.1 Los gemidos

[2] “Muchas son las noches en las que [la madre] respira suavemente y se pregunta qué habrá sido de él [el padre], mientras *sobre la ciudad cae, como una roca prehistórica, un manto de silencio. Muchas son las noches en que lanza pequeños gritos que se extinguen enseguida en el silencio monótono de la habitación.* Y, algunas pocas veces, cuando el ánimo es el correcto, cuando recuerda un episodio específico de su vida con el padre, *la madre entra en un éxtasis sexual súbito, adolescente. Y como es una mujer práctica no duda mucho y comienza a masturbarse.*” (48; col. iz.). Nos encontramos con el *ataque sonoro*<sup>68</sup> de la sexualidad de la madre. Primeramente, la masturbación de la madre está asociada al recuerdo del padre. La relación afectiva con el padre, de la cual tenemos poca información, es un detonante para que la madre entre en ese “éxtasis sexual súbito, adolescente”. Cómo no tenemos acceso a la información completa (como por ej., un “episodio específico” con el padre), lo que tenemos es un movimiento de afección que enciende la sexualidad de la madre por medio de una fantasía (“cuando el ánimo es el correcto, cuando recuerda un episodio

---

<sup>68</sup> Véase nuestro punto (3.1.1), donde se hace énfasis de esta posibilidad sonora.

específico de su vida con el padre”). Se trata de una huella en la memoria, una imagen o una impresión. No podemos decir mucho de esta huella, sino que pertenece al régimen de la memoria: trae al presente la intensidad de un pasado que se expresa como intempestivo.

Es interesante ver, en [2], la contraposición entre el silencio de la ciudad y los “pequeños gritos” de la madre en pleno acto de masturbarse. Por un lado, se trata del momento más “denso” del ataque, donde el sentido de lo sonoro se concreta, pero esto está contrapuesto a un “manto de silencio”, que es también como una “roca prehistórica” (se nos dice). Ahora bien, ¿no es ahí donde tenemos una resonancia afectiva que afecta tanto a la madre como a la ciudad silenciosa? Sí, porque la ciudad estaba con el ruido de la revolución, y, ahora que duerme, la madre ejecuta el acto de masturbarse, perturbando este silencio.

Uno se preguntaría sobre la necesidad de este silencio, cuando la madre se masturba; decimos esto porque parece ser que el silencio es una atmósfera que envuelve, en el caso de “Ante la ley”, a la práctica sexual. Es decir, nos encontramos con un primero plano (los gritos o gemidos de la madre) y con un segundo plano (el silencio de la ciudad como roca prehistórica). Estos dos planos, por supuesto, resuenan *consigo mismos, y el uno para el otro*, lo que hace que cada uno, en realidad, esté fuera de sí. Por lo menos eso implica la manifestación de un cuerpo sonoro. ¿Sólo porque el significante “silencio” pareciera ser un significante mudo, significa que no hay resonancia? Todo lo contrario, lo resonante resuena en el silencio justamente porque sirve de plano de fondo a la figura o signo de los gritos. En otras palabras, el escenario de sexualidad implica el silenciar a toda la ciudad, pero que resuena, por la intervención de la madre que traspasa ese “manto de silencio”.

Ahora bien, estos gemidos sexuales serían alegrías, un *aumento de la potencia de obrar* (Spinoza), que, en primera instancia, no llegan a componer una *noción común*. Esto parece ser así porque en un principio no se ve con qué se relaciona la sexualidad de la madre.

Pues, ¿la masturbación relaciona entonces a la madre consigo misma? En una segunda instancia, los gritos sexuales llegan a trazar cierta perspectiva de “noción común”, por un raro efecto de subordinar la potencia del silencio, manchándola y subyugándola, con el placer sexual. Si hay composición de afectos en los gemidos, esta se da como una manera de arrastrar el silencio hacia un efecto de gemido-silenciosidad. Es, como si el gemido concentrara y expresara, además de lo sexual, una forma de silencio innato a lo sexual del gemido mismo. Este “acompañamiento”, si es *noción común*, es la representación doblemente inscrita y paralela tanto de lo sexual como de lo silencioso.

### 3.1.2.2 La figura de la víbora

[3] “La primera vez que el hijo la descubre se siente ligeramente mareado. *La mira moverse como una víbora por la rendija de la puerta y no logra entender qué pasa. Atina sólo a contener la respiración y a abrir y cerrar los ojos muy rápido, como tratando de borrar a base de parpadeos eso que amenaza con convertirse en trauma, y se aleja. Duramente los meses siguientes, el episodio se repite en más o menos con el mismo tono.*” (48; col. iz. y col. der.). En [3] nos encontramos con la resonancia afectiva que se encarna con una percepción de la sexualidad. Dicha percepción se hace con una analogía: la víbora. La resonancia, además, recuerda al punto anterior (3.1.2.1), donde nos encontrábamos con el *ataque*, es decir, el comienzo del sentido y el sonido, que se desplaza y muta hasta el presente punto. Existe una mutación porque es ahora el hijo quien “descubre a la madre”; esto cambia la naturaleza de los signos concretos. Antes, había “ataque” del fenómeno de la masturbación; ahora nos encontramos con su despliegue.

No podemos dejar de lado el registro visual en que el cuento inscribe la figura de la víbora (“La mira moverse como una víbora”). Es cierto que nos encontramos en la situación del *voyeur*, aquel sujeto que obtiene placer contemplando una práctica sexual o una escena erótica. Y no sólo eso, nos encontramos en el lugar donde va a nacer la situación voyerista entre el hijo y la madre. (El cuento “Ante la ley”, puede admitir pues otra lectura, desde lo visual y no sólo desde lo sonoro: el hijo como voyerista y la perversión del contacto visual de él con la madre produce una relación incestuosa que no necesariamente se realiza).

En nuestro caso, la figura de la víbora está relacionada con otro tipo de silencio. Esta vez el silencio no se enuncia (como en el punto precedente, el “manto de silencio”); pero se encuentra presente en la sensación que transmite la figura del reptil. En efecto, es el narrador quien utiliza la figura de analogía entre la madre y la víbora. Dotar a un personaje de esa manera es darle un poder de afección más allá del significante regular de “mujer-que-se-masturba”. Podríamos decir que hay inclusive una cuota de placer en nombrarla de esa manera. ¿Por qué? Quizá por la misma razón que los escritores de la Biblia eligieron una serpiente para darle habla y que tentara a Eva, y, después, porque Dios la ha hecho maldita (Génesis; 3: 1-15). Encontramos en ambos textos (la Sagrada Escritura y “Ante la ley”) la trasfiguración de lo animal en lo humano (la Biblia) y lo humano en lo animal (el texto de Antezana). La víbora, pues, es un agente de peligro y fascinación. Su hechizo puede implicar, entonces, una intertextualidad entre los textos. En la Biblia, la serpiente habla, lo cual es espantoso desde el punto de vista del devenir de la figura del reptil a lo largo de la tradición occidental (después, es maldecida por el mismo Dios). En “Ante la ley”, nos encontramos con una víbora que es una madre que se masturba; no habla, o, por lo menos, el narrador no registra sus palabras, pero se mueve como tal.

Finalmente, dicho silencio en la figura de la víbora es también importante porque ayuda a construir una especie de paisaje sonoro de seducción envuelto de tensiones visuales. La víbora, como animal sigiloso, explicita el peligro que nace de un personaje cotidiano para el hijo, es decir, su madre. Debemos recordar que este primer encuentro óptico-sexual, si podemos llamarlo así, *disminuye la potencia de obrar* (Spinoza) del hijo que se sorprende<sup>69</sup>. Para Spinoza, lo sorprendente está íntimamente enlazado con el asombro.

Esta afeción del alma, o sea, esta imaginación de una cosa singular, en cuanto se encuentra sola en el alma, se llama *asombro*, y si es provocado por un objeto que tememos, se llama *consternación*, pues el asombro ante un mal tiene al hombre en suspenso de tal manera en su sola contemplación, que no es capaz de pensar en otras cosas con las que podría evitar este mal. Si lo que nos asombra es la prudencia de un hombre, su industria o algo de éste género, el asombro se llama entonces *veneración*, pues pensamos que, en virtud de eso que admiramos, ese hombre nos supera en mucho; por el contrario, se llama *horror* si nos asombramos de la ira, de la envidia, etc., de un hombre. Además, si admiramos la prudencia, la industria, etc., de un hombre a quien amamos, por ello nuestro mismo amor será mayor [...], y a este amor, unido al asombro o a la veneración, lo llamamos *devoción*. (2007:249-250)<sup>70</sup>

En este contexto, la cita expresa una lógica del asombro que “Ante la ley” de Antezana le proporciona una materialidad intensiva. Porque, este asombro que se da por la madre, ¿no son todos y cada uno de los matices formulados por Spinoza concentrados en un solo personaje (el hijo)? En este punto se trata de una “actitud” que sorprende al hijo. Eso no implica que *en todo el cuento* se expresaría aquella densidad o catálogo de asombros que se efectúan referidos a la madre; pero este momento crucial donde el hijo *descubre* a la madre compone una resonancia afectiva cargada de este sentido *asombroso*. Hay *asombro* “puro”, si es que vale el término, lo testimonia nuestra cita [3]: “Atina sólo a contener la respiración y a abrir y cerrar los ojos muy rápido”. Hay cierta *veneración*, pues oscuramente intuimos

---

<sup>69</sup> Casi después de [3], se puede leer: “La ve y se siente mal, oprimido, comprimido, solo. Piensa que lo que sucede es en parte culpa suya y que entre él y la madre, la sexualidad debe ser inexistente” (48; col. der.). Sentirse mal es, en efecto, el producto de un movimiento de tristeza.

<sup>70</sup> *Ética*, III, 52, dem.

que la madre supera mucho en virtud al hijo, y por eso éste se asombra. Hay *horror*, pero en este caso, está ligado a la experiencia del hijo de descubrir *in fraganti* a la madre haciendo solitarios *performances*, y en el hecho de ser, por así decirlo, punzado por la sexualidad de la madre. Hay, también, *devoción*, pues intuimos que a pesar de la maniobra sexual el hijo ama a su madre; no sabemos si hay *consternación*, pues no sabemos con exactitud si el hijo “teme” a la madre.

### 3.1.2.3 La figura de la sirena

Por otra parte, está la sirena: [4] “*Con pasos silenciosos, como ingresando de puntitas a un paisaje interior, se dirige al dormitorio de la madre y desde la frontera la escucha respirar. Con los párpados entrecerrados la observa empezar el antiguo ritual bajo una luz mortecina, ya envejecida, pálida, ligera, al límite de su propia invisibilidad. Y entonces, después de tantos años, lo asalta un relámpago de lucidez. ¿Por qué deja la puerta entreabierta? ¿Cómo es posible que no se dé cuenta del error? ¿O acaso se trata de algo más? ¿Acaso la torpeza es disfraz de una sugerencia, una invitación? La madre está ahí, del otro lado, y él, ante la puerta, la ve moverse ondulante, brillante como la plata, la oye entre las sábanas y es una sirena monstruosa.*” (49; col. iz.). Esta sirena alude explícitamente a la potencia sonora del cuerpo de la madre. Mientras ella se masturba, sus gemidos perturban al hijo, pero también lo fascinan; de ahí que el narrador utilice las palabras “sirena monstruosa” para esta otra ocasión. La potencia sonora puede entenderse como la efectuación intensiva de un cuerpo sonoro. Si,

lo sonoro es omnipresente, cuando está presente, y su presencia nunca es mero ser ahí o estado de las cosas, sino que es siempre, a la vez, avanzada, penetración, insistencia, obsesión o posesión, al mismo tiempo que «presencia como rebote», como remisión de un elemento a

otro, sea entre emisor y receptor o en uno u otro o, por último y sobre todo, entre el sonido y sí mismo (Nancy; 2015:36)

entonces la utilización de este significante, ayuda al lector a comprender la magnitud de la situación. No sólo es una mujer gimiendo o gritando. Se trata de una *sirena monstruosa*; es decir, un cuerpo con un canto agudo que matiza ese “paisaje interior” en que vive el hijo, y al que él se adentra *en avanzada, penetrando e insistiendo* “Con pasos silenciosos, como ingresando de puntitas”. Es el hijo quien es receptor de esta potencia (primero visual-silenciosa, la *víbora*; luego sonora, la *sirena*). Pareciera que para Antezana es más interesante escuchar a una *sirena*, que mirar a una *víbora*; pues la víbora, la función óptica de la sexualidad de la madre, está envuelta con una tristeza de la potencia del hijo. En cambio, parece que la sirena, la función sonora de la sexualidad de la madre, está envuelta con una alegría, no sólo por el hecho de que el hijo se abre la bragueta en esa ocasión, sino porque lo sonoro involucra una plataforma de placer que, por *obsesión o posesión*, da cuenta de una alegría instantánea que el tono de la imagen de la víbora (si se nos permite usar estas palabras) carece.

Si esto es así, la libídine, entendida como afecto<sup>71</sup>, se efectúa para componer una *noción común* entre el hijo y la madre, cuyo carácter no es físico, sino sexual. ¿Por qué se da esta composición de conveniencia? Pues por el *amor* que implica la libídine y por la inmediatez de la relación sonora que el hijo experimenta con la madre. No es, en efecto, que la relación incestuosa llegue a consumarse; se trata de ese “relámpago de lucidez” que expresa en el texto el viraje o el cambio de la ley de prohibición incestuosa en una flexibilidad o fluidez: esta lucidez abre el camino de una alegría o *aumento de la potencia de obrar*

---

<sup>71</sup> “La *libídine* es también un deseo [inmoderado] —y un amor— de la íntima unión de los cuerpos.” (Spinoza; 2007:277; *Ética*, III, definición de los afectos: XLVIII)

(Spinoza), pues se construye un *cuerpo inédito* (sonoro) que forman el hijo y la madre en aquella situación, que es, además, completamente virtual, es decir, que no se produce pero que se experimenta.

Ahora bien, esta *noción común*, esta *composición* entre el cuerpo sonoro de la madre y la escucha lúcida del hijo está destinada a descomponerse por medio de una *fluctuación de ánimo* (dice el cuento): “[...] la oye entre las sábanas y es una sirena monstruosa. Entonces el hijo comprende lo que debe hacer, cuál es la única opción posible. No espera mucho más. Da un suspiro y se abre la bragueta, apenas conteniendo el pene erecto. Pero en último momento duda”. (49; col. iz.). Dudar, para Spinoza, significa *fluctuar* entre un afecto y otro que le es contrario, es decir, entre una alegría que produce un amor, y una tristeza que produce un odio (Spinoza; 2007:213-214)<sup>72</sup>.

Dejando por sentado estos argumentos, preguntémonos aún por este acto de dudar. Esta duda descompone aquella noción común. He aquí que tenemos una oportunidad perfecta para expresar lo que se entenderá por análisis y síntesis en el spinozismo según Zourabichvili: François Zourabichvili llama *definición genética* a algo así como una forma de composición ideal:

Se trata de la descomposición de una idea, o *análisis*; y de la composición de otras ideas, o *síntesis*. Todo espíritu que surge en el mundo, en un momento de duración, es una cierta síntesis de ideas que, en tanto que tales, no le pertenecen como propias: solo le pertenecen en tanto que son sintetizadas. (Zourabichvili; 2014:143)

Ahora bien, si esta duda que descompone aquella noción común, es porque *ese dudar*, en este caso específico, *analiza* la situación de *sintetización*. Los cuestionamientos de [4] que parecen preceder al análisis<sup>73</sup> son en realidad parte de él. La duda (*fluctuación que se*

---

<sup>72</sup> *Ética*, III, 17, dem. y esc.

<sup>73</sup> [4] “[...] ¿Por qué deja la puerta entreabierto? ¿Cómo es posible que no se dé cuenta del error? ¿O acaso se trata de algo más? ¿Acaso la torpeza es disfraz de una sugerencia, una invitación? [...]” (49; col. iz.)

*convierte en descomposición, análisis*) desenmascara un efecto de la noción común (*composición virtual del incesto, una síntesis*). Este movimiento cogitativo trata de sacar a la luz un efecto adecuado de una causa adecuada, bajo el siguiente mecanismo:

Hay por lo tanto dos tiempos de la definición genética: un esfuerzo de análisis, para inventariar los accidentes o circunstancias concurrentes (la búsqueda de la causa); un esfuerzo de síntesis, consistente en la “adición” y la “composición” de sus acciones respectivas (producción de un efecto).” (Ibid.: 151; nota 38)

¿Por qué decimos que un efecto adecuado sale de una causa adecuada? Porque, siendo el *cuerpo inédito del incesto* (esto es: la resonancia afectiva que construyen el hijo y la madre, a partir de la emisión como la recepción de la figura sonora de la sirena) una *noción común*, una alegría de adecuación, de conveniencia sexual implícitamente compartida por los dos personajes<sup>74</sup>, siendo una síntesis, y, por lo tanto, una *causa sintetizada*, esta duda, este *esfuerzo de análisis*, compromete a la desarticulación del incesto como efecto adecuado. Dice el narrador: “Pero en el último momento [el hijo] duda. / Esa noche no consigue dormir hasta que, al amanecer, con las primeras luces blancas, lo invade una nueva sensación de derrota que acepta pacíficamente.” (49; col. iz.). Dicha “aceptación pacífica” es un momento en que el incesto ya está desarticulado por medio de un *nuevo* efecto adecuado, es decir, una sintetización ideal: una *nueva* composición del estado de cosas. Un efecto adecuado sería aquello que se sigue de los afectos alegres; la duda, entonces, y la fluctuación, se han trasfigurado en positivos.

La duda y la fluctuación son en este momento *grandes pasos* de alegría. Este es uno de los hallazgos que permite la figura de la sirena: la apropiación de la experiencia, por parte del hijo, de un encuentro de alegrías. Dicho encuentro, ha trasfigurado la impotencia del hijo, porque aquella aceptación —“lo invade una nueva sensación de derrota que acepta

---

<sup>74</sup> Aunque no explícitamente experimentada por los dos personajes.

pacíficamente”—, es una sensación sin el peso de un afecto triste ni odioso, si no, todo lo contrario, la sexualidad de la madre diríase que se transfigura —y, con el “esfuerzo de análisis”— en un espectáculo ya pacífico, esto es, en un efecto desvinculado de la anterior “lógica del asombro”. Es aquí donde el hijo encuentra paz; escuchando el canto de la sirena, atado quizá a su cama, descomponiendo su propio afecto de tristeza para darle a la madre la escucha —desde una resonancia afectiva—, la producción de otro efecto, la síntesis, si vale el término, de una amnistía sexual.

### 2.1.3 “[C]orazones que se quiebran”

En “Ante la ley” se da, también, una figura muy ambigua que alude a lo sonoro. Se trata de los *corazones que se quiebran* (esta larga cita dará cuenta de la complejidad de la figura): [5] “El hijo es un ciudadano horizontal. Pese al peso atmosférico redoblado que siente ante las toallas higiénicas [de la madre], deja la casa temprano todas las mañanas y va a instalarse junto con sus compañeros a las puertas de los ministerios. Por supuesto, las fuerzas del orden no salen a detenerlo, no salen ni siquiera a tratar de mantener el orden, de modo que pasa ahí la mayor parte del día, entre cánticos y pancartas, de pie frente al poder magnífico e inmutable que lo gobierna y pidiendo su inmediata revocación, una vuelta de tablero. Se pasa la vida en una ininterrumpida representación, contratado como actor permanente, impotente entre las fuerzas incomprensibles de la historia. *No hay nada que hacer, el tumulto enmascara el sonido de los corazones que se quiebran*. Nunca se atreve a confesarle esto a la madre.” (48; col. iz.). Es cierto que sólo subrayamos esta figura de los corazones quebrados, pero toda la cita, en realidad, está operando su sentido en torno a esta figura. Lo que tenemos es una tristeza que se filtra en una colectividad. Esta tristeza que resuena afectivamente tiene su

asidero en el personaje del hijo. Cuando el narrador dice [5] “[...] Pese al peso atmosférico redoblado que siente ante las toallas higiénicas [...]”, está, por decirlo así, sumando la experiencia individual con la experiencia colectiva. La experiencia individual es la experiencia del hijo con la madre y la experiencia colectiva es la experiencia del hijo con la sociedad. Ahora bien, en esta colectividad, de la cual parece excluida la madre (“Nunca se atreve a confesarle esto a la madre”), hay un conflicto político que tiene como base una especie de revolución. Pero esta revolución es un acontecimiento que nunca se da colectivamente. El contexto político, del cual [5] es su testimonio, es una “ininterrumpida representación”, donde el “actor permanente” del hijo sufre una impotencia (el hijo se encuentra “impotente entre las fuerzas incomprensibles de la historia”).

Lo interesante, después de haber afirmado lo precedente, es, justamente, la figura de los corazones: el hijo se encuentra, a pesar de participar de un fenómeno entre comillas revolucionario, no sólo solo, sino también en medio de una representación de violencia incomprensible. [5] “[...] *el tumulto enmascara el sonido de los corazones que se quiebran*”, nos dice el relato; existe pues, un enmascaramiento de la violencia en esta figura. Se trata de la violencia impotente que intenta envolver la resonancia de los *corazones que se quiebran*, pues, nos dice el cuento, estos corazones quebrándose son un “sonido”. Es como si el “tumulto” revolucionario enmascarara otro tumulto aún más fuerte. No se trata de un *ataque* sonoro (véase nuestro punto 3.1.1). Se trata de una represión, o de una censura, del afecto. ¿Cómo pueden sonar los corazones, si estos están reprimidos, perjudicados en su *potencia de obrar* (Spinoza)? ¿Cómo pueden expresarse si, su naturaleza colectiva está como censurada por otro sonido (el tumulto social), y sólo el hijo, que, como *actor*, percibe ese rol o ese papel colectivo en su propia individualidad? Lo cierto es que, desde este punto, no podemos decir que se dé una *noción común*, puesto que no se da una conveniencia ni entre el Estado y el

hijo, ni entre la supuesta revolución permanente y el hijo. El hijo, supuesto agente subversivo, representante de una supuesta clase media en su acción política, no tiene herramientas tangibles para hacer “la” revolución. Aquí, la resonancia afectiva es la represión del afecto mismo que los “corazones que se quiebran” podrían ser capaces de efectuar. Es decir, dada la represión de un afecto, nos encontramos no sólo con la presencia de una *causa inadecuada*, sino nos encontramos con el choque de efectos inadecuados, en el sentido en que de estos no se pueden deducir ni derivar un conocimiento (una “noción común”) del fenómeno de esta triste conjunción de corazones.

### **3.2 Las figuraciones de lo sonoro (problemáticas derivadas)**

Las figuraciones del sonido son problemas que nos encontramos cuando la temática subsiste y el texto no necesariamente da cuenta de *indicios sonoros* relacionados con tal o cual correlación significativa. Se estudiará el devenir espía en Antezana (y el ruido de fondo), la organización secreta del Estado (la “imperfección de la forma”) y la desorganización secreta del Estado (la anarquía familiar).

#### **3.2.1 El devenir-espía y el ruido de fondo**

Es cierto que en Antezana existe un devenir-espía en el hijo. Pero, ¿qué significa, en este punto, devenir? Recurrimos una vez más a Nietzsche: “Lo que *es*, no *deviene*, no *se hace*, y lo que *deviene* o *se hace*, no *es*.” (Nietzsche; 1999:23). Esta corta definición práctica, que se encuentra en *El crepúsculo de los ídolos*, es iluminadora. ¿Creemos pues, que el hijo en Antezana es un espía? Pues bien, el *devenir* tiene que ver con un *hacer* en el cuento, no con un *ser*; tiene que ver con un poder-hacer.

El hijo en Antezana no *es* un espía, *pero él deviene* espía en tanto su práctica textual conduce a un hacer del texto.

Leamos en *A la escucha*:

¿qué es un ser entregado a la escucha, formado por ella o en ella, que escucha con todo su ser? / Para hacerlo, nada mejor, en principio, que remontarse más allá de los usos presentes. Tras haber designado a una persona que escucha (que espía), la palabra «escucha» designó un lugar desde el cual podía escucharse en secreto. «Estar a las escuchas» consistió, ante todo, en situarse en un lugar escondido para poder sorprender desde él una conversación o una confesión. (Nancy; 2015:15)

¿Qué es, pues, esta escucha? Se trata de una escucha desde el espionaje, un “lugar desde el cual podía escuchar *en secreto*”.

Ahora bien, ¿desde qué lugar el hijo *escucha*? La doble vida del hijo (hacer la revolución en el día, y volver a casa en la noche), produce una doble consideración sobre la *localización secreta de su escucha*: por un lado, se encuentra la convivencia con la revolución, es decir, el *esfuerzo* que derrocar a “una fuerza que no tiene ojos ni oídos” (48; Col. iz.); la localización secreta *deviene* un espacio de inmutabilidad, no *es*, propiamente, inmutable, pero *se hace* inmutable en el sentido en que la escucha del hijo se torna hacia la madre. Dicha inmutabilidad que parece reposar, a pesar de que está matizada y desarrollada en el cuento de Antezana, tiende a trabajar como un “ruido de fondo” en la atmósfera del cuento. Todo medio sonoro, toda atmósfera sonora, tiene un “ruido de fondo”. Estamos conscientes que, en literatura, tal medio sólo puede existir metafóricamente. Nuestra lectura de lo sonoro vale, entonces, hasta cierto punto, como herramienta de lectura. Es Gilbert Simondon quien profundiza sobre el medio y el ruido sonoro:

El medio sonoro comporta en primer lugar un ruido de fondo (lluvia, viento, choques de las olas contra la costa) así como reflexiones de ruidos o señales sonoras que informan al individuo sobre el medio en que se encuentra; caminar en el bosque, en un monte bajo, sobre un camino entre casas, o bien sobre una meseta sin obstáculos ni irregularidades, ofrece al sujeto un impresión básica que le permite situarse en la textura acústica del medio; no se trata

solamente de los ruidos o de los sonidos y de sus ecos, sino también del debilitamiento selectivo de las frecuencias en función de la distancia; (Simondon; 2016:64).

El ser humano efectúa entonces un proceso de selección, que implica *posicionarse* en su medio sonoro y por los sonidos que se manifiestan en él. El *ruido de fondo* es, en nuestra perspectiva literaria, aquella cosa que se deja en segundo plano, para que su resonancia sea efectivamente un ruido. En “Ante la ley” de Antezana el ruido de fondo en el medio literario es la revolución, y no así el incesto, que se encuentra en primero plano. Se trata, en última instancia, de una interpretación de distancia, de gradientes de información; porque ya veremos —y ya lo habíamos afirmado en nuestro punto (3.1.1)— que, la revolución y el incesto se juntan en cierto punto.

La segunda consideración sobre la localización secreta es que el hogar del hijo se convierte en un lugar casi extranjero. Existe así un efecto de extrañamiento que pone en primer plano la problemática del incesto con la madre; se trata de una consideración de esta escucha secreta porque la percepción del hogar contiene algo que no es, precisamente, un “ruido de fondo”. El hijo percibe, no una conversación ni una confesión, sino señales sonoras del cuerpo de la madre que aluden a su actividad sexual solitaria (véase nuestros puntos 3.1.2.1, 3.1.2.2, y 3.1.2.3). El devenir-espía en Antezana está atravesado por la escucha de estos hábitos de la madre. La trama que se cuenta, donde el hijo deviene espía de la madre, es, entonces, lo que se acentuará como relevante, mientras que la revolución tiende a percibirse como un “ruido de fondo” literario.

Recordemos nuestra cita [2]<sup>75</sup>. La construcción de los gemidos —que ya hemos estudiado en (3.1.2.1)— actuarían en un primer plano (en la noche), mientras que la

---

<sup>75</sup> [2] “Muchas son las noches en las que [la madre] respira suavemente y se pregunta qué habrá sido de él [el padre], mientras *sobre la ciudad cae, como una roca prehistórica, un manto de silencio. Muchas son las noches en que lanza pequeños gritos que se extinguen enseguida en el silencio monótono de la habitación.* Y, algunas pocas veces, cuando el

revolución que el hijo hace tiende a actuar, ya lo hemos dicho, como un ruido de fondo (en el día). El hijo se apropia, pues, del lugar secreto del *voyeur*, es decir, del lugar secreto de mirón, que, en el caso del cuento, implica espiar los hábitos sexuales solitarios de la madre. Dichos “pequeños gritos” sexuales pueden ser leídos como señales sonoras que el narrador representa *desde* el hijo, como una selección que éste último extrae fuera *del* ruido de fondo.

Simondon dice:

Para un ser viviente “con instintos”, el ruido de fondo, particularmente el ruido de fondo social, puede ser portador de una significación etológica y devenir una verdadera señal. El hombre, como ser viviente en sociedad, es sensible al ambiente sonoro y puede emplearlo espontáneamente o deliberadamente como preparación, preseñalización y sincronización previa que participan en una acción colectiva. (2016:68)

Esto significa, que, en nuestro contexto, el ruido de fondo es como una masa de información confusa —la revolución— de donde se pueden extraer señales para una motivación también revolucionaria en el campo sexual, destinada a fallar —el incesto—. Ahora bien, es extraño que esos dos planos se junten, el de lo público y lo privado; pues son, en realidad, dos modos de vida diferentes efectuados por un agente que sufre (el hijo).

### **3.2.2 Secretos de Estado**

He aquí que nos encontramos con dos concepciones del Estado. Están relacionadas, además, con la revolución. Son derivaciones de lo sonoro porque no hay detalles concretos que aluden a una modalidad sonora como tal. Se trata de la “organización” y la “desorganización”. La forma-Estado puede también resonar y su escucha tiene como consideración principal dilucidar los elementos que la hacen única.

---

ánimo es el correcto, cuando recuerda un episodio específico de su vida con el padre, *la madre entre en un éxtasis sexual súbito*, adolescente. *Y como es una mujer práctica no duda mucho y comienza a masturbarse.*” (48; col. iz.)

Ahora bien, hablamos de concepciones como si se tratase casi de conceptos. Es Gilbert Simondon, de nuevo, que nos clarifica lo que significaría *construir* una conceptualización. Él contrapone el idealismo frente al conceptualismo, haciendo énfasis en la percepción racional de la realidad:

En filosofía, las teorías de la percepción emparentadas con el platonismo dieron nacimiento al idealismo, en tanto opuesto al conceptualismo [...] la teoría idealista, al afirmar que hay aprehensión intuitiva de las ideas, por ende que toda la información está dada de una vez y parece invariable, se opone al conceptualismo, es decir a una doctrina que considera los esquemas como adquiridos progresivamente a partir de la experiencia, extraídos de la percepción y modificados por la actividad del sujeto; en este último caso, toda la información que el hombre puede adquirir no está dada de una vez en la intuición de los principios; es progresiva y puede ser modificada cuando nuevas percepciones expandan la experiencia y permitan abstracciones más extendidas. (Simondon; 2012:47)

Apresurémonos a recalcar que, nuestra lectura del *conceptualismo* está dirigida hacia una operación literaria antes que filosófica. Esto quiere decir que el “concepto” de Estado —junto con el de revolución— es, ciertamente, literario. Todavía no sabemos si nuestras consideraciones caerán en “abstracciones”; lo que si sabemos es que, para percibir al Estado (y a la revolución) desde el punto de vista de la percepción afectiva, tendremos que leer aquellos detalles del texto que se crean a partir de “esquemas como adquiridos progresivamente a partir de la experiencia, extraídos de la percepción y modificados por la actividad del sujeto” (Ibid.). Y, finalmente, encontrar la *forma de escucha textual*.

### **3.2.2.1 Estado y revolución, 1: la “imperfección de la forma”**

[6] “La revolución no es un espíritu perfecto, una cosa uniforme, intocada por la razón y pura como la fe. *La revolución, cuando es manipulada y gestada por una fuerza invisible, e incluso cuando se enciende espontáneamente como una cerilla en mitad de la noche, es*

*siempre sexualidad, la imperfección de la forma.* Éste es el día a día, esta es la normalidad. Éste es el destino, el sino perverso que los espera a todos.” (48; col. der.). En el fragmento [6] nos encontramos con un detalle que, por su densidad, debemos examinar no sólo con cuidado, sino con minuciosidad. El detalle en cuestión es la afirmación de un *concepto*: la revolución *es* siempre “sexualidad”, la “imperfección de la forma”. ¿De qué *forma* habla? ¿De la forma de la sexualidad? ¿De la forma del cuerpo humano? ¿De la forma de las relaciones familiares? ¿De la forma de las relaciones sociales? ¿De la forma de un estado revolucionario? Habla, pues, tanto como de la revolución como de la sexualidad, ligándolas entre sí, construyendo la base para *percibir* un concepto.

El cuento “Ante la ley” de Sebastián Antezana contiene, pues, una carga conceptual que remite a algo así como una *imperfección* de la revolución, de la sexualidad, y de la forma de estas dos. Si esto es así, deberíamos ser capaces de *distinguir* los pasos en el esquema de experiencia que *constituyen* las partes del concepto. Si trata de un concepto, o una concepción, esta resuena dinámicamente.

Servirá, pues, que digamos, en los términos que propone el texto literario, qué es una revolución. Hay dos respuestas posibles. La primera remite a una estrategia diegética de la construcción de la revolución, a significantes concretos. La segunda remite —ya lo intuíamos— a la sexualidad (que es, antes que ser sólo un significante, un significado). La primera se afinca si pensamos *en lo que* significaba la revolución antes de dar con la segunda, es decir, antes de concretar el concepto juntando a la sexualidad con la revolución. Leemos en “Ante la ley” este largo fragmento político-literario:

[7] *Pero la revolución no es verdadera. Como a pesar de todo su poder el Estado necesita aprobación pública, como necesita ser considerado benevolente, organiza y financia en secreto grupos de hombres y mujeres jóvenes para que vayan a protestar a las puertas de sus*

*ministerios, armados de pancartas y petardos.* Cuando esto sucede, cuando es claro para todos que las protestas no son reprimidas por las fuerzas del orden y que las demandas de *los revolucionarios* son atendidas por los ministros que salen a oírlos a los balcones, entonces el Estado brilla, es magnánimo ante los ojos de *los ciudadanos* y se mantiene. *La revolución es una reunión diaria de actores que hacen la pantomima de arremeter contra una fuerza que no tiene ojos ni oídos* y que al orquestar y financiar esa actividad, que sólo pretende desestabilizarla, no hace sino prolongar la situación. ¿De qué está hecha la revolución?, piensa la madre [...] (47; col. der. y 48; col. iz.)

De esta cita es que debemos extraer el esquema que culminará en [6], es decir, [6] es el espacio literario donde *la concepción* da, por así decirlo, su sentido máximo, su intensidad como *concepto*: porque [7] es el paso necesario para dilucidar lo que [6] plantea. Ahora bien, lo primero que salta a la vista es que *la revolución política-social es un simulacro del Estado* (he aquí un primer sentido de un “secreto” de Estado). Este simulacro es una nutrición afectiva. *Nutrir* afectivamente a algo es *darle más poder, darle más potencia de obrar* (Spinoza), *darle una dinámica de movimientos para que “ese” algo efectúe su conatus*:

Lo cual confirma también la teoría del *conatus*: se supone que a la forma le corresponde un cierto *quantum* [cuánto] de potencia (“esencia actual”), de modo que la sumatoria nueva de potencias parciales, a consecuencia del aumento del número de partes, debería normalmente significar una transformación. / Contra esta aporía, Spinoza introducirá desde la III<sup>o</sup> parte de la *Ética*, apoyándose expresamente en el lema 5, el concepto de aumento de la potencia de *actuar*, que corresponde a la determinación variable del mismo *quantum*. Pero esto implica toda una reevaluación de la noción de alimento, en la cual se vuelve a encontrar la idea de oscilación de una cantidad de movimientos entre dos límites (umbral pésimo de la potencia de actuar de la oreja, por ejemplo, si nunca escucha música, umbral óptimo, si la música le comunica la cantidad de movimiento que permite el ejercicio de todas sus capacidades). La regeneración ya no se expresa entonces en términos de intercambio de partes materiales, sino de comunicación de movimientos. (Zourabichvili; 2014:71)

Aunque parezca increíble, el *umbral óptimo* —“ejercicio de todas sus capacidades”— es parte del Estado que simula su propia revolución, y funciona tanto para una expresar una revolución trascendente (potencia de lo falso), como una revolución inmanente (potencia de aprendizaje). Maticemos: que la revolución “no sea verdadera” no implica una cancelación de los hábitos “revolucionarios” como aprendizaje tanto del Estado como de su cuerpo social

revolucionario (este sentido es la médula de una “revolución inmanente”, si esta existe, dentro del mismo Estado que *aprende* al lidiar con *lo revolucionario* y se aprovecha de ello). Por otro parte, la “revolución trascendente”, aquella “vuelta de tablero” (48; col. iz.) radical, es una falacia, pero también es un ejercicio; dicho ejercicio es una *potencia de obrar* para-estatal del Estado gracias a los “movimientos” de “conveniencia”: existe un sarcasmo netamente estatal, justamente porque el Estado llega a *financiar grupos secretos de hombres jóvenes* para crear una imagen de crisis falsa y propia. El *umbral pésimo* pertenece a la experiencia del hijo (como agente político que no sabe lo que quiere), pues a pesar de participar en la revolución *contra* el Estado actual, nunca saca nada en concreto de esta acción, es decir, su *potencia de obrar* es simétricamente complementaria a la de una “revolución trascendente”, una falacia, que alimenta al simulacro político-literario del Estado.

Y para que la escritura pueda efectuar esta nutrición, esta alimentación del simulacro, es también necesario que, primero, divida al cuerpo social entre *ciudadanos* y *revolucionarios*, y, segundo, *financie* a “revolucionarios asalariados”, que, junto con los “revolucionarios no-asalariados” (como parece ser el hijo), intenten “derrocar al gobierno” (47; col. iz.). Esta esquematización social hace posible una simulación de participación de *los revolucionarios* en el engranaje político de “Ante la ley”. Pero el *aumento de la potencia de obrar* del Estado se logra sólo manteniendo una especie de reposo del estado alterado de las cosas. Es como si el movimiento de los revolucionarios alimentara sólo una pantalla (“revolución trascendente”). Ésta última, en su reposo, permite las supuestas transgresiones políticas que se dirigen en vista a una revolución que *no es verdadera*. “Hacer” la revolución no alcanza a cambiar aquello que debiera cambiar (la organización del Estado). Es como si el Estado aumentara su potencia de obrar, y para hacerlo utiliza “grupos de hombres y

mujeres jóvenes”, que aumentan no sólo la ambigüedad de un Estado aparentemente crítico (y en crisis), sino que permite la acumulación de sus capacidades como organización más o menos déspota, más o menos benévola, sólo en el sentido en que los “ciudadanos” no actúan en esta alimentación. *El Estado se regenera, se alimenta, a partir de los movimientos revolucionarios (“trascendente” e “inmanente”), desde un reposo anti-revolucionario* (este es el segundo “secreto” de Estado que “Ante la ley” deja dilucidar).

Para llegar al segundo paso, al sentido final de la revolución *como* sexualidad, hay que dar un rodeo sobre la experiencia incestuosa del hijo con la madre. La trama del relato, el nudo que crea el problema de la relación incestuosa, es lo que se añade como una *alimentación* y un *aumento de potencia de actuar* (Zourabichvili + Spinoza, véase la cita del primero más arriba en la página 99) al concepto dinámico de la revolución: dicho aumento de potencia funcionaría como una parte en movimiento (la trama incestuosa de “Ante la ley”, umbral pésimo: esto es así porque el incesto no se consuma) dentro de un todo en movimiento (la trama revolucionaria de “Ante la ley”, umbral óptimo: esto es así porque el Estado aprende a convertir en inoperante cualquier revolución, incluso la revolución entendida como incesto). Añade, una trama a otra, potencia traducida como movimiento alimenticio, si vale el término.

Es sólo entonces que llegamos a [6], la culminación del sentido/concepto de la revolución: la *imperfeción de la forma*. Podríamos decir que dicha “imperfeción” responde a la relación sexual entre el hijo y la madre que no se da, pero cuya fuerza se intuye en el relato. La imperfeción es justamente el hecho de basar una posible relación sexual en una relación de parentesco generalmente prohibida por la sociedad. La forma “imperfecta” enuncia esta relación anómala. Y quizá podríamos llegar más lejos: el hecho de que el hijo sea un “revolucionario” y la madre una “ciudadana” convoca a pensar que la relación sexual

es una relación de imperfección política. Dado que la madre pertenece a una esfera de ciudadanos pasivos frente a la política, y, dado que el hijo pertenece a una esfera (aunque falsa) de una acción activa frente a la política, hay una asimetría que intenta resolverse con la relación de sexualidad de una política interna a la familia. Entonces lo público se mezcla con lo privado, haciendo de la posibilidad de incesto una acción propiamente política. El relativo *reposo político* de la madre y el *movimiento político* del hijo se complementan.

### **3.2.2.2 Estado y revolución, 2: la anarquía familiar**

Los alcances que “Ante la ley” propone como escritura literaria se verían incompletos si no habláramos de la familia, siendo afectada por la *resonancia* de la “imperfección de la forma”. Queremos decir que, la resonancia afectiva arriba propuesta tiene un último efecto o un último juego en esta corta investigación sobre “Ante la ley”. Debemos preguntarnos entonces, ¿adónde nos lleva la fórmula revolución = sexualidad? Si esta fórmula es cierta en “Ante la ley”, debemos preguntarnos todavía ¿bajo qué detalles se expresa? Y se expresa, bajo los detalles de una anarquía familiar.

[8] “Lo que comienza como ofensa y transgresión pasa a ser estética revolucionaria y termina por convertirse en cotidianidad, un proceso de adiestramiento. El hijo puede sentir cómo los tentáculos del Estado, sobrepasando calles, puertas y paredes, mueven los dedos de la madre como un titiritero.” (48; col. der.). [8] parece ser, desde nuestro punto de vista, el planteamiento de otra concepción de Estado y sus consecuentes poderes. El adiestramiento, esa actividad de la experiencia que convierte lo excepcional y lo singular en hábito y repetición, es un detalle aquí muy ambiguo. Entiéndasenos: este proceso de adiestramiento hace que la revolución, que en un principio fue “ofensa y transgresión”, tenga o sufra una

suerte de *desgaste*. Este desgaste es un primer movimiento de la anarquía familiar, en el sentido que pone en escena la validez de la revolución.

Este desgaste es un principio de desorganización tanto de la revolución como del Estado. Ahora bien, creemos que, en este cuento, a la desorganización le sigue una posible organización, aunque esto no sea correcto en sí mismo. Se trata de una descomposición tanto del Estado como de la revolución (desorganización), y de una composición de la sexualidad, de la “imperfección de la forma” (¿organización?). ¿Qué es lo que hace la escritura, tanto con el Estado como con la revolución, tanto con la sexualidad como con la “imperfección de la forma”, desde estos mecanismos de desorganización y organización?

Se trata de componer un concepto en detrimento de otro. El Estado y la revolución estarían emparentados con una descomposición, pero no se trata de un análisis. No es como en nuestro punto (3.1.2.3), donde la consideración de la figura de la sirena permitía al hijo analizar, mediante una transfiguración de la duda, su propio afecto triste y descomponerlo. Se trata, al contrario, de una descomposición que involucra un adiestramiento, un desgaste. Esta descomposición separa los movimientos que había alimentado al *umbral óptimo* de la revolución (véase nuevamente 3.2.2.1), desorganizándolo: el Estado revolucionario inmanente desarticula *lo revolucionario* que efectuaba en sí mismo; el Estado revolucionario trascendente se desgasta y produce una potencia de lo falso todavía más fragmentaria. ¿Qué es lo que queda de la inmanencia y la trascendencia de este falso Estado revolucionario? La verdad es que queda *la sexualidad*, la “imperfección de la forma”.

Lo revolucionario se pierde, entonces, dentro de otra vestimenta, de otra forma: pero la sexualidad se convierte en otra forma de descomposición. Pero, ¿qué tipo de descomposición es ésta? ¿Quizá se trata de una afirmación de la maniobra estatal que hace del incesto una desorganización de sentido?

Por otra parte, ¿cómo puede soportar, el hijo, que el Estado *maneje* los dedos de la madre en su masturbación [8]? Es como si el hijo permitiese el coito del Estado con la madre. Frente a estos sentidos un tanto exagerados, el hijo no hace nada, pero el narrador recalcará (el fragmento citado es el que sigue directamente a [8]): [9] “En el mundo no pasa mucho más, la herida y el cuchillo son la misma cosa.” (48; col. der.). Estas palabras, aparentemente de poca intensidad, son cruciales. [9] es un sintetizador de signos. El hecho de que “la herida y el cuchillo” sean una sola y misma cosa, implica, de alguna manera, que dos elementos, a la fuerza, pueden compartir un mismo estado, un mismo ser.

Si *la herida y el cuchillo son la misma cosa*, ella no es una *noción común*, porque la herida y el cuchillo solo convendrían en el acto de herir. Y es que aquí, el sintetizador sólo lo es, ganando para la figura una tristeza que hace de ellas una quimera anárquica. Es una conceptualización sobre la sexualidad lo que está en juego, pero también una quimera entendida como *aquello cuya naturaleza envuelve una contradicción abierta* y por eso mismo *no puede existir* (Zourabichvili; 2014:208). La figura (la quimera anárquica), que se puede ampliar a la sintetización de la revolución y la sexualidad, es, en su sentido, una figura alucinógena. No estamos frente a una *conceptualización*, como creíamos más arriba; sino frente a una multitud de efectos.

La anarquía o la desorganización, ¿qué papel tienen aquí? Se puede leer en la entrada “anarquía” del *Larousse. Diccionario enciclopédico 2014* (pág.79): “Sistema político basado en la ausencia de gobierno. [...] **2.** Desorden debido a la ausencia o al debilitamiento de la autoridad. **3.** Desorden, confusión.”. La anarquía, entonces, es lo que emerge cuando hay ausencia de reglas políticas en un Estado. Pero en “Ante la ley” las reglas políticas *son* las de la sexualidad. *He aquí que estamos frente a una simulación de anarquismo* (éste sería el tercer “secreto” de Estado que la escritura promueve). No hay, ni ausencia de reglas políticas,

ni desorden o confusión en la escritura. La aparente anarquía, entonces, tiene un correlato con el incesto, porque ésta y éste no se consuman. Cosa diferente es decir que existe una atmósfera incestuosa, y una atmósfera anárquica: sí, las hay. Si las reglas políticas que rigen el mundo de “Ante la ley” son, en su mayor parte, las leyes y códigos de una relación incestuosa en vistas de fracasar, sucede lo mismo con la anarquía.

Ahora bien, la anarquía familiar tendría que estar signada por una descomposición de la familia como tal. Al desgaste del Estado y la revolución, se contraponen el esfuerzo de lo sexual por desestabilizar el precario equilibrio tanto del Estado y de la revolución. Muy en el fondo, podemos intuir que, aquel titiritero, que es el Estado controlando los dedos de la madre, es una forma que se busca descomponer, y sólo lo logra, expresando las reglas sexuales de un incesto fracasado, una anarquía familiar que también busca trasgredir las leyes familiares, aquella la tríada “padre”, “madre”, “hijo”. *La multitud de efectos cristaliza una “forma” de anarquismo que viene a coronar una experiencia incestuosa de la escritura* (cuarto “secreto de Estado” que “Ante la ley” expresaría implícitamente en el juego de su lenguaje). Transgredir las leyes de conservación materna, para producir una maquinaria sexualmente activa e incestuosa —las relaciones sexuales entre el hijo y la madre—, es un planteamiento de una escritura que trabaja esos detalles. De ahí que la anarquía familiar no sea un concepto; la dificultad de asirla en esquemas de progresión experiencial da cuenta de que su poder de afectar (como multitud de efectos) que sobrepasa en mucho a la sexualidad y a la revolución, para convertirse en una política sarcástica. Quizás también es una quimera, pero una quimera que nos muestra un mundo ficcional armando de “trampas políticas”.

## Capítulo 4

### Conclusiones

#### 4.1 Una palabra sobre el método

Si hay algo que hemos aprendido de la práctica de la presente tesis es que los modos, contienen algo así como una *potencia de aprendizaje* que se da en los encuentros de los modos mismos. Nuestro método, por ello, ha privilegiado lo que hemos llamado “percepción afectiva”, una identificación de los afectos y sus capacidades de aumento o disminución de su potencia de obrar. Dentro de estas percepciones afectivas, la potencia de aprendizaje, no puede ser sino positiva: fundada en el primer y segundo género de conocimiento spinozista, esto es, en los signos del afecto y en las composiciones afectivas o “nociones comunes”<sup>76</sup>, la crítica es un acto de razonamiento que no ha impuesto propiamente juicios irrevocables sobre el texto literario, sino que ha buscado comentar las acciones y las pasiones del texto. La *potencia de aprendizaje* se ha desplegado en una lucha entre lo inadecuado y lo adecuado que tiene a la literatura como campo de batalla; con esto no queremos afirmar que no hemos agotado la adecuación de la lectura crítica de los dos cuentos, sino que —desde nuestra focalización, es decir, desde el campo del color y del sonido— hemos intentado activar el devenir adecuado de detalles del texto en detrimento de la simple experiencia de inadecuación que los cuentos también podían transmitir.

---

<sup>76</sup> Sobre el primer y segundo género de conocimiento véase (Spinoza; 2007:164; *Ética*, II, 40, esc. 2)

Al entrometernos con la filosofía de Spinoza, hemos estado al acecho de *nociones comunes* (que resultaron ser muy pocas). En primer lugar, no hemos *aplicado* adrede *nociones comunes*, sino que hemos dejado que éstas actúen, desde los momentos de lenguaje en que las alegrías se componían con otras alegrías. Bien es verdad que nosotros hubiéramos podido *extraer* una noción común de cada tristeza, haciéndola devenir adecuada en su contexto: pero eso habría sido entrometernos demasiado con el texto literario mismo. Hacer esto hubiera sido comentar de una manera un poco irresponsable, dejándonos llevar por nuestras propias ideas, sensaciones y afectos. Esta práctica no está prohibida, pero hemos decidido manejarnos de otro modo, para no opacar tampoco a la herramienta filosófica de la cual nos servíamos.

Podríamos identificar *a posteriori* algo que el libro *El preparado de yeso. Blanca Wiethüchter, una crítica afición* (2014) de Marcelo Villena Alvarado ayuda a clarificar, como una última reflexión, sobre este “método spinozista”. No se trataba tanto de actualizar algo así como un método dramático del sujeto amoroso (Villena Alvarado; 2014:30-31), sino más bien de una *intromisión* partiendo desde la filosofía de Spinoza: ella no podía ser ni un método policial clásico (Ibid.:205-206), ni un *método de la cal viva* (Ibid.:208-210). Nuestra intromisión alude más a un entrometerse con la filosofía, pues “entrometerse es también *meterse donde no la [o lo] llaman, inmiscuirse en lo que no le toca o ponerse en medio o entre otros*: metiendo algo entre *otras cosas*, como en un chisme o un testimonio, en un montaje o un poema;” (Ibid.:217). Por eso, *el lugar desde donde está escrita esta tesis* es el lugar del *amateur*, en relación a la filosofía. Esto porque la Historia de la Filosofía nos es, en gran parte, ajena. El privilegiar, pues, a un autor de esta historia, debe leerse como una forma de “crítica afición”, una “crítica *amateur*”, que, tomando la vena spinozista ha intentado dar cuenta tanto de una maniobra de uso, como de crisis inherente a esta maniobra. Hemos sido

testigos de *lo que puede* la relación entre Spinoza con la literatura; la cualidad de su *hacer* está en cierto modo inscrita en su sistema mismo.

#### **4.2 El sentido del color y otras consideraciones: principales hallazgos**

Hemos visto que, en cuanto a color se trata, se dan asociaciones de afectividad. En cuanto al primer cuerpo de *asociaciones afectivas*, vimos que el comportamiento del color involucra en “La última pieza del puzzle”, varios movimientos de tristeza (por ejemplo: 2.1.1 o 2.1.2). La tristeza, es decir, la represión o el perjuicio o la disminución de potencia de obrar, da cuenta de la poca conveniencia que se da entre las “pasiones” del texto. Si bien la operación Ética de Spinoza tendería a reformular estas tristezas, hemos preferido trazar nuestras observaciones del afecto, porque, aunque no sería absurdo hacer devenir todas las pasiones del texto en acciones (es decir, en ideas adecuadas), esta operación no le corresponde estrictamente a la crítica literaria: estaría definiendo *qué es mejor para el texto* y esto sería intervenir su “naturaleza”. El cuento, en realidad, *es* perfecto: “Quien ha decidido hacer una cosa, y la ha terminado, dirá que es cosa acabada o perfecta, y no sólo él, sino todo el que conozca rectamente, o crea conocer, la intención y el fin de esa obra.” (Spinoza; 2007:283)<sup>77</sup>. Esta noción de perfección o acabamiento se comprueba, además, por el hecho de que Guillermo Ruiz Plaza no haya tomado el cuento “La última pieza del puzzle” para reunirlo junto con otros, que, (algunos) fueron modificados, en su libro *Sombras de verano*.

El hecho que Ruiz Plaza haya caracterizado al narrador con tristezas es, ciertamente, una estrategia narrativa que contiene una ambigüedad. Dicha estrategia narrativa da a las percepciones afectivas del color, una condición de servidumbre literaria, es decir, la

---

<sup>77</sup> *Ética*, IV, prefacio.

representación se mueve y contiene afectos e ideas inadecuadas, que remiten unos a otros, si no tratamos de aislarlos completamente del texto. Pero la literatura no es propiamente una “mente humana”, sino el reflejo de una mente humana, o el simulacro de representación de una mente humana. Los colores están algo así como atrapados por la servidumbre o la esclavitud, es decir, el reflejo de una inadecuación. La siguiente afirmación de Spinoza, problematiza esta noción esclava de la literatura, pues ella no “elige” *ser* esclava, ni puede conocer su propia potencia o impotencia, sino es el sujeto implícito del lenguaje quien sufre esta esclavitud, diseñada “perfectamente” por el autor: “es necesario conocer tanto la impotencia como la potencia de nuestra naturaleza para poder determinar lo que la razón puede y lo que no puede por lo que toca al dominio de los afectos” (Ibid.:304)<sup>78</sup>.

Si esto último es así, el simulacro de la mente humana, la literatura, no puede *conocer* verdaderamente ni su impotencia ni su potencia: está a merced de la literatura misma, es decir, del plan trazado y acabado por el autor. Uno se pregunta ¿por qué la literatura contiene más pasiones que acciones? La respuesta quizá está en lo que Spinoza llama potencia imaginativa:

Y en este punto, para comenzar a indicar qué es el error, quisiera que notarais que las imaginaciones del alma, en sí mismas consideradas, no contienen error alguno; o sea, que el alma no yerra por el hecho de imaginar, sino sólo en cuanto se la considera carente de una idea que excluya la existencia de aquellas cosas que imagina estarle presente. Pues el alma, al tiempo que imagina como presentes cosas que no existen, supiese que realmente no existen, atribuiría sin duda esa potencia imaginativa a una virtud, y no a un vicio, de su naturaleza; (Ibid.:142)<sup>79</sup>

La *potencia imaginativa* contiene una ambigüedad que Spinoza está tratando de resolver delegándola ya sea a la virtud, o al vicio, pero no a los dos juntos. Sin embargo, al fundarse como mundo posible, la literatura *es* mixtura de virtud y de vicio. Las tristezas, por eso

---

<sup>78</sup> *Ética*, IV, 17, esc.

<sup>79</sup> *Ética*, II, 17, esc.

mismo, son parte de una estrategia narrativa. Si el escritor está buscando construir un efecto (Poe) de lenguaje, que afecte a la subjetividad humana (pues, en rigor, sólo los humanos leen literatura), el lenguaje deviene una mixtura de tres rasgos esenciales: potencia imaginativa de la virtud de expresar; potencia imaginativa del vicio de pervertir; junto con la potencia imaginativa del aprendizaje (véase para esto último 4.1).

Algunos de los colores de “La última pieza del puzzle” también contenían ambigüedades en el sentido en que pueden ser concebidas por ironía o por fluctuación de ánimo. Por ejemplo, la *reforma* de la sangre (la asimilación de la sangre “real” oscura en vez de la sangre “ficticia” clara, 2.1.5.3) puede ser entendida también desde mecanismos de la fluctuación de ánimo, porque el movimiento que produce el cambio del color de la sangre como ketchup al color de la sangre como aceite de auto es de orden afectivo. Si por definición la ironía dona casi siempre dos significados contrarios de una misma figura textual, la “ironía afectiva” es la manera cómo la ambigüedad del significado se carga de sentido para dar cuenta de una función irónica de la fluctuación de ánimo, por ejemplo, en (2.1.4) donde Lucía es objeto de un amor/odio de parte del narrador.

Las valencias del color, su puesta en conflicto, nos han enseñado que estos *sirven*, sobre todo, para una caracterización o para una personalización de los personajes en el cuento. En otras palabras, la *utilidad* de los colores sería de orden dramático. La oscuridad con la que el padre es asociado (2.1.1) es efectivamente un estereotipo del acto de asociar lo malo con lo oscuro. Pero también se traza, justamente por eso, un drama mediante la economía que implica el *uso* del estereotipo. El color es un conductor del afecto, cuya naturaleza más o menos estática, involucró más tristezas que alegrías.

En cuanto a las *problemáticas derivadas* del color (2.2) vimos que el campo de acción se amplía justamente porque el color es interpretado mediante diferentes modalidades que no

*son* propiamente significantes. Ahí se trataba de sentidos que emanan del color, problemas que nos reenvían a él. ¿Cómo comprender pues a la narrativa del *flash*, siendo que por definición un *flash* da cuenta de una centella inmediata y veloz? La respuesta nos llevó a sopesar indagaciones sobre lo que podría ser una narrativa experimental desde la experiencia del texto. Así, las derivaciones contienen una interpretación intrínseca de la asociación afectiva que, a cada momento de su construcción, abrían la problemática, por así decirlo, en vez de cerrarla. Por ejemplo, en (2.2.3) donde el análisis de la crítica literaria se centra en armar una lectura desde el motivo del epígrafe: ¿era tan importante que nos ocupáramos de ello? Creemos que sí, porque *la ceguera* involucraba algo así como una puesta en abismo de la percepción misma del color. La saturación, dando cuenta de una *noción común* del personaje-narrador con la música, daba a la problemática del color un aspecto inusual: sólo saturando el punto de vista del narrador, esta ceguera componía una alegría que se hacía adecuada *con* la música, efectuando un *cuerpo inédito*, por así llamarlo.

#### **4.3 El sentido del sonido y otras consideraciones: principales hallazgos**

En cuanto al sonido, hemos visto que se dan resonancias afectivas. La *escucha*, la *lectura* que nos permitió “escuchar” estas resonancias, ciertamente tenían más problemas que la cuestión del color. Cuando el color caracterizaba a un personaje, por un medio, mayormente, pasional (tristezas), el *sonido*, que también tenía indicios, se comportaba de una manera más esquiva. Pues si el sentido de lo sonoro aquí es un *acto de remisión* (véase 3.0), el gran problema era tratar de entender *hasta qué punto eso nos llevaba* o *cuáles eran los movimientos de resonancia afectiva*.

Tomemos por ejemplo la torpeza de la madre (3.1.1), habíamos dicho que los signos que aluden a lo sonoro eran de dos clases, unos que caracterizaban a la madre como tal (como el “mutismo” con los vecinos), otros que son de su diario vivir (sobre todo como cuando sale a la calle y está el ruido del tráfico); y habíamos dicho que estas sonoridades son sobre todo *ataques* (que puede ser interpretado como el instante cuando aparece una figura sonora sola en su singularidad). Ahora bien, si esto es así, nuestro trabajo, en su primera parte, ha privilegiado aquellas resonancias afectivas que, por así decirlo, se aferran a la significante. Porque como remisión, el mutismo de la madre, efectivamente podría reenviarnos a otros silencios, que no son propiamente los mismos, como el de la figura sexual de la víbora (3.1.2.2). Teniendo estos dos silencios, que son diferentes, nuestro análisis hubiera podido hacer aún más consideraciones. ¿Entre el mutismo social de la madre y la práctica sexual solitaria (desde la figura de víbora, es decir, desde la lógica del asombro que habíamos construido), no se da algún tiempo de composición *en* remisión? Porque los silencios justamente tienen algún tipo de “propiedades comunes”, ¿no se da la vuelta el mutismo, que era una pasión (tristeza), para volverse complementario a la actividad sexual de la madre? No conocemos todavía la relación entre este mutismo y la figura de la víbora (la lógica del asombro); esto es así porque, si bien pudimos ser todavía más rigurosos con el análisis, hemos “prestado oídos” a cierta estructura argumental. Además, la idea de efectuar una crítica afectiva no tiene que ver con manipular de tal forma el sentido de que todas y cada una de nuestras preocupaciones, para que estas estén justificadas.

Y si uno le suma a todo esto el viaje afectivo, como un viaje intensivo entre devenires, preferentemente activando una forma de vivir la literatura según Zourabichvili/Deleuze (véase 2.2.4), uno se encuentra en un gran problema de interpretación literaria. Primero porque el afecto no sería como en este análisis, relegado a seis pasos o seis consideraciones

afectivas (véase 0.4.2); habría que ampliar un detalle muy importante: que el lenguaje literario está, pues, llenado siempre hasta el colmo de afecto; y estos afectos no se dan necesariamente con palabras clave (como hemos procedido en el presente análisis), sino que se da en todas y cada una de las palabras, en la construcción del sentido. Admitir esto es darle a la literatura una potencia de obrar sumamente libertaria, que no es lo contrario a una literatura esclava que no puede conocer su potencia ni su impotencia (véase 4.2), más propiamente es: aceptar que el cuerpo de la literatura tiene una capacidad de afección que no se agota y que, incluso en la ausencia de una terminología propiamente afectiva (en ausencia de palabras clave), es afectante en todas sus partes y movimientos de sus partes (es decir, en la lectura de esas partes y de esos movimientos de partes).

“Ante la ley” es, por último, un cuento problemático que ha producido, lo hemos visto, varias *maneras* de comportamiento de sus actividades y pasiones “resonantes”. En cuanto a las *problemáticas derivadas*, es decir, el “ruido de fondo” y el “devenir-espía” (3.2.1), y los “secretos de Estado” (3.2.2), han sido problemas que nos parecían pertinentes en un rango de convertir a la *escucha/lectura* en una herramienta que ya no se servía de significantes concretos. Esto muestra, creemos, la dificultad de leer la literatura justamente pensándola como lo que comentábamos más arriba, como una gran experiencia capaz de producir afectos sin tener en cuenta muchas palabras clave. El punto (3.2.2) por eso mismo, quizá, es el más problemático: por el hecho que ahí se debate concepciones de Estado, nacidas desde el texto literario, que se movilizaban con algo así como en un territorio muy frágil. Para decirlo con una metáfora, el sentido se nos escapaba como la arena fina y tibia de una playa.

El sonido en literatura, o la escucha de la resonancia de los signos en literatura, muestran un hallazgo que no es separable de nuestra forma de leer: siendo el sentido un acto

de remisión, el *uso* que se hace de algunos signos de lo sonoro no son tanto aquí formas de caracterización o personalización, sino de *actividades* aunque haya en ellas tristezas. Se trata de involucrar una perspectiva que da cuenta de algo así como *movimientos lectores*. En estos movimientos, existe un trazado del afecto, que, *muestra* a la sonoridad como actividad/padecimiento de ciertas acciones. Un punto fascinante es (3.1.2.3), la figura de la sirena: no lo es tanto por la potencia sexual del despliegue de la madre, sino más bien por la formulación de un *análisis* de parte del hijo, gracias a un *relámpago de lucidez* y la consecuente *duda* que hacen del incesto una forma adecuada de afecto porque el narrador aceptará *pacíficamente* que su madre se masturbe. La sexualidad había compuesto una *noción común sonora* que se daba entre el hijo y la madre, que componía un incesto no consumado pero existente: luego, con la duda, es decir, con el cuestionamiento afectivo del incesto mismo, ha devenido una forma de descomposición analítica, que desenmascaraba el efecto adecuado de la noción común. Esta descomposición analítica da cuenta de un saber, que a primera vista parece desapercibido, pero que enseña algo extraño sobre el incesto: que, *siendo el incesto una relación sexual consanguínea, puede ser conocida por los signos que la componen (noción común), pero traducida a la experiencia de su saber o de su conocimiento (análisis), es, en su descomposición de sus partes (hijo y madre), una aceptación “pacífica” de la no-relación sexual entre ambas partes (hijo y madre)*. Si bien nuestro trabajo podría pecar de descriptivo —en cuanto a lo sonoro—, habría que apurarnos a decir que, el énfasis de nuestro trabajo privilegió más el acto de cartografía de los afectos del sonido, y que dicha cartografía ha hecho el trabajo de dar cuenta de la complejidad que sería percibir una percepción afectiva del sonido.

#### **4.4 Una palabra sobre la alucinación literaria**

Seis eran los pasos trazados para la percepción afectiva (0.4.2), a medida que trabajábamos de esta manera, nos dimos cuenta de algunos de estos pasos, en determinados lugares, no se cumplían de todo. ¿Cuáles se cumplieron y cuáles no?

Los sentidos más fuertes involucraron sobre todo los paso (1) y (2), es decir, afectos que eran, mayormente, sólo tristezas y/o alegrías (véase 0.4.2), como en los siguientes puntos: (2.1.1, lo oscuro del padre: tristeza), (2.1.2, el dorado de la mirada y la fotografía: tristeza), (2.1.3.1, la intoxicación y el vómito: tristeza), (2.1.3.2, la detección de la mancha café por parte de Martita, tristeza para la familia), (2.1.4, el bigote blanco de Lucía: fluctuación entre alegría/tristeza), (2.1.5.3, la sangre: tristeza), (2.2.3, la “ceguera”, tristeza y alegría), (3.1.1, la torpeza de la madre: tristeza), (3.1.2.1, los gemidos de la madre: alegría), (3.1.2.2, la figura de la víbora: tristeza), (3.1.2.3, la figura de la sirena: alegría), (3.1.3, los corazones que se quiebran: tristeza). Todos estos puntos tienen en común la naturaleza concreta y palpable de alegrías y/o tristezas que se pudieron identificar con facilidad.

En cuanto al paso (3), que figura como “el reposo y el movimiento”, con “equilibrios y desequilibrios” (véase 0.4.2), se activó en los siguientes puntos: (2.1.1, equilibrio entre lo claro y lo oscuro: reposo), (2.1.2, el dorado: velocidad de mirada [movimiento] y fotografía [reposo]), (2.1.3, el café: desequilibrio), (2.1.5.1, las flores rojas: reposo), (2.2.1, la portada del libro: sin reposo, movimiento hecho de movimientos), (3.2.2.1, la imperfección de la forma: potencia de obrar del Estado como reposo del estado de cosas; reposo político de la madre y movimiento político del hijo). Como se notará, esta herramienta escasea en nuestro capítulo 3, y la razón quizá sea justamente porque, si entendemos el sentido como un acto de remisión (3.0), este está armando sobre todo de movimientos, donde hay muy poco reposo.

En cuanto al paso (4), las *nociones comunes* y composiciones (véase 0.4.2), se activó en los siguientes puntos: (2.1.5.2, un rubor [de alegría] de Lucía: noción común de hermandad), (2.2.2, la actividad del “colorear”: noción común de la creatividad), (2.2.3, la ceguera: noción común del narrador con la música, dilema masoquista), (2.2.4, la narrativa del flash, noción común del cuento como un todo), (3.1.2.1, los gemidos de la madre: cierta noción común entre la potencia del silencio y el placer sexual), (3.1.2.3, la figura de la sirena: noción común entre el hijo y la madre de orden sonoro-sexual, dicha noción será descompuesta analíticamente por el hijo personaje mediante una duda). Pocas son, pues, las nociones comunes, las composiciones hechas de alegrías, es decir, afectos alegres que se juntan obrando.

En cuanto al paso (5), las *descomposiciones* (véase 0.4.2), se activó en los siguientes puntos: (2.1.1, las fuerzas de lo oscuro: descomposición que distribuye tristezas y asocia al padre con estas), (2.1.2, el dorado: descomposición como paso de la vida a la muerte del padre), (2.1.3, el café: descomposición/intoxicación de las relaciones de equilibrio del personaje-narrador), (3.1.2.3, la figura de la sirena: descomposición analítica mediante una duda de la noción común que privilegiaba al incesto en su orden sonoro), (3.2.2.2, la anarquía familiar: descomposición (desorganización) tanto del Estado como de la revolución). Las descomposiciones tienen un terreno más amplio que las nociones comunes quizás porque los autores prefieren utilizar afectos tristes para sus efectos de sentido.

De estas nociones comunes y descomposiciones debemos destacar el punto (3.1.2.3), que versa sobre la figura de la sirena. Habíamos visto que forma una noción común, y, a la vez, una descomposición: esto se lleva a cabo gracias a que el cuento mismo opera un análisis (descomposición) de una síntesis (noción común de incesto). Resaltamos este punto porque contiene un rasgo del alcance *de lo que puede* una teoría literaria spinozista: ella, si existiera,

podría ocuparse de *analizar* y *sintetizar* tanto su objeto de estudio como la metacrítica inherente a esa clase de teorías.

Ahora bien, habíamos afirmando, en el paso (6), lo siguiente:

*Lo alucinógeno de toda lectura literaria está en la manera de leer lo que se lee, experimentado un mundo ficcional —asociativo, descontrolado y desordenado— ausente como si estuviera presente, sin que este sea libre, indeterminado, y cualquiera. La lectura, pues, se dirige hacia una **percepción afectiva**, que es el resultado de los pasos aquí descritos, justamente porque la lectura es la experiencia de un encadenamiento de afectos “ficticios”. El problema de este punto es la naturaleza de la ficción misma. (paso 6, punto 0.4.2)*

Éste fue, pues, el paso más problemático: la naturaleza de la ficción como alucinación. En el capítulo “El sueño de transformaciones sobrenaturales” del libro *Spinoza, una física del pensamiento* François Zourabichvili hace notar algo que vale para la lectura en general y la lectura de literatura en particular:

“Soñar con los ojos abiertos” es simplemente una idea falsa. En la medida en que toda representación implica la afirmación o la posición de su objeto, solo otra representación, dada al mismo tiempo y que excluya el objeto, impide al espíritu creerse en su presencia. En los casos en que nuestro cuerpo es afectado por un cuerpo exterior, la afirmación de este último es una verdad, aunque sea inadecuada (vemos al sol como si no estuviera a más de 200 pies de nosotros). Pero en los casos en que una representación vieja es reactivada, compuesta o no con otras, todo depende de su va acompañada por una representación que excluye la presencia de su objeto. Por ejemplo, leemos un relato mientras continuamos siendo afectados por el mundo exterior: si las representaciones suscitadas por el relato se vuelven tan fuertes que prevalecen sobre las ideas de las afecciones presentes, el objeto del relato, como le sucede a Don Quijote, impondrá su presencia o su pseudo-exterioridad, a pesar de las afecciones actuales (como lo subraya Gueroult, es simplemente una cuestión de fuerza). Como en un sueño, las percepciones del entorno se difuminan. (2014:232-233)

La fuerza de un afecto se mide por la insistencia de la imagen que causa un cuerpo exterior; sólo otra fuerza más fuerte o contraria hace que la segunda despoje a la primera (Spinoza; 2007:294-296)<sup>80</sup>. Toda lectura de literatura contiene un elemento alucinógeno. Y esta alucinación depende de la “fuerza” con que ha sido forjada la representación literaria. Como

---

<sup>80</sup> *Ética*, IV, 5, dem. y 7, dem., y cor.

sucede con Alfonso Quijano, si alguna vez nos encontráramos con representaciones tan fuertes, que afectan de tal manera a la subjetividad del lector, el devenir-Quijote sería algo más bien natural y no algo radicalmente extravagante. De ahí que la *percepción afectiva* acabe en la revelación de esta verdad: la naturaleza de la ficción, si bien puede parecer *asociativa, descontrolada y desordenada*, también es, por eso mismo, una ficción dirigida, una alucinación guiada, que no es *libre, indeterminada y cualquiera*. La ficción es una construcción que tiene a la alucinación como ayudante, si vale el término; alucinar *ayuda* a proyectarnos a nosotros mismos en el mundo, y tomar decisiones experimentándonos a nosotros mismos como extraños. La fuerza de la alucinación literaria es tal que, al construir un mundo ficcional, nos desdoblamos y nos interrogamos sobre el mundo.

#### **4.5 Una palabra sobre la sexualidad y el incesto**

Aunque no es nuestra temática central, será de utilidad que hablemos un poco de la sexualidad. Los dos cuentos tienen al incesto como eje que produce sentido de extrañeza en las dos escrituras de los mismos. El incesto no debiera ser tomado solamente como un acto de imposición de una “subordinación del *otro*”, ni como una mera “lógica de dominación”; a decir de la novela *La Chaskañawi* de Carlos Medinaceli Villena Alvarado había articulado tanto la *subordinación* como la *dominación* por el motivo de las violaciones a los personajes femeninos en esa novela (Villena Alvarado; 2003:93 y 95). El incesto en los dos cuentos estudiados no son propiamente violaciones concretas. En “La última pieza del puzzle” podríamos hablar de una violación encubierta —que el padre efectúa sobre su hija— que el narrador devela —ambiguamente— y por la cual sufre y decide matar a sus progenitores;

esta “violación” no se puede comprobar en el cuento. En “Ante la ley” la madre sería la que incita al hijo al acto sexual. Estas dos formas sexuales son, ciertamente, problemáticas.

Para cerrar esta tesis diría que la tendencia que marca el incesto está relacionada con la huella de lo indígena en ambos relatos. Lo indígena *brilla por su ausencia*, como se suele decir, en estos cuentos<sup>81</sup>. Al ser lo indígena un mundo otro, ajena a las lógicas ciudadinas con que se han escrito los cuentos, el incesto podría ser un paso anterior a cierta “abolición mental” propia de la ciudad: dicha *abolición mental* de los relatos urbanos se justificaría por el hecho de delirar sobre la sexualidad familiar. Siendo la “familia moderna” impuesta en la lógica de la sociedad urbana, esta tiende a descomponerse, quizá, en la lógica de la sociedad indígena. Si lo indígena tiene su propia lógica que la ciudad *desconoce*, ésta produce la presión de su fuerza también en la lógica ciudadina.

No se trata de “culpar” al indígena por las prácticas anómalas de la sexualidad dentro de la familia moderna. Se trata simplemente de advertir que, siendo la literatura un vehículo para que la sociedad se ponga a delirar, una de las vetas que irrumpen en este delirio, sería el mundo indígena. El cuento “Ante la ley” de Antezana habla sobre una revolución social, pero ella carece de bases, tanto del campesinado como de los obreros. Este cuento podría ubicarse en otros lugares que no sean bolivianos. Pero al publicar el cuento en Bolivia, como literatura “transnacional”, el cuento muestra que la dizque revolución de los simples ciudadanos nunca llegará a “volcar” el tablero.

El incesto, en literatura, echaría luz sobre las relaciones interpersonales y las relaciones familiares que sufren un cambio en su estabilidad. La familia, entonces, es desarticulada, descompuesta por el incesto. La familia, aquel organismo político del mundo

---

<sup>81</sup> Si bien en “La última pieza del puzzle” la empleada es la que descubre la mancha en el calzón de Lucía, ella (la empleada) no participa de las relaciones incestuosas dentro de esa familia.

occidental sufre, padece, una especie de delirio que intenta expresarse cuando el incesto aparece. La familia es el objetivo que se desarma, y, a la vez, la violencia familiar provoca este desarme.

## **Apéndice I: Lo primero que resuena: Kafka y Antezana, la historia brevísima de un intertexto<sup>82</sup>**

La lectura intertextual entre los dos autores permite dar cuenta de algunas similitudes y diferencias entre los dos cuentos. Dos son los puntos estudiados: la figura de la puerta y la figura de los respectivos “guardianes”. Esta breve comparación desde la intertextualidad sirve para ahondar en el cuestionamiento del sentido de los dos cuentos. Por eso creemos que las “puertas” y los “guardianes” son elementos claves para la reflexión del encuentro analítico entre Kafka y Antezana.

### **1. De las puertas**

En los dos cuentos hay una “puerta”:

Tras el resquicio, tras la puerta entreabierta, la madre está echada en la cama. (47; col. iz.)

La puerta que da a la ley está abierta, como de costumbre; (Kafka; 1976:77)

En el presente punto hablaremos de la puerta entreabierta/abierta. Esta puerta es, pues, una figura de paso, una figura de tránsito por la cual nunca se llega a pasar, es decir, por la que nunca se transita. Los respectivos personajes están distribuidos de manera tal que dichas

---

<sup>82</sup> El cuento “Ante la ley” de Sebastián Antezana será citado sólo por el número de página; para facilitar al lector encontrar las citas, se nombrará con “col. der.” la columna derecha de la diagramación de la revista *Zorro Antonio*, y con “col. iz.” a la columna izquierda donde se puede leer el texto. Para más referencias el lector puede remitirse a la bibliografía.

puertas estarán, o bien vigiladas explícitamente (Kafka), o bien con un aura de enrarecimiento tal que no permite a los personajes transitar por ellas (Antezana). He aquí que nos encontramos con cierto esquema: el campesino (en Kafka) y el hijo (en Antezana), son los que están convocados a estas puertas. Custodiando la puerta de Kafka, se encuentra un guardián que impide la entrada; pasando la puerta de Antezana se encuentra la madre del hijo, que a veces se masturba. En el caso de Kafka, el campesino quiere acceder, literalmente, a la ley; en el caso de Antezana, el hijo siente la atracción que la madre ejerce (quizá conscientemente) en el hijo.

Si ni el campesino ni el hijo *logran* pasar por la puerta, aquel no-hacer, aquel no-pasar, puede ser leído como un afecto triste, la puerta como una figura que hace padecer su potencia en cada uno de los personajes principales. Este afecto triste tendría que ser, entonces, algo que *perjudica la potencia de obrar* (Spinoza) de dichos personajes. Pero, ¿es en verdad así?

Es cierto que los dos relatos versan sobre la imposibilidad de traspasar la puerta entreabierta/abierta del incesto y de la ley. Pero su materia, por así llamarla, versa también sobre dicho impedimento; en otras palabras: es el *impedimento* lo que enriquece a los cuentos. Así la puerta puede ser leída también como una figura de atracción.

En el caso de Kafka, el deseo de toda una vida —sabemos que el campesino envejecerá y morirá (Kafka; 1976: 78)— se reparte en esa dilación injustificable de una espera fuera de la puerta. La ley en Kafka es atractiva, no sólo porque “Todos se esfuerzan por llegar a la ley” (Ibid.), sino porque permite una especie de estado de espera que es fructífero en sí mismo. Si bien la ley se revelaría al entrar en ella, *esperar fuera* de la ley es también *vivir fuera, ser excluido de toda ley*. El cuento de Kafka traza la excepción como

espera; aquello que norma al universo se encuentra traspasando la puerta (pero nunca se llegará a esa norma).

En el caso de Antezana, el deseo del hijo se reparte *haciendo la revolución* y conviviendo con la madre que todavía lo mantiene. No es que el cuerpo inaccesible de la madre sea deseable en sí mismo: es que la atracción del incesto se convierte para el hijo en algo atractivo. Porque se podría decir que el hijo *separa* a la madre de su sexualidad, como si fuera un fetiche, lo que él hace es *contemplar* a la madre cuando se masturba (estado sexual activo) y conversar con ella cuando cenar (estado sexual inactivo). O mucho mejor: el hijo discierne entre la actividad e inactividad sexual de la madre, donde la actividad sexual será un foco de atracción. Recordemos que, al contrario de Kafka, en Antezana el personaje del hijo *observa* al cuerpo que está más allá de la puerta entreabierta: el contacto visual del cuerpo de la madre es, después de todo, un contacto.

A partir de estas consideraciones, no podemos decir que la puerta *perjudique la potencia de obrar* en los cuentos. Ella es más bien una estrategia de las narraciones que *permiten* el desarrollo del relato. Diremos entonces que la puerta es un elemento de los cuentos que funge no precisamente como un objetivo, sino más bien como un punto de imantación del cual siempre hay que mantener una distancia, y que atrae y repele —por diferentes medios: en Kafka la ley es un atrayente y el guardián es un repelente; en Antezana la sexualidad de la madre es un atrayente, pero la propia consciencia del hijo repele la idea del incesto— a la vez.

La naturaleza de esta imantación estaría ligada a lo que quiere representar en su núcleo cada cuento como problemática central: en Kafka se quiere representar a la ley (por lo mismo, ésta será, irrepresentable; nunca se representa a la ley); en Antezana se quiere representar al incesto (por lo mismo, éste será irrepresentable; el hijo no llegará a acostarse

con su madre). Esta imantación es una *constante* de equilibrio de la relación de movimiento y de reposo. Kafka y Antezana han suspendido el verdadero final de la problemática, equilibrando desde la puerta el acceso y el rechazo, tanto de la ley como del incesto. Así, no sabemos qué sucedería si el campesino encontrara literalmente dentro de la ley, y no sabemos qué ocurriría si el hijo se acostara literalmente con la madre. Es posible que el cuerpo social no tolere la realización de estos finales que sólo se atisban. Sea como fuere, como no hay una verdadera *descomposición* por parte de la figura de la puerta, pues el poder de imantación resiste en su distancia perfecta, esto es, ni destruye ni crea nuevas relaciones, ni *noción común* ni toxicidad, aquella figura se encarga de mantener la tensión mediante esta imantación poderosa.

## 2. ¿Cuáles son los respectivos *guardianes* y cómo se comportan?

La figura del guardián se puede entender de varias maneras. En el cuento de Kafka esta figura es más clara. “Ante la ley hay un guardián. Un campesino se presenta frente a este guardián y solicita que le permita entrar en la ley. Pero el guardián contesta que por ahora no puede dejarlo entrar.” (Kafka; 1976:77); de esta manera empieza el cuento y podemos inferir de este comienzo *el poder de afección* de estos personajes. Aquí, el guardián es un impedimento explícito para entrar a la ley. El hecho de que el campesino necesite *solicitar* su entrada hace que el guardián tenga desde ya un poder de afección que restringe el deseo del campesino. El poder de afección de guardián no es el único, pero es el primero (o bien el “último”) que el campesino debe soportar/padecer (le dice el guardián al campesino):

—Si tanto es tu deseo, has la prueba de entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda que soy poderoso. Y soy el último de los guardianes. Entre salón y salón también hay guardianes,

cada uno más poderoso que el otro. Ya el tercer guardián es tan terrible que no puedo soportar su aspecto. (Ibid.:77).

Se habrá de notar que el guardián evoca la palabra “prohibición” y con esta se designa un lugar que, finalmente, está destinado para el campesino, pero del que él será excluido toda la vida. Parece paradójico que la ley esté mediada por una prohibición que se aplica sólo al campesino en cuestión. El hecho de que haya una prohibición expresa un afecto triste que parece revestir al campesino; ahora bien, debiéramos preguntarnos si este afecto triste no corresponde más bien a la maestría de Franz Kafka como escritor (pero dicho motivo sería un trabajo largo y no nos compete hacerlo en esta monografía). Existe pues una “solicitud” de querer *entrar* a la ley (por parte del campesino) y una “prohibición” que es encarnada por el guardián.

Y tenemos, pues, en una tercera instancia, el *poder*. Dicho poder es una fuerza de autoridad que impide al campesino entrar a la “entrada que era solamente para ti [es decir, que era solamente para el campesino].” (Ibid.: 78). La naturaleza de este poder afecta de manera negativa cuanto se trata de *entrar* a la ley. Pero, ¿no sería una estrategia kafkiana, esta manera de diagramar una fábula sobre la ley, explicitando su inmanente impenetrabilidad o incompreensión? O bien, ¿Kafka ha comprendido con exactitud lo que la ley le exige inmanentemente? Se trata, aventuramos a afirmar, del *poder de lo absurdo*.

Lo absurdo no puede ser solamente un concepto, una definición<sup>83</sup>, cuando se habla de literatura. Lo absurdo será un “modo de vida” entendido esto como una *forma-de-saber-vivir*. Y arriesgando todavía más, se diría que el absurdo es una *forma-de-no-saber-vivir*, es una

---

<sup>83</sup> “Contrario a la razón. [...] 2. Filos. Se dice de toda idea que contiene una contradicción interna. 2. Corriente de pensamiento que traduce una toma de conciencia, a menudo dramática, de irracionalidad en el mundo y del destino de la humanidad.” dice el *Laurousse 2014* en la entrada “Absurdo,a”.

problemática donde lo que se entiende por *saber vivir* es descompuesto. Kafka sabe que, en el caso de “Ante la ley”, la ley no tiene sentido. Si bien el campesino es el que busca entrar a la ley, esto no significa ni comprenderla ni describir sus protocolos de experiencia. El guardián de Kafka está compuesto por dos afectividades/comportamientos que lo caracterizan: son la prohibición y el poder de lo absurdo.

En Antezana nos encontramos con otro personaje que expresará una especie de réplica crítica de la escritura para suplir al guardián por una madre. Se trata de una madre “práctica” y “torpe”<sup>84</sup>:

Hay algo profundamente infantil e inmaduro en ella, algo que contradice su papel de madre, una dinámica de desatención y falta de interés que consigue crear en la casa una atmósfera de constante desequilibrio. (47; Col. iz.)

Esta manera de retratarla influirá en la dinámica del relato. La madre en el cuento de Antezana no es propiamente un *guardián*; a menos de que la entendamos como a un *guardián kafkiano*: “solicitud”, “prohibición” y “poder” eran sus atributos en “Ante la ley” de Kafka. En Antezana tenemos *lo infantil*, *lo inmaduro*, y la *desatención*. Pero estos tres atributos del carácter de la madre no están del todo desarrollados en el cuento de Antezana. Son significantes que ciertamente retratan a la madre. Al mismo tiempo, este carácter está focalizado desde el punto de vista del hijo. Así tiene que ser, pues si bien el narrador en tercera persona es una garantía de la reducción de focalizaciones parciales, este detalle (lo infantil, lo inmaduro, la desatención) no tienen una frecuencia continua como para lograr concretizar la personalidad de la madre.

---

<sup>84</sup> Hemos trabajado tanto la torpeza como la practicidad en nuestro cuerpo principal de la tesis. Aquí es necesario recalcar sobre todo lo infantil, lo inmaduro, etc.

Lo infantil, lo inmaduro y la desatención son en Antezana una pantalla para producir una madre ambigua que protege una ley ambigua también. La madre por eso es guardiana de un quiebre del código de la cultura occidental (si entendemos por “código de cultura” la aspiración de la clase media de tener una familia estable). La desorganización de la familia es ciertamente el efecto que produce esta madre, si es que ella busca acostarse con su hijo. Existe en esto una atmósfera kafkiana que recoge de “Ante la ley” de Kafka una suerte de potenciación de la figura del guardián. Pues en Kafka el guardián es estático, en Antezana la madre es dinámica. Dicho dinamismo es ciertamente una forma de poner en escena una problemática que raya la perversión (el incesto): sus movimientos pueden ser leídos por eso como una estrategia consciente de poner una prueba a su propio hijo. ¿Cuál es la verdadera razón para que la madre *quiera* de su hijo tal prueba?, es una respuesta que dejamos abierta.

La madre es una “guardiana” a la vez de la ley ambigua (en este caso) que remite al incesto como prohibición; dicha ley se despliega también en ella misma, es decir, ella es una “guardiana” de un cuerpo inaccesible. En otras palabras, ella debería elegir acostarse o no con el hijo. Pero al ser ella también desatenta, es decir, que en su torpeza deja entreabierta la puerta, y, entonces podemos conjeturar que no sabe lo que hace. En las diferentes versiones del cuento, este saber varía<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> No sólo el detalle de la sonrisa (su acentuación) es decisivo para localizar a este saber, sino también el hecho que en *Iluminación* aparece el verbo “ceder”. Las versiones de la revista *Zorro Antonio* y el libro *Iluminación*, son similares hasta cierto punto: “[La madre] Nota que [el hijo] ha crecido mucho, que se ha hecho fuerte, que ya es un hombre. Sonríe. Sabe que es cuestión de tiempo para que una noche traspase el umbral de su puerta y la revolución finalmente ocurra.” (49; Col. der). Y en *Iluminación*: “[La madre] Nota que [el hijo] ha crecido mucho, que se ha hecho fuerte, que ya es un hombre. Sonríe. Sabe que es cuestión de tiempo para que una noche ceda, para que traspase el umbral de su puerta y la revolución finalmente ocurra.” (Antezana; 2017:101-102). La versión de *Kafkaville* es más diferente: “Al día siguiente, en medio de un desayuno tardío, la madre sonríe y mira al hijo con ternura. Nota que ha crecido mucho, que se ha hecho fuerte, que ya es un hombre. Sabe que es cuestión de tiempo para que una noche la revolución finalmente ocurra.” (Antezana; 2015b:142). Las dos primeras versiones acentúan, pues, ese *sonreír* de la madre, en una sola oración, lo que logra un efecto de adquisición no sólo de saber, sino de poder y de placer. El libro *Iluminación* tiene, un plus de sentido, al hacer del hijo un personaje que tiene, además, que *ceder al poder de la madre*. En *Kafkaville* el *sonreír* de la madre es desplazado más adelante, lo que le quita cierto poder de contundencia, y, se extrae de la oración la “puerta

## Bibliografía general de obras citadas:

ANTEZANA, Sebastián

- 2017 *Iluminación*. Editorial El Cuervo. La Paz.
- 2015a “Ante la ley” en *El Zorro Antonio. Revista de la carrera de Literatura. Facultad de humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA*. N°12. Octubre. La Paz. Págs. 47-49.
- 2015b “Ante la ley” en *Kafkaville. Tributo narrativo a Franz Kafka*. Selección y prólogo de Salvador Luis. Editorial El Cuervo. La Paz. Págs. 135-143

BAJO, Ricardo

- 2017 “Aún quedan pálidos soles” en *Ecdótica*. Página electrónica: <http://www.ecdotica.com/2017/09/22/aun-quedan-palidos-soles/> (Fecha de consulta: 20/08/2018)
- 2013 “La venganza de Guillermo Ruiz Plaza” en *La Razón*. Página electrónica: [http://www.la-razon.com/la\\_revista/venganza-Guillermo-Ruiz-Plaza\\_0\\_1917408359.html](http://www.la-razon.com/la_revista/venganza-Guillermo-Ruiz-Plaza_0_1917408359.html) (Fecha de consulta: 13/03/2017)

BARTHES, Roland

- 1998 *Crítica y verdad*. Trad. Jose Bianco. Siglo xxi editores. México.
- 1987a “Chateaubriand: *Vida de Rancé*” en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo xxi editores. México. Págs. 149-169.
- 1987b *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Martí Soler. Siglo xxi editores. México.
- 1978 *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo xxi editores. México.

BERGER, John

- 1998 *Mirar*. Trad. Pilar Vásquez Álvarez. Ediciones La Flor. Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles

- 2015 *En medio de Spinoza*. Trad. y notas Equipo Editorial Cactus. Editorial Cactus. Buenos Aires.
- 2012 *Pintura. El concepto de diagrama*. Trad. y notas Equipo Editorial Cactus. Editorial Cactus. Buenos Aires.

---

entreabierta”, lo que le quita a la figura de la puerta cierta frecuencia y, por ende, cierto poder de imantación que ya hemos examinado en el punto (1. De las puertas).

- 2009 *Spinoza: Filosofía práctica*. Trad. Antonio Escohotado. Tusquets Editores. Barcelona.
- 1984 *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad. Irene Agoff. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- s.f. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Ernesto Hernández B. Segunda edición aumentada. (Formato pdf.) (Sin más referencias.)

ESPINOZA, Santiago

- 2013 “La literatura boliviana debe dejar de buscar el reconocimiento en el exterior como requisito para el éxito” (Entrevista a Guillermo Ruiz Plaza) en *Opinión*. Página electrónica: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/0901/suplementos.php?id=1538> (Fecha de consulta:20/03/2018)

GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena

- 2015 “La narrativa boliviana del siglo XXI. Lecturas en torno a *La toma del manuscrito* de Sebastián Antezana” en *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*. Vol. 2, N°1. Enero. Págs. 61-77. (Formato pdf.) (Sin más referencias.)

ITURALDE, Fernando

- 2016 “A propósito de *Sombras de verano*” en *Página Siete. Literatura & Arte*. Periódico *Página Siete*, Martín Zelaya Sánchez (Ed.), 11 de septiembre de 2016. La Paz.

KAFKA, Franz

- 1976 “Ante la ley” en *La condena*. Trad. de J. R. Wilcock. Alianza Editorial y Emecé Editores. Madrid. Págs. 77-78.

LINK, Daniel

- 2003 “Prólogo. El juego silencioso de los cautos” en *El juego silencioso de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P.D. James* (Daniel Link, compilador). La Marca. Buenos Aires. Págs. 5-21

LUIS, Salvador

- s.f. “Iluminación (de Sebastián Antezana)” en *Salvazone* (Reseñas). Página electrónica: <https://medium.com/salvazone/iluminaci%C3%B3n-de-sebasti%C3%A1n-antezana-c5790110e73d> (Fecha de consulta: 14/08/2018)

MESA, Carlos D.

- 2017 “Iluminación” en Carlos D. Mesa Gisbert (blog de internet). Página electrónica: <https://carlosdmesa.com/2017/10/30/iluminacion/> (Fecha de consulta: 20/08/2018)

- MOLINA, Fernando  
2017 “Iluminación, de Sebastián Antezana” en *Página Siete*. Página electrónica: <https://www.paginasiete.bo/ideas/2017/7/23/iluminacion-sebastian-antezana-145426.html#> (Fecha de consulta: 14/08/2018)
- MIRANDA, Mijaíl  
2017 “Sebastián Antezana apuesta al cuento en ‘Iluminación’” en *Opinión*. Página electrónica: <http://www.opinion.com.bo/opinion/articulos/2017/0713/noticias.php?id=224472> (Fecha de consulta: 14/08/2018)
- NANCY, Jean-Luc  
2015 *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- NIETZSCHE, Federico (como)  
1999 *Crepúsculo de los ídolos*. Latinas Editores. Oruro.
- PIGLIA, Ricardo  
2005 *El último lector*. Anagrama. Barcelona.
- PINTO CASCÁN, Darwin  
2013 “La primera pieza del puzzle resuelta: escribir bien” en *Opinión (La Ramona)*. Página electrónica: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/0922/suplementos.php?id=1707> (Fecha de consulta: 20/08/2018)
- POE, Edgar Allan  
2006 “Método de composición” en *Ensayos*. Trad. Margarita Costa. Editorial Claridad. Buenos Aires. Págs. 203-213.
- PRADA, Ana Rebeca  
2012 “Antezana, Hasbún, Piñeiro. Primeras notas en torno a algunas últimas tramas de la narrativa boliviana” en *Estudios Críticos. Literatura boliviana contemporánea*. Instituto de Estudios Bolivianos (I.E.B.), Sierpe Publicaciones. Bolivia. Págs. 145-165.
- RIVERO, Giovanna  
2014 “Reescribir hasta que duela” en *Página Siete*. Página electrónica: <http://www.paginasiete.bo/letrasiete/2014/6/19/reescribir-hasta-duela-24470.html> (Fecha de consulta: 16/02/2017)
- ROCHA VELASCO, Omar  
2011 “El cuento en la cultura de la democracia” en *Literatura y democracia. Novela, cuento, y poesía en el período 1983-2009*. Omar Rocha Velasco y Cléverth Cárdenas Plaza (coordinadores). Carrera de Literatura-UMSA, Instituto de Investigaciones Literarias (iil), Gente Común. La Paz. Págs. 67-96.

- ROJAS PERALTA, Sergio  
2003 “Literatura como imaginario. Ser lector con Spinoza” en *Las reglas en juego: algunas relaciones entre filosofía y literatura*. Víctor Alba de la Vega (compilador). Ediciones Perro Azul y Editorial Arlekin. San José. Págs. 101-135.
- RUIZ PLAZA, Guillermo  
2016 *Sombras de verano*. Editorial 3600. Bolivia.  
2013 *La última pieza del puzzle*. Editorial 3600. Bolivia.
- SIMONDON, Gilbert  
2016 *Comunicación e información (cursos y conferencias)*. Trad. Pablo Ires. Editorial Cactus. Buenos Aires.  
2012 *Curso sobre la percepción*. Trad. Pablo Ires. Editorial Cactus. Buenos Aires.
- SENSEVE, Paola  
2017 “Todavía no tenía nombre” en *Página Siete*. Página electrónica: <https://www.paginasiete.bo/ideas/2017/7/16/todavia-tenia-nombre-144554.html> (Fecha de consulta: 20/08/2018)
- SOUZA CRESPO, Mauricio  
2017 “La narrativa boliviana reciente (1985-2010): veinte apuntes para la construcción de un manual de lectura” en *Estudios Bolivianos*, N° 26. Instituto de Estudios Bolivianos (I.E.B.). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Mayor de San Andrés (U.M.S.A.). La Paz. Págs. 39-54. Página electrónica: [http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/rieb/n26/n26\\_a03.pdf](http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/rieb/n26/n26_a03.pdf)
- SPINOZA, Baruch  
2007 *Ética demostrada según el orden geométrico*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Alianza Editorial. Madrid.
- TERRONES, Félix  
2015 “Los desencuentros del exilio: “Sombras de verano” de Guillermo Ruiz Plaza” en *suburbano.net*. Página electrónica: <https://suburbano.net/los-desencuentros-del-exilio-sombras-de-verano-de-guillermo-ruiz-plaza/> (Fecha de consulta: 20/08/2018)
- VILLEGAS, Rodrigo  
2018 “Iluminación” en *Inmediaciones*. Página electrónica: <http://inmediaciones.org/iluminacion/> (Fecha de consulta: 20/08/2018)

- VILLENA ALVARADO, Marcelo  
2014 *El preparado de yeso. Blanca Wiethüchter, una crítica afición.* Instituto de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Literarias, Plural Editores. Bolivia.  
2003 *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX.* Instituto de Estudios Bolivianos (I.E.B.). La Paz.

- VIRGUETI VILLAROEL, Pablo  
2019 “Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual” en *América sin nombre*, n° 24. *La novela latinoamericana sin límites*, Lise Segas y Félix Terrones (coord.) Págs. 73-81.

- ZELADA, Martín  
2017 “La inexorable vida privada” en *La Razón*. Página electrónica: [http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/inexorable-vida-privada\\_0\\_2750125042.html](http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/inexorable-vida-privada_0_2750125042.html) (Fecha de consulta: 14/08/2018)

- ZOURABICHVILI, François  
2014 *Spinoza. Una física del pensamiento.* Trad. Sebastián Puente. Editorial Cactus. Buenos Aires.  
2007 “La question de la littéralité” en *Klesis — Revue philosophique : Autour de François Zourabichvili*. Abril. Págs. 1-13. (Formato pdf.) (Sin más referencias.)

#### Diccionarios:

- *Diccionario. Larousse Enciclopédico 2014.* Ediciones Larousse. Colombia.

#### Otras fuentes:

- Enciclopedia en línea (Wikipedia.org)
- Libro “Génesis” del Antiguo Testamento en *La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento.* Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), Revisada por Cipriano de Valera (1602), Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960. Sociedades Bíblicas de América Latina, México D.F.: 1988. Págs. 5-56.