

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



06490

**TESIS DE LICENCIATURA**

**EL CERCO FEMENINO: A PROPÓSITO DE LA  
NARRATIVA FANTÁSTICA DE OSCAR  
CERRUTO**

**Postulante: Mirian Roxana Huarachi Herrera**

**Tutor: Mc Cs. Cleverth Cárdenas Plaza**

**La Paz-Bolivia**

**2012**

UMI 00288

**Dedicatoria:**

A quienes compartimos *el cerco, el suelo de todos los días (asidero y clausura),  
esperando [su] estrella de agua, rosa de la noche.*

### **Agradecimientos:**

A Cleverth Cárdenas por la Orientación Metodológica (2008), la guía amistosa en el recorrido de esta investigación y la provocación a seguir explorando.

A Ana Rebeca Prada por el enriquecedor Panel de Tesis (2009), amigable asesoría en el HL (2010), por el reencuentro (lectura) con esta tesis y sobre todo por enseñarme a leer con pasión.

A Marcelo Villena por su dedicada asesoría en el **IEB** (2009) y por enseñarme a leer en/el detalle y escribir con placer.

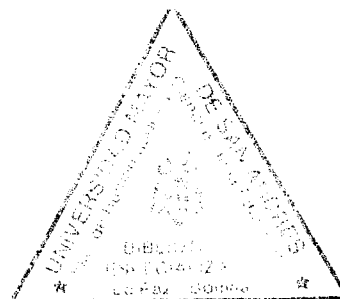
A Gilmar Gonzales por la lectura atenta de esta tesis, por cuestionarla y por problematizar mis ideas en el Seminario "Lenguajes de la ciudad" (2012). No podría volver a leer como antes.

A mis amigos y lectores: Boris Paredes, Verónica Antonio, Lourdes Reinaga, Ruth Bautista y Ada Zapata.

## ÍNDICE

Introducción .....	3
<b>1. Primer capítulo: El cerco femenino fantástico .....</b>	<b>6</b>
1.1. Cerco y círculo: las posibilidades de una prisión .....	6
1.2. Espejo, puerta, herida, hueco, ojo: las posibilidades del "Cerco de penumbras paraxiales" .....	8
1.2.1. La par-axis: relación cerco y cuerpo .....	11
1.2.2. Paraxis: La puerta, la herida, el espejo, el hueco y el ojo .....	13
1.3. Las penumbras paraxiales: el cerco femenino fantástico .....	18
<b>2. Segundo capítulo: SUEÑO: MUJERES DE PESADILLA .....</b>	<b>23</b>
2.1. Las aberturas al sueño: puerta, ojo, herida, hueco .....	23
2.2. Las aberturas al sueño: el abrir y cerrar de puertas y ojos .....	24
2.3. Las aparecidas en sueños: <i>La belle dame sans merci</i> .....	28
2.4. Aberturas a lo profundo: el sueño como hueco .....	32
2.5. El borde del hueco: vigilia y sueño de Adri(Ana) .....	34
<b>3. Tercer capítulo: LOCURA: AMANTES Y MADRES DEMENTES .....</b>	<b>41</b>
3.1. Locas petrificadas (heladas): sin sueños y sin risas .....	41
3.2. Los huecos de madre: morada de muerte y marido de ébano .....	45
3.3. El espejo de la loca .....	51
<b>4. Cuarto capítulo: ANIMALIDAD: MUJERES SALVAJES .....</b>	<b>53</b>
4.1. El hueco: la madr(e)iguera y la esfinge .....	54
4.2. La herida, las garras .....	56
4.3. Buitres, devoradores de ojos .....	58
4.4. "Ifigenia, el zorzal y la muerte" .....	61

<b>5.</b>	<b>Quinto capítulo: TIEMPO Y TEMPORAL: ALTERACIONES FEMENINAS .....</b>	<b>67</b>
<b>5.1.</b>	<b>Alteradoras del tiempo .....</b>	<b>67</b>
<b>5.2.</b>	<b>Alteraciones del temporal: los golpes de furia.....</b>	<b>75</b>
<b>6.</b>	<b>Sexto capítulo: MUERTE: SEDUCTORAS, AGORERAS Y FANTASMAS 80</b>	
<b>6.1.</b>	<b>Seducir hacia el hueco de la muerte .....</b>	<b>80</b>
<b>6.2.</b>	<b>El hueco: la casa fantasma, la madre.....</b>	<b>84</b>
<b>6.3.</b>	<b>Las mortíferas: las anunciadoras de la muerte .....</b>	<b>88</b>
<b>6.4.</b>	<b>Retornos de la muerte:retornos en círculo .....</b>	<b>92</b>
<b>6.5.</b>	<b>Las fantasmas: las insondables y las insibles .....</b>	<b>96</b>
<b>7.</b>	<b>Séptimo capítulo: EL CERCO DE PENUMBRAS PARAXIALES: UN CÍRCULO HECHO DE PUERTAS-FUGA.....</b>	<b>101</b>
<b>7.1.</b>	<b>La calle, la ciudad y la mujer: las posibilidades de una fuga .....</b>	<b>101</b>
<b>7.2.</b>	<b>Determinismo versus albedrío: la fantasía como posibilidad de salida 107</b>	
<b>7.3.</b>	<b>La estrella de agua, "los claros" y el fulgor.....</b>	<b>110</b>
<b>7.4.</b>	<b>La belleza medusea: lo seductor y mortal .....</b>	<b>113</b>
<b>7.5.</b>	<b>Desplazamiento del realismo a la ficción: desplazamientos al texto alternativo .....</b>	<b>114</b>
<b>7.6.</b>	<b>La herida del fantasy: la disolución de las fronteras .....</b>	<b>118</b>
<b>7.7.</b>	<b>Conclusiones finales .....</b>	<b>119</b>
	<b>Bibliografía .....</b>	<b>122</b>



## Introducción

*El cerco femenino: a propósito de la narrativa fantástica de Oscar Cerruto* es una investigación que explora la relación entre lo femenino y lo fantástico, en gran parte de la narrativa fantástica' de este autor, para proponer una lectura renovada al planteamiento cerrutiano sobre el conflicto del cerco como prisión y resguardo. Esta exploración se sustenta en un dispositivo teórico propio denominado Cerco de *penumbras paraxiales*, diseñado a través del cristal de la teoría fantástica, de la crítica sobre los cuentos de Cerruto<sup>2</sup> y de una lectura de lo femenino en esta cuentística.

La figura en la que se basa este dispositivo teórico es la del cerco<sup>3</sup>, imagen sugerente para plantear lo fantástico y lo femenino como amenazas. En esta cuentística lo fantástico, a través de lo femenino, cerca a sus víctimas e irrumpe violentamente en su realidad; esta irrupción, o penetración, provoca una *herida*, una abertura que funciona como una puerta a través de la que lo femenino/fantástico irrumpe, transita; o se abre, finalmente, para que la víctima acceda a ese espacio fantástico. Esta puerta, entonces, no sólo implica una entrada agresiva de lo femenino fantástico, sino también una salida de la víctima hacia otros espacios o dimensiones sobrenaturales. Espacios otros que si bien,

He abarcado la mayoría de las piezas narrativas que considero fantásticas y donde el papel de los personajes femeninos es importante: mi corpus de lectura concentra casi la totalidad de los cuentos de *Cerco de penumbras* y el cuento "De las profundas barrancas suben los sueños", parte del libro *La muerte mágica y otros relatos*.

Específicamente sobre la crítica escrita sobre los cuentos de Cerco *de penumbras y La muerte mágica y otros relatos*.

<sup>3</sup> Es sugerente pensar que este escritor paceño, haya vislumbrado la imagen del cerco, ligada al Cerco a La Paz; sin embargo, creo que para ello es preciso otro estudio que no sólo abarque sus cuentos fantásticos, sino también su narrativa denominada "realista". En los cuentos analizados, la "otredad" está signada por lo femenino, quizá esta alteridad también pueda estar vinculada a lo indígena, de ahí que es probable, rastrear esta veta también en otros de sus escritos.

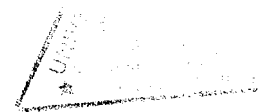
inicialmente, eran amenazantes, luego implican cierta salida, escape o fuga a la prisión de ese cerco.

Ahora veamos la disposición de los capítulos que también obedece a la estructura del dispositivo teórico: Cerco de penumbras paraxiales. Cada capítulo responde a lo que he denominado: penumbra paraxial o el lugar de la manifestación violenta de algo fantástico. Así, el primer y último capítulo explican dos figuras: el cerco como prisión y el cerco como fuga respectivamente; el inicial, explica cómo las penumbras paraxiales constituyen un cerco femenino violento para sus víctimas y, el final, concluye sobre las posibilidades de salida y fuga que las penumbras paraxiales de ese cerco aperturan. Y los cinco capítulos centrales refieren a las cinco posibilidades de "penumbras paraxiales" de ese "Cerco" que responden a cinco temáticas fantásticas potenciales en esta cuentística cerrutiana vinculada a lo femenino: el sueño, la locura, la animalidad, el tiempo y el temporal y la muerte. Entonces, esos nudos o lugares de penumbra son: SUEÑO: MUJERES DE PESADILLA, donde se explora el lugar del sueño como "hueco", y éste como espacio fantástico por excelencia, donde el actuar de las mujeres peligrosas es propicio. LOCURA: AMANTES Y MADRES DEMENTES escudriña el lugar de la locura como amenaza no sólo ejecutada por las mujeres, madres o amantes, sino que las apresa también a ellas. ANIMALIDAD: MUJERES SALVAJES se concentra en ciertos rasgos animalescos y en animales concretos que, asociados a lo femenino, ejercen funciones amenazantes. TIEMPO Y TEMPORAL ALTERACIONES FEMENINAS plantea que la combinación del tiempo y del temporal como amenazantes están implicados con las reacciones femeninas peligrosas; ellas provocarían en alguna medida ciertas tormentas y alteraciones temporales. MUERTE: SEDUCTORAS, AGORERAS Y FANTASMAS se concentra en las mujeres como seductoras, anunciadoras y presencias de la muerte.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Cabe notar que estas entradas de lectura no pretenden ahondar conceptos como el sueño, la locura, la animalidad, el tiempo y la muerte, desde planteamientos teóricos específicos, sino en y

Pues bien, los personajes femeninos que serán estudiados del libro de cuentos *Cerco de penumbras*, específicamente, son: Elvira, de "El círculo"; Ifigenia, de "Ifigenia, el zorzal y la muerte"; la pasajera de ojos magnéticos de "Los buitres"; Irene y la Mujer-Ciudad de "Un poco de viento"; Virginia de "Morada de ébano"; Ana, de "Rostro sin lumbre"; Adriana, de "Como una rama muerta"; la agorera de "El aviso"; Laura de "Retorno con Laura" y Adelaida, de "Adelaida y la Furia"; del libro *La muerte mágica y otros relatos*, trabajaré la madre fantasma, la hermanastra y la esposa del personaje principal del cuento "De las profundas barrancas suben los sueños". Como le he señalado líneas arriba, algunas de estas personajes cruzan los estados alterados del sueño, la pesadilla, la locura; otras, se metamorfosean en animales o en tormentas. También, algunas de ellas alteran el tiempo y el temporal; pero la mayoría, son personajes vinculadas a la muerte: retornan de ella, la auguran o atraen hacia ella.

Mi lectura también alcanza a mirar ciertas figuras femeninas recurrentes en el arte en general, de manera que también propongo ciertos diálogos entre las mujeres fatales cerrutianas y algunas mujeres siniestras universales. Elvira, Ifigenia, Laura, Adelaida, Irene, Ana, Virginia..., podrían dialogar con Lilith, Medusa, *La belle dame sans merci*, las esfinges y algunas otras abordadas en la literatura de Edgar Allan Poe, como Morella y Eleonora.



---

desde el dispositivo teórico: *Cerco de penumbras paraxiales*, nacido del diálogo de los mismos cuentos con la crítica sobre esta narrativa y la teoría de "lo fantástico".



## 1. Primer capítulo: El cerco femenino fantástico



### 1.1. Cerco y círculo<sup>5</sup>: las posibilidades de una prisión

Es posible imaginar un círculo al menos de dos maneras: uno vacío y uno habitado; el vacío, es como una línea curva cerrada que finaliza donde empieza — como las figuras míticas de dragones, serpientes o peces que se muerden la cola— lo importante es la línea circular, el borde; el habitado, en cambio, es como una circunferencia dentro de la que habitan ciertas cosas —no importa, por ahora, qué — lo que interesa es que, desde dentro, el círculo implicaría "una limitación y determinación; desde fuera, [constituiría] la defensa" (2006: 137) de lo contenido, dice Cirlot. De esta manera, son dos las posibilidades que de la imagen de un círculo interesan: por un lado el borde como cerco, y por otro, el centro como lo cercado y/o lo resguardado. Ambos son espacios sugerentes para pensar un círculo.

Ahora bien, esta imagen del borde y lo bordeado invita a pensar en el cerco como cárcel o resguardo. Precisamente, al respecto, el narrador del cuento "El círculo" sentencia:

Somos prisioneros del círculo. Uno cree haberse evadido del tenaz acero y camina, suelto al fin, un poco extraño en su albedrío, y siente que lo hace como en el aire. Le falta un asidero, el suelo de todos los días. Y el asidero es, de nuevo, la clausura. (Cerruto, 2005: 7)

Entonces ese círculo sería una prisión de la que es imposible salir pues aunque aparentemente es viable una salida, ésta es a la vez la entrada a otro encierro.

---

<sup>5</sup> Utilizo la palabra círculo indistintamente de la de circunferencia pensando en el título del libro *Cerco de penumbras* y en su primer cuento "El círculo" para imaginar la figura del cerco como línea circular.

También, así lo entiende Mónica Velásquez<sup>6</sup> quien considera que la idea de esta cita es una:

[t]errible sentencia que contamina cualquier salida con un nuevo encierro, pero no porque no hay más opción sino porque quien se quiere liberado extraña ese maldito asidero que si bien es su propio encierro, también es su propio impulso para alentar su búsqueda y su palabra: condena y resguardo (2007: 31).

de modo que ese cerco podría funcionar como una prisión y un resguardo a la vez.

Isabel Bastos, por su parte, señala que "el círculo es 'clausura', espacio metafísico que coarta el 'albedrío' (1983: 138); el cerco implica clausura, cierre, en contraposición al albedrío, "acorralamiento como evasión o como impotencia" (1962: 25) dice Zavaleta Mercado al respecto.

Continuado con la imagen del círculo como cerco y como clausura, Luis H. Antezana señala que *Cerco de penumbras* convoca la imagen de centro y periferia desde el título, pues existe un centro cercado por/con una periferia de penumbras:

Etimológicamente, "cerco" implica circo, círculo [...] Así pues hay un centro claramente connotado; un centro definido por medio del círculo. [...] Junto a la delimitación circular, "cerco" posee además connotaciones de conflicto, alteridad, asedio, agresión. Bajo estas significaciones, "cerco de penumbras" implica tanto un límite como un asedio, una agresión. (1986: 359)

Respecto a esta agresión de la periferia al centro, Javier Sanjinés coincide en que la periferia no solamente rodea al centro sino que también lo agrede. Este crítico además plantea que "penumbra", que vienen del latín *umbra* (sombra),

es el espacio que media en un astro que sufre eclipse en la parte totalmente iluminada y la totalmente invisible. Si ahora transferimos ese conocimiento al tenor "cerco", vemos que el título es una metáfora de la agresión de la periferia, de la penumbra, próxima a lo invisible, sobre el centro, la zona iluminada (1992: 66).

---

<sup>6</sup> Mónica Velásquez Guzmán en su "Introducción: La transparencia del reverso. La poesía de Oscar Cerruto" a la *Obra Poética*, considera que "[l]a repetida metáfora de los muros, las cercas, los círculos aparece acá para determinar el lugar del yo que aún quiere decir lo que atestigua y que aspira a revertir. Pero el mundo y el lenguaje conspiran, lo encierran en un temor por no poder ni decir, ni cambiar, ni ser fiel por los menos a su expresión. Y es que el cerco del mundo está conformado de corrupción y de poder; el de las palabras de su efímera existencia, de su impotencia, de su latente traición al silencio, de su peligrosa relación con la soberbia. Doble condena entonces la de habitar un mundo capaz de traicionar o herir al mínimo movimiento y habitarlo desde un lenguaje resbaloso, peligroso en su misma esencia" (2007: 15).

Al mismo tiempo, Sanjinés relaciona este título con las observaciones de Berger y Luckman acerca del lado diurno de la realidad y el lado nocturno del sueño, "d inconsciente, puede ya intuirse el hecho de que lo cotidiano es, en la obra de Cerruto, una ilusión próxima a ser devorada por las fuerzas aterradoras e incontrolables de lo nocturno" (Ibíd.: 66). Pues bien, Antezana y Sanjinés convienen en que "cerco de penumbras" dibuja la imagen de una periferia de sombras o con sombras que agreden y asedian al centro. Ahora bien, hablar de estas penumbras, sombras, "fuerzas aterradoras", que devoran lo cotidiano, "lo real"<sup>7</sup>, invita a dialogar con "lo fantástico" de la siguiente manera.

## 1.2. Espejo, puerta, herida, hueco, ojo: las posibilidades del "Cerco de penumbras paraxiales"

El "Cerco de penumbras paraxiales" es un dispositivo teórico que permitirá el diálogo de la imagen del cerco y el círculo con la teoría de *lo fantástico*<sup>8</sup>; diálogo propicio que, más adelante, abrirá las puertas al tema de lo femenino fantástico. Este aparato teórico, en principio, podría explicarse a partir de la imagen denominada **cerco-cuerpo**. No obstante, para entenderlo cabalmente será necesario desensamblarlo, por no decir desmembrarlo. Entonces, bajo esta lógica, las partes de este cerco-cuerpo son un cerco y un *cuerpo* que se relacionan a través de una especie de *puertas*. Este cerco acecha, asedia, asfixia y finalmente, viola a este *cuerpo*. Este *cuerpo* es penetrado y herido por el cerco. Esas heridas son precisamente las *puertas* que conectan el cerco y el *cuerpo*. Las heridas son el lugar de la comunicación, como dice Antezana: "la zona del centro comunica

Por "real" voy a entender el espacio de lo cotidiano y/o lo natural versus lo irreal y/o sobrenatural.

<sup>8</sup> Etimológicamente "Fantástico" proviene del latín, *phantasticus*, [...] y significa aquello que se hace visible, quimérico, irreal" (Jackson, 1980: 11).

<sup>9</sup> Al referirme a **cuerpo** sólo intento referirme a algo de la materia orgánica del hombre que puede ser **herida**, es decir imagino **cuerpo** en tanto que éste puede ser **herido**.

con las zonas marginales que la rodean" (1986: 358), de modo que es a través de la *herida* que centro y periferia se comunican<sup>10</sup>.

Pues bien, ahora queda explicar el funcionamiento de la relación entre lo "fantástico" y lo "real" valiéndonos de este cerco-cuerpo. En ese sentido, lo "fantástico" es el *cerco*, lo "real" el *cuerpo* y la relación misma entre ambos la *puerta o herida* que los vincula. Lo "fantástico" es *cerco* en tanto acecha, asedia, asfixia y viola lo "real", éste es *cuerpo* en tanto es penetrado y herido por ese *cerco* y las *puertas* son las heridas, en tanto que es por esos desgarres que el mundo de lo "fantástico" se vincula con el mundo de lo "real". Evidentemente, esta *gazón* es violenta por excelencia, pues algo sobrenatural o fantástico no podría irrumpir en la cotidianidad y familiaridad de los días sin violencia, de lo contrario no estaríamos hablando de algo "fantástico"<sup>11</sup>. Ahora bien, esa imagen del cerco-cuerpo podría ilustrarse así:

<sup>10</sup> Para Antezana "el centro y la periferia son dimensiones continuas, son zonas aunque colindantes distintas. Sus bordes se tocan en una esquivo y a menudo perturbadora película de contacto" (1986: 358).

<sup>11</sup> Esa violencia tiene que ver con la vacilación o incertidumbre de quien sufre un encuentro con lo sobrenatural. Como dice Todorov "[l]o fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (1980: 24). Para Jackson (1986), esta vacilación sería la incertidumbre o la ansiedad de quien experimenta algo fantástico. Ahora bien, Antezana señala que "Momo en toda buena literatura **more fantástico**, hay aquí en principio un sacudón a los puntos de referencia cotidianos; las categorías habituales vacilan y las preguntas priman sobre las respuestas" (1986: 368). De esta manera, la violencia de lo fantástico implicaría también esta vacilación, ansiedad o incertidumbre a la que éstos apuntan. Precisamente, en esa vacilación o incertidumbre radica el miedo a algo sobrenatural (extraño y ajeno a la propia "realidad").

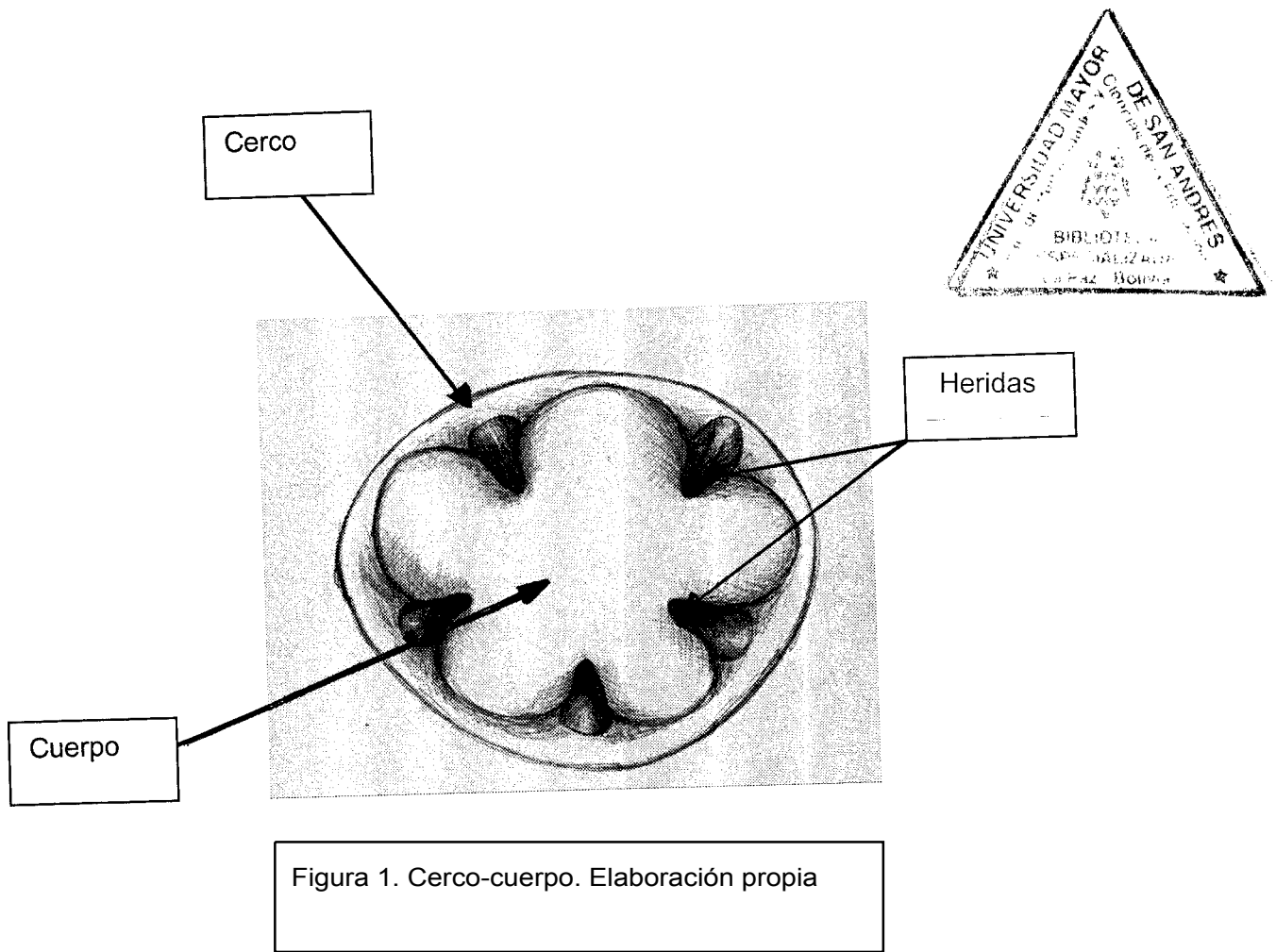


Figura 1. Cerco-cuerpo. Elaboración propia

A continuación queda por exponer cómo funciona cada pedazo o miembro de ese *cerco-cuerpo*, a partir de la teoría de lo fantástico. Retomando los planteamientos de Rosemary Jackson, en su libro *Fantasy: literatura y subversión*, es posible enlazar el *cerco* y el *cuerpo* con la *par-axis* y las *heridas* o puertas con la *paraxis*. El espejo, la herida, el hueco y el ojo<sup>12</sup> funcionarían como puertas o aberturas hacia otros mundos. La puerta "es la abertura que permite entrar y salir, y por tanto el pasaje posible [...] de un dominio a otro [...] simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido [...] la puerta se abre a un misterio" (Cirlot, 2006: 855).

<sup>12</sup> Como veremos más adelante el ojo también funciona como una puerta o abertura hacia otros mundos; precisamente el abrir y cerrar de ojos, antes y después de sueño, alude a ello.

### 1.2.1. La par-axis: relación cerco y cuerpo

Rosemary Jackson señala que el término par-axis alude a lo que está situado a cada lado del axis o del eje principal. De ahí que la par-axis "es una noción eficaz para referirse al lugar o el espacio de lo fantástico, porque implica un vínculo inextricable con el cuerpo central de lo 'real', al que ensombrece y amenaza." (1986: 17). De modo que lo fantástico, al estar rodeando (lado a lado) a lo "real" (axis) lo ensombrece y amenaza. Entonces, la par-axis permite dibujar la relación entre el cerco de "lo fantástico" y el cuerpo de "lo real"; relación que es violenta, en tanto el cerco amenaza y ensombrece al *cuerpo*. Dicho de otro modo, lo "fantástico" amenaza y ensombrece lo "real", lo cotidiano. De modo que el "cerco de penumbras" estaría constituido por sombras i-reales (no reales), sobrenaturales, que amenazan y ensombrecen lo real o lo cotidiano. Es decir, la "periferia" que agrede al "centro" estaría constituida por esas penumbras. Veamos:

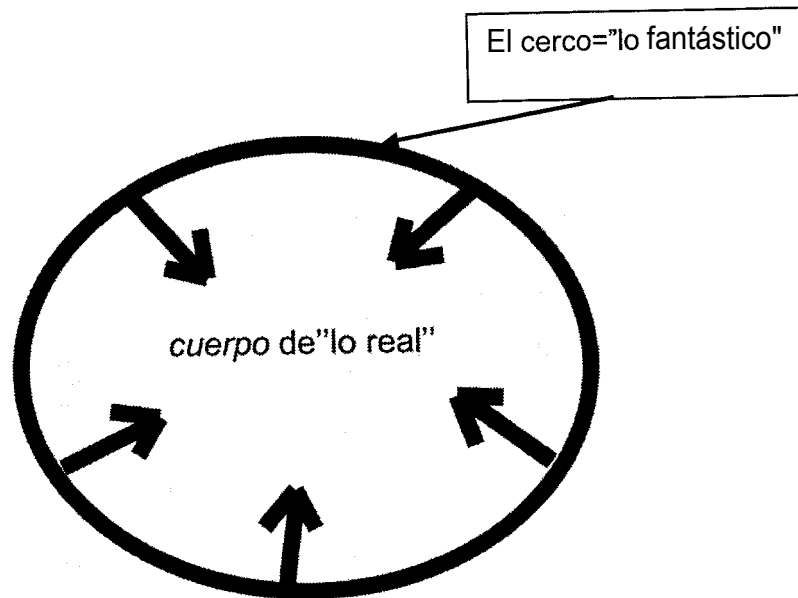


Figura 2. El cerco (lo "fantástico") amenaza al centro (lo "real").  
Elaboración propia.

La acción de cercar implica, inicialmente, un acecho; luego, un asedio, un acoso y una asfixia. Posteriormente, esta amenaza deviene en un acto mucho más contundente: una violación. De ahí que podría explicarse el funcionamiento de lo "fantástico" frente a lo "real" a partir de un proceso que consta de dos pasos, uno después del otro: el acecho y la violación misma. Es acecho, en tanto rodea, vigila, cual espía, ese cuerpo de "lo real", hasta cercarlo; y es violación, en tanto penetra ese *cuerpo* provocándole una herida.

Irwin (1976), citado por Jackson, dice que el "fantasy es un relato basado en y controlado por una franca violación de lo que generalmente se acepta como posibilidad..." (*Ibíd.*: 12). Esta violencia con la que lo "fantástico" irrumpe en la realidad, subvierte las reglas y convenciones normativas de ésta, es decir, perturba las reglas dominantes de la realidad. "Esta violación de los supuestos dominantes amenaza con subvertir (derrocar, trastornar, socavar) las reglas y convenciones que se consideran normativas" (*Ibíd.*: 12). Es en esa medida que lo "fantástico" viola lo "real", pues al penetrar en eso "real", socava ese *cuerpo* que ya no es ni será el mismo, por el hecho mismo de la herida. El cuerpo de lo "real" se transforma en un cuerpo violado, en un cuerpo herido que ya no es el mismo.

Caillois, dice que "lo fantástico implica siempre una **ruptura** del orden conocido, una irrupción de lo inadmisible dentro de la inmutable realidad de todos los días" (*Ibíd.*: 19; el énfasis es mío). Marcel Brion, concibe lo fantástico como ese tipo de percepción que se abre a los espacios más extensos: "Es esta *apertura* lo que molesta, por negar la solidez de lo que se tomó como real" (*Ibíd.*: 20). Esta negación de la solidez de lo real, para Bataille, es un **desgarramiento** o **herida** que yace abierta a un lado de lo real (el énfasis es mío). Muchos títulos del modo fantasy indican esta acción de "apertura", frecuentemente vinculada con nociones de invisibilidad, imposibilidad, transformación, ilusión desafiante. El "mundo 'real' es re-emplazado o reubicado y donde sus ejes se disuelven y distorsionan de tal manera que las estructuras temporales y espaciales sufren un colapso" (*Ibíd.*: 20). Es así que este desgarramiento o herida de lo "real" es producto de una violación o penetración de lo "fantástico".

Esta penetración podría también vincularse a la idea del devorar, veamos cómo. Lo "fantástico", necesariamente, retorna la realidad para re-crearla a decir de Coleridge: "La fantasía no tiene otros adversarios con quien jugar más que las fijaciones y los definidos..." (*Ibíd.*: 18). En ese sentido, el fantasy necesita **alimentarse** de lo definido y fijo, para re-crearlo y, así, suspenderlo entre el ser y la nada. Este alimentarse, al ser violento, deviene en un devorar, es decir, lo "fantástico" devora lo "real", de ahí que también podría imaginarse un cerco de púas, que cual dientes penetran la realidad, para devorarla.<sup>13</sup>

### 1.2.2. Paraxis: La puerta, la herida, el espejo, el hueco y el ojo

La penetración de lo "fantástico" ha provocado un desgarramiento en lo "real" y esta *herida* funciona como una *puerta* de relación entre ambos mundos. Este lugar de la herida es fundamental para explicar gráficamente ciertos mecanismos de lo "fantástico", de ahí que esta segunda parte se concentrará en esa apertura que también puede ser relacionada con la idea de paraxis, que se relaciona con el espejo. El espejo, la puerta, la herida, el hueco, el ojo, funcionan como imágenes claras de apertura hacia otros mundos. Para Jackson, la noción de "paraxis" estableció imágenes ópticas en relación con lo fantástico, pues "muchos de los mundos extraños del fantasy moderno se localizan **en, o a través, o más allá** del espejo" (*Ibíd.*: 40; el énfasis es mío). Por eso, la *puerta* se clasifica en tres momentos: 1) en la puerta, 2) a través de la puerta y 3) más allá de la puerta.

#### En la puerta

El primer momento implica el lugar mismo de la puerta, ni afuera, ni dentro, sino en el umbral; este lugar se torna significativo a partir de que puede equipararse con un espejo. El término paraxis es también utilizado en el estudio de la óptica y la estructura del espejo presenta un lugar paraxial. Una región paraxial, dice Jackson, es un espacio en el que los rayos de luz *parecen* unirse en un lugar

<sup>13</sup> Las citas de Caillois, Marcel Brion, Bataille y Coleridge pertenecen al texto de Rosemary Jackson.



ubicado detrás de la refracción; lugar en el que el objeto y la imagen aparentemente chocan, no obstante, en realidad, en ese espacio no reside nada, de ahí que objeto e imagen reconstituida no pueden habitarlo. Entonces, el "en la puerta" funcionaría como ese lugar "en el espejo". Veamos la figura que propone esta autora:

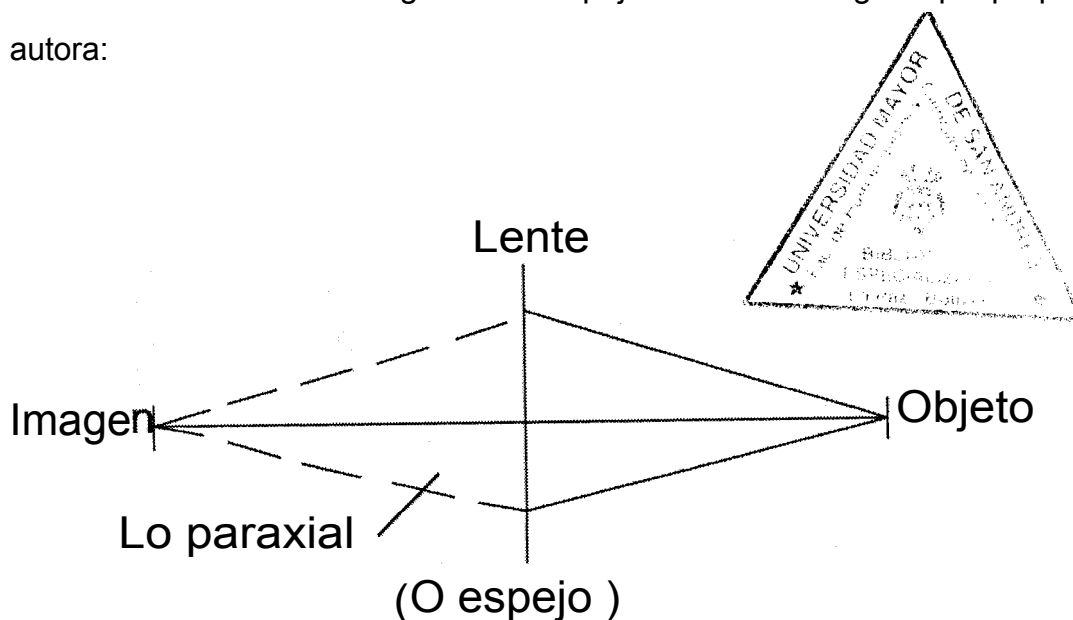


Figura 3. La zona paraxial. Elaboración de Rosemary Jackson.

En esa medida, el espacio paraxial, ubicado en el espejo, es decir, "en la puerta" misma, es útil para explicar "la región espectral de lo fantástico, cuyo mundo imaginario no es enteramente 'real' (objeto), ni enteramente 'irreal' (imagen), pero se localiza en alguna parte indeterminada entre ambos" (*Ibíd.:* 17). No se está hablando de un afuera, ni de un adentro, sino de un "en la puerta". Ese entre lugar, donde aparentemente chocan el "objeto" que representa lo "real" y la "imagen" que representa lo "fantástico", es esencial, pues es enteramente propicio para manifestación de lo espectral, de lo "fantástico".

Por otro lado, este espacio espectral de lo "fantástico" está directamente vinculado a la etimología de la palabra "fantástico", pues, como dice Jackson, muestra una ambigüedad primordial porque es 'i (no) real'. 1-realidad o no-realidad

que como "el fantasma que no está vivo ni muerto, lo fantástico es una presencia espectral suspendida entre el ser y la nada" (*Ibíd.*: 18). De ahí que ese espacio fantasmal (espectral) explica muy bien la ambigüedad de lo fantástico que no es ni completamente "real", ni completamente "irreal". De modo que el lugar de "en la puerta" es radical para imaginar la idea del fantasma que está ubicado en un lugar espectral.

Además, este "en la puerta" o, lo que es lo mismo, "en el espejo", es un espacio paraxial donde lo conocido puede transformarse en desconocido. En esta área indeterminada (lugar paraxial) "rigen las distorsiones y deformaciones de la percepción 'normar.'" (*Ibíd.*: 41). De ahí que el espacio paraxial es propicio para que las imágenes se deformen o distorsionen. Ese punto indeterminado ofrece un espacio donde las imágenes "otras", desconocidas, nacen.

Queda claro que esas distorsiones y deformaciones aparecen en un espacio de la invisibilidad. Jackson dice que lo fantástico podría ser un área de no-significación donde se articulan "lo innombrable" y las "cosas sin nombre". Espacio donde no se puede llegar a un sentido definitivo porque la visión total no es posible. Las cosas se resisten a ser nombradas o no es posible nombrarlas, pues las palabras faltan. Ese lugar difuso y confuso está habitado por las sombras que todo lo confunden y distorsionan. Ese espacio está deshabitado de la luz que podría dar claridad y definición a las cosas. Un lugar de sombras o penumbras diríamos respecto a nuestro "cerco de penumbras".

---

<sup>14</sup> Esta distorsión de la imagen, está vinculada al tema de los problemas de visión, tópico recurrente en el fantasy, dice Jackson. Es importante también rescatar lo que dice J. A. Symonds, citado por esta autora, quien vincula lo fantástico con el grotesco: "Lo fantástico... implica invariablemente una cierta exageración o distorsión de la naturaleza. Lo que llamamos fantástico en el arte proviene de un ejercicio de la fantasía caprichosa, que juega con las cosas y las combina en formas arbitrarias e inexistentes" (1986: 18).

<sup>15</sup> Esta no-significación, además, tendrían que ver con la vacuidad del espacio pues "los mundos sombríos de lo fantástico no construyen nada. Son vacíos, vaciantes, disolventes" (*Ibíd.*: 42). Estos espacios sombríos retoman la realidad y la vician de ausencia, de falta, pues lejos "de satisfacer el deseo, estos espacios lo perpetúan porque insisten sobre la ausencia, la falta, lo no visto, lo no visible" (*Ibíd.*: 42).

Respecto a esta invisibilidad, Jackson también apunta que el énfasis sobre lo invisible indica una de las principales preocupaciones temáticas del fantasy, que son los problemas de visión. Esta autora dice, además, que en una cultura que equipara lo "real" con lo "visible", y le otorga el poder al ojo por sobre los demás órganos sensoriales, lo i-real resulta ser aquello que es in-visible: "Lo que no se ve, o amenaza con ser invisible, sólo puede tener una función subversiva en relación con un sistema epistemológico y metafísico que hace de 'Ya veo' un sinónimo de 'Comprendo" (*Ibíd.*: 43)<sup>16</sup>.

Por otro lado, este espacio de la distorsión, y de las sombras que la provocan, es oportuno para contraponer las penumbras del mundo fantástico al mundo colorido de "lo maravilloso". Jackson dice que el mundo de lo fantástico se opone a la colorida plenitud de "lo maravilloso", ofreciendo "paisajes relativamente desolados, vacíos e indeterminados, menos definibles como lugares que como espacios, como huecos blancos, grises o sombreados" (*Ibíd.*: 39-40). Lo que implica que los espacios del mundo maravilloso y del mundo fantástico son, evidentemente, diferentes, aunque a momentos se toquen e impliquen.

Respecto a este espacio de la distorsión, provocado por las sombras, y a los paisajes de lo fantástico (huecos grises, sombreados), según Jackson, creo oportuno detenerme en la imagen del hueco:

Quando se abre un hueco, el lugar y momento presentes resultan ser el borde del universo conocido. En otras palabras, las coordenadas de la realidad más inmediata se transforman en el umbral del encuentro con lo Otro. El hueco se abre porque el presente hace contacto con algún antecedente que lo modifica; este contacto consiste en una puesta en relación de un evento u objeto presente con uno de estos peculiares antecedentes o de dos o más objetos u eventos presentes que, en su relación,

---

<sup>16</sup> Es en este sentido que la mirada tendría un gran poder, el conocimiento, la comprensión y la razón se establecerían a través de ese poder. De ahí se inferiría que "el "ojo" y el "yo" del sujeto humano, cuya relación con los objetos se estructura a través de su campo de visión" (Jackson, 1986: 43) constituyen el poder de la mirada. Jackson también dice que en el arte fantástico no es posible percibir a través de la mirada: "Las cosas se deslizan fuera del poderoso ojo/yo que trata de poseerlos; aparecen deformadas, desintegradas, parciales, cayendo en la invisibilidad." (*Ibid.*: 43). Es así que lo fantástico se fundamenta en los problemas de visión, ya que en el fantasy las cosas serían invisibles o estarían deformadas. Las cosas no se podrían ver y si se las ve no se podrían nombrar.

permiten vislumbrar parte de una pavorosa panorámica de la realidad modificada por la presencia del Otro (2008: 97- 98).

Dice Lucía Reinaga, en su capítulo "Mecanismos narrativos: De lo siniestro al hueco". Quien añade que "los abismos son lugares de donde puede emerger el agente peligroso y temible [...] En palabras de Lovecraft, citado por Reinaga, [el horror] aletea en el borde del universo conocido, afirmando la inminencia del desastre, de la rajadura que nos pondrá en contacto con lo Otro" (*Ibid.*: 165). Jackson, al respecto, dice que partir de 1800 "uno de los paisajes más frecuentes del fantasy fue el mundo hueco, un mundo rodeado por lo real y lo tangible, pero que en sí mismo está vacío, es pura ausencia [...] un lugar al que se llega por los intersticios de las cosas sólidas, 'por una fisura de las rocas" (1986: 43).

### **A través de la puerta**

Ahora veamos qué sucede en el segundo momento. Éste no es propiamente un espacio fijo, y menos único y determinado, más bien intenta imaginar un desplazamiento entre un afuera y un adentro, o viceversa. El "a través de la puerta" significa un tránsito que sucede en la puerta, en el espejo, o en el hueco. Es decir, Jackson señala que en muchos fantasy victorianos se emplea el mecanismo de un lente o espejo para **introducir** un área no determinada llena de distorsiones. Por ejemplo, *Alicia*, de Carroll, "se mete *a través* del espejo dentro de un ámbito paraxial..." (*Ibid.*: 41; el énfasis es mío). Los fantasy de George MacDonald, también se apoyan en espejos, puertas, retratos, aperturas "que se abren a regiones diferentes de las que se encuentran en los espacios de lo conocido y familiar" (*Ibid.*: 41). De ahí que muchos fantasy emplean los espejos como aberturas o puertas hacia espacios extraños y desconocidos: "Cómo podría seguir llamando a esto mi *casa* [...] si cada puerta, cada ventana, se abre hacia...Fuera" <sup>17</sup>. (*Ibid.*: 41) El espejo cual abertura es una puerta, un "a través de..." que permite el paso hacia lo fantástico. En esa medida, el espejo-puerta es un lugar donde lo "fantástico" y lo "real" logran desplazarse, algo así como una

---

<sup>17</sup> Este fragmento pertenece al cuento "Lilith" de George MacDonald.

puerta que se abre a ambos mundos y por donde ambos pueden transitar. Puertas, accesos, que en los siguientes capítulos dialogarán con los cuentos cerrutianos de nuestro corpus.

### **Más allá de la puerta**

El tercer momento es el lugar donde es posible hallar "cualquier cosa". Jackson dice que en el espacio del espejo, o más allá de éste, es posible hallar algo sobrenatural. De estos espacios paraxiales podrían surgir los espectros: "Son espacios que están detrás de lo visible, detrás de la imagen, presentando áreas oscuras de las que puede surgir cualquier cosa" (*Ibíd.*: 40). Recordemos que el espejo, cual puerta, abre paso hacia lo desconocido. De ahí que lo desconocido, lo no familiar, habita ese espacio paraxial. Lugar donde puede suceder, y de donde puede surgir, algo sobrenatural y extraño. Además, recordemos que los espejos, cual puertas, abren paso a un más allá desconocido; en ese sentido, esa "cosa" desconocida podría surgir incluso más allá de los espacios paraxiales, es decir, más allá del espejo. Como si detrás de las puertas habitara lo desconocido.

#### **1.3. Las penumbras paraxiales: el cerco femenino fantástico**

Si para Jackson, en el fantástico, un lugar paraxial es un área indeterminada, donde rigen las distorsiones, deformaciones, las indefiniciones provocadas por las sombras —donde además, la visión total no sería posible, pues ese espacio es difuso y confuso —, para Javier Sanjinés, respecto a *Cerco de penumbras*, las penumbras, sombras, son espacios grises de poca visibilidad donde las cosas se confunden (1992). Como señala Zavaleta, sobre el frío y las sombras en este libro de cuentos: "no son tampoco cálidos los colores: negro, gris, azul (todos fríos y neutros)" (1962: 10). Entonces, los espacios de penumbra se relacionan con los lugares de la herida, de lo paraxial. Recordemos, además, que los lugares paraxiales, propios de los espejos, son espacios espectrales propicios para la aparición de imágenes difusas, penumbrosas, sombrías.

Insisto en que las *puertas* o las heridas son lugares relacionados a la paraxis, a las sombras, a las penumbras, y por eso los espacios de la herida podrían equipararse a los espacios de penumbra donde reinan las imágenes difusas. En ese sentido, este "cerco de penumbras paraxiales" es conveniente para explicar el mecanismo de acción de lo "fantástico" en/con lo "real". Donde las penumbras advierten un doble sentido, por un lado, implican algo fantástico y/o sobrenatural, y por otro, señalan el espacio donde lo fantástico tiene lugar. Ahora bien, esas penumbras, de acuerdo al dispositivo teórico, funcionarán bajo la figura de lo femenino vinculada al sueño, la locura, la animalidad, la muerte y el tiempo y temporal<sup>18</sup>, que serán leídos como los espacios de penumbra habitados por la presencias femeninas que atacan, a ellas mismas en algunos casos, y a los demás —hombres— en muchos otros.

Digo cerco femenino fantástico porque pienso que el cerco planteado por Oscar Cerruto está constituido por un fantástico cuyo eje central son las figuras femeninas. Este cerco está muy vinculado con los personajes femeninos dado que algunos habitan ese cerco y otros lo provocan. De manera que el cerco fantástico violento se ejerce a través de la figura femenina. Ya lo decía Isabel Bastos quien vinculó la clausura, la prisión, con Elvira, el personaje femenino oscuro del cuento "El círculo":

Todos los aspectos de la vida del protagonista están determinados; la fuga que parece un acto de liberación no lo es. Él recibe la orden de partir, las cadenas de ese amor no podían ser rotas por su propia voluntad. Pero vuelve y su regreso es un eslabón más de esas cadenas que lo aprisionan. Prisionero de su amor, no hay salida posible para él. (1983: 139)

Vicente huye del cerco del amor de Elvira, pero no la olvida y regresa a su encuentro; de modo que esa liberación es aparente porque no es una verdadera salida pues "Elvira es el asidero para Vicente: la negación de su libertad; aunque en tanto piensa que retorna a Elvira porque así lo quiere, esta ilusión es una

---

<sup>18</sup> Todorov, en "Los temas de lo fantástico: Introducción", y Jackson, en "Topografía, temas y mitos, consideran que el sueño, la locura, la animalidad (metamorfosis), el tiempo y el temporal (tormentas) son algunos de los temas propiamente fantásticos.

pasajera fuga del enclaustramiento" (*Ibíd.*: 139), dice Bastos. Evidentemente, la clausura o el cerco de Vicente es Elvira; quien, además, irrumpe violentamente en la realidad de Vicente, pues es una muerta que retorna del más allá para cobrar venganza por el abandono que ha sufrido.

Zavaleta Mercado, por su parte, ya atisba la fuerte presencia de lo femenino como perturbador en este libro de cuentos,<sup>19</sup> pues cree que "es también característico de esa acicalada penumbra la reiteración de las mujeres frustradas..." (1962: 26); de manera que caracteriza la "penumbra" con la presencia de lo femenino oscuro, que otra vez nos invita a pensar ese cerco de penumbras como un cerco fantástico femenino. Y si de vincular lo femenino con el cerco de penumbras se trata, veamos lo que plantea Ana Rebeca Prada: "No dejo necesariamente de mirar en los márgenes más oscuros de estas ficciones, pero me absorben sobre todo los personajes femeninos, los que creo fueron labrados con una potencia particular (2011: 55). No es casual que precisamente sean los personajes femeninos los habitantes de "los márgenes más oscuros de estas ficciones", de los bordes o márgenes del círculo o del cerco. Así, ese cerco amenazante y devorador estaría representado por estos personajes femeninos peligrosos, pudiendo "reconocerse [...] la amenaza que significa lo femenino" (*Ibíd.*: 61); las mujeres —dice Prada— son "un umbral hacia la muerte [...] están

---

<sup>19</sup> Creo importante explicar que el texto "*Cerco de penumbras*, a casi 50 años de su publicación" de Ana Rebeca Prada es fundamental respecto al tema de lo femenino vinculado a lo fantástico. Si bien otros estudios señalan la presencia de lo femenino —Bastos, Zavaleta—, sólo lo hacen para referir otros temas, no ahondan en los personajes femeninos en sí mismos, como lo ha hecho éste. Zavaleta se detiene un poco en la presencia reiterada de las mujeres, pero sólo las menciona y no las profundiza. Bastos analiza algunos cuentos, donde la presencia de la mujer es evidente, pero su análisis trata temas como el determinismo, el albedrío, el sueño, la vigilia, sin ahondar en el papel esencial de la mujer en cada uno de esos ámbitos, aunque debo reconocer que es un estudio enriquecedor respecto a la mujer como clausura y como cerco.

<sup>20</sup> Zavaleta añade que esa "acicalada penumbra" responde no sólo a esas "mujeres frustradas" sino también a "situaciones envilecidas como el amante aceptado como parte familiar, la mujer que se ofrece por aburrimiento, el novio y la tolerancia que ofende, las historias de los irreconciliables (UN POCO DE VIENTO), la que actúa como viuda del marido vivo (LA MORADA DE ÉBANO), la mujer que no ríe al servicio de su rostro (EL ROSTRO SIN LUMBRE) o la que simplemente odia a su hombre" (1962: 11).

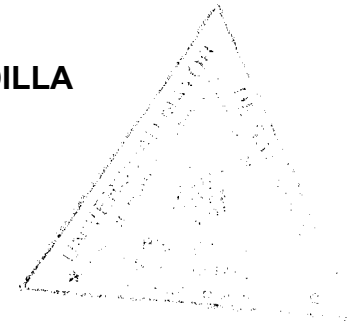
vinculadas precisa y estrechamente a la muerte [...], o arrastran a sus amantes hacia ella" (*Ibíd.*: 57). Señala, además, que están ligadas también a la locura, al estado alterado; temas que han sido ricamente abordados por el fantástico. De manera que Prada encuentra un interesante diálogo entre lo fantástico y lo femenino en esta cuentística. Queda claro entonces que hablar de lo femenino como cerco, como clausura o prisión implica necesariamente recordar "una antigua y profunda noción de lo femenino como opaco y, en última instancia, amenazante" (*Ibíd.*: 67). Opacidad (penumbra, sombra) y amenaza (violencia) propias de ese Cerco de penumbras paraxiales.

Ahora bien, en el primer capítulo "Sueño: mujeres de pesadilla" el espacio penumbroso del sueño —donde es propicia la aparición de algo fantástico, según la teoría del fantasy— se relaciona con los lugares de penumbras paraxiales porque, precisamente, ciertos personajes fantásticos femeninos irrumpen violentamente en los estados del sueño para arremeter contra sus víctimas. Esa irrupción provoca una herida o puerta que bien podría vincularse a la imagen del hueco, de lo profundo, como lugar del sueño. En el segundo capítulo "Locura: amantes y madres dementes" el nudo penumbroso paraxial es la locura porque, como dice Jackson, en el fantasy, son "perfectamente normales los estados de alucinación, sueño o desvarío, conductas o discursos excéntricos, transformaciones personales y situaciones extraordinarias" (1986: 12). Entonces, siendo la locura un estado provocado por personajes fantásticos, o padecido por ellos (como veremos en el capítulo correspondiente), es un estado característico de lo fantástico. En el tercer capítulo "Animalidad: mujeres salvajes" el estado de la animalidad es una de las penumbras paraxiales porque ciertos personajes femeninos, de esta cuentística, se valen de la metamorfosis de sus cuerpos para rasgar, devorar, a sus víctimas convirtiendo su espacio real en uno fantástico. En el cuarto capítulo "Tiempo y temporal: alteraciones femeninas", las alteraciones sobrenaturales del tiempo y del temporal, provocadas por estos personajes, preparan una atmósfera fantástica porque el tiempo es distorsionado y las tormentas se tornan anormales. En el quinto capítulo "Muerte: seductoras,



agoreras y fantasmas" la muerte es una penumbra paraxial porque es el eje articulador de la violencia de lo femenino, algunas conducen a la muerte, otras anuncian la muerte o retornan de ella. Entonces, el cerco de penumbras paraxiales está constituido por estos lugares o nudos penumbrosos y agresivos: el sueño, la locura, la animalidad, el tiempo, el temporal y la muerte que, signados por lo femenino, conforman el cerco femenino fantástico.

## 2. Segundo capítulo: SUEÑO: MUJERES DE PESADILLA



### 2.1. Las aberturas al sueño: puerta, ojo, herida, hueco

Los espacios penumbrosos del sueño se relacionan con este dispositivo teórico a través de estas imágenes: puerta, ojo, herida, hueco. Si pensamos en el cuento "El círculo", notamos el insistente abrir y cerrar de puertas antes y después del encuentro de Vicente con la muerta que, aparentemente, se presenta en una zona fronteriza con el sueño o más allá de éste: "zona de la conciencia que se toca con el sueño, o con mundos parecidos al sueño" (Cerruto, 2005: 9). Abrir y cerrar de **puertas** como claras entradas a espacios fantásticos; abrir y cerrar de **ojos** como momentos de apertura hacia ámbitos de encuentros extraños, como el que le sucede al personaje de "Ifigenia, el zorzal y la muerte". Estos lugares del sueño no lindan con la ensoñación, sino con la pesadilla, de ahí que, de una u otra manera, **hieran** a los personajes vinculados al sueño<sup>21</sup>. Los "profundos pozos de inconsciencia" (*Ibíd.*: 86) a los que alude el narrador de "Un poco de viento" invitan a pensar el sueño como el lugar de lo profundo, el lugar del **hueco** que, como bien decía Reinaga, "los abismos son lugares de donde puede emerger el agente peligroso y temible" (2008: 165). De ahí que el sueño, en algunos de estos cuentos, sea un espacio propicio para la manifestación de lo "fantástico" y, más propiamente, para la aparición y manifestación de ciertos seres femeninos

---

<sup>21</sup> Aunque, Ifigenia, dice el narrador, fue parte de "un sueño hermoso" para el personaje, también dice que ese sueño fue "inquietante" y que el soñador despertó nervioso: se "sintió ganado por una vacilante felicidad, pero asombrado" (Cerruto, 2005: 18).

fantásticos. Es pues el hueco el lugar de donde trepan los sueños: "De las profundas barrancas suben los sueños" (Cerruto, 2002: 125).

## 2.2. Las aberturas al sueño: el abrir y cerrar de puertas y ojos

Vicente "[s]e detuvo ante una puerta. Sí, ésa era la casa. Miró la ventana, antes de llamar, la única ventana por la que se filtraban débiles hilos de luz. Lo demás era un bloque informe de sombra" (Cerruto, 2005: 3), una ventana y una puerta, claras aberturas hacia espacios extraños donde lo desconocido surge: una muerta, Elvira.

La puerta se abrió sin ruido, empujada por una mano cautelosa, y una voz —la voz de Elvira— preguntó:

— ¿Eres tú, Vicente?

— ¡Elvira! —susurró él, apenas, ahogada el habla por la emoción y la sorpresa. — ¿Cómo sabías que era yo? ¿Pudiste verme, acaso, en la oscuridad, a través de las cortinas?

—Te esperaba.

Lo atrajo hacia adentro y cerró (*Ibíd.*: 4).

Elvira lo **atrajo** hacia su mundo y **cerró** la puerta; Vicente fue atraído y encerrado en esa casa, en esa habitación fría, penumbrosa y silenciosa; frío sobrenatural propagado, generado por la muerta; sombras que impiden la visibilidad, y silencio que acrecienta la tensión del encuentro. Al día siguiente,

[!]llama a la puerta [...] vuelve a llamar y espera el eco del campanillazo. Nada oye; el timbre, sin duda, no funciona. Toca entonces con los nudillos, en seguida más fuerte. Ninguna respuesta. Elvira ha debido salir... (*Ibíd.*: 8)

pero Vicente no duda de la existencia de ella, nada sospecha aún, a pesar de ser calificado como ebrio por los vecinos al preguntar por la novia que, para éstos está muerta. "Por la noche la casa estaba toda oscura. Llamó en vano. Sus propios golpes resonaban profundamente en la calma nocturna. Sus propios golpes lo pusieron nervioso" (*Ibíd.*: 9). Siendo la casa el lugar del sueño, estar fuera de ella, implica estar en vigilia; entonces, entrar a la casa implica entrar al espacio extraño del sueño donde habita Elvira, salir de la casa equivale a despertar del sueño o

abrir los ojos, pues recordemos que Vicente sólo la ve dentro de la casa, nunca fuera.

Esta extraña reunión entre los dos sucede en un espacio también extraño; en un espacio que para Cerruto es

una zona de la conciencia que se toca con el sueño, o con mundos parecidos al sueño. Creía estar pisando esa zona, esa linde a la que los vapores azules del alcohol nos aproximan. Y con la misma dificultad del ebrio o del delirante, su espíritu luchaba por discernir la realidad (*Ibíd*: 9).

esa "zona de la conciencia" no es propiamente el lugar del sueño, pero sí la que se "toca con el sueño" o con mundos parecidos a él. Lo cierto es que es una zona próxima al sueño donde prima la confusión, la vacilación —diría Todorov<sup>22</sup>— provocadas por la incertidumbre —diría Jackson— del encuentro con una novia muerta, por la duda frente a un hecho que no se reconoce ni como real, ni como soñado. Vicente "[c]omenzó a transpirar, advirtió que tenía la frente humedecida" (Cerruto, 2005: 9), por no saberse explicar si el encuentro con esta muerta fue real o irreal.

Ahora bien, en "Ifigenia, el zorzal y la muerte", la aparición misteriosa de una mujer ocurre también una noche propicia para el sueño y, por eso, propicia para la manifestación de algo fantástico. Esta mujer, a diferencia de Elvira, no tiene nombre, su aparición y desaparición está marcada por el abrir y cerrar de ojos del personaje que, aparentemente, sueña, y digo aparentemente, porque como Vicente, vacila si su encuentro furtivo con la mujer fue real o parte de un sueño<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Esa lucha por discernir la realidad se relaciona claramente con la vacilación frente al hecho fantástico que plantea Todorov como uno de los principios de este género (1980).

<sup>23</sup> Creo importante destacar que esta vacilación del personajes podría ser sentida también por el lector, esto ha sido explicado por Todorov de la siguiente manera: "La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico [...], es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados" (1980: 28-30). No obstante, la vacilación del lector no necesariamente sería una condición de lo "fantástico".

Este cuento presenta varias notorias fragmentaciones temporales que se evidencian en sus cuatro partes. Cada una de ellas se inicia con un despertar del personaje masculino:

Lo DESPERTÓ el primer disparo... (*Ibíd.*: 11)

Al cabo la mujer (*¿fue él mismo?*), que había quedado como adormilada, se despertó con el silencio [...] (*Ibíd.*: 14).

III

Despertó temprano, nervioso [...] (*Ibíd.*: 18).

IV

Se rehízo al cabo de unas horas. Le dolían la espalda y el cuello [...] (*Ibíd.*: 21).

Estas marcas prueban el despertar de este personaje —si optamos por la posibilidad de que él sea quien despertó, pues hay una ambigüedad introducida por el narrador "¿Fue él mismo?"—, o el abrir y cerrar de ojos constante que indican la apertura y cierre de las puertas de entrada de algo fantástico hacia el mundo real del personaje. El ojo-puerta, en este caso, es la abertura hacia el espacio del sueño, el espacio de las apariciones fantásticas. Constantemente, el narrador<sup>24</sup> expresa el temor sobre el abrir y cerrar de ojos del personaje para perder a la mujer (Ifigenia):

Cerró los ojos y los volvió a abrir, la mujer había desaparecido. Volvió a cerrar y abrir los ojos; la mujer estaba en el mismo sitio. Temió cerrarlos de nuevo, de miedo a que su presencia no fuese más que el elemento de un sueño (*Ibíd.*: 13).

De modo que el abrir y cerrar de ojos es también el abrir y cerrar de una puerta por donde el personaje fantástico transita entre uno y otro mundo, es el lugar del "a través de la puerta".

---

<sup>24</sup> Existe una especie de complicidad entre el narrador y el personaje de "Ifigenia, el zorzal y la muerte", pues ambos parecen dudar de lo que está sucediendo: ¿es Ifigenia un sueño, o es parte de la realidad?, dice el narrador.

El personaje parece estar dudando de la presencia de Ifigenia, no obstante, a momentos la siente viva y cálida, tal como Vicente sentía el abrazo y beso de Elvira en "El círculo": "La besó largamente, estrechándola en sus brazos" (*Ibid*: 6). Estos encuentros, aparentemente tan reales, y sobrenaturales a la vez, desubican a estos personajes, los hacen vacilar o dudar. Ocasionalmente, Ifigenia, es totalmente real: "Había cerrado los ojos, pero ahora la sentía viva y calidad junto a él. Su mano empezó a recorrer ese caudal de riqueza que el destino había dejado caer en su lecho" (*Ibid.*: 14).

Sin embargo, luego, existen ciertas dudas de parte del narrador y del personaje sobre la presencia real de la mujer; por ejemplo, cuando la mujer despierta, el narrador se pregunta "(¿fue él mismo?)", como si fuera el personaje y no ella quien despertaba. Además, mientras ambos están conversando, él, otra vez, teme abrir o cerrar los ojos por miedo a quedar solo, "[t]endido en la cama, pugnaba por mantener los ojos entornados, seguro de que si los abría se iba a encontrar solo, amedrentado, opaco" (*Ibid.*: 16), como si prefiriera pisar el espacio del sueño. Un espacio, en el que el sólo hecho de abrir y cerrar los ojos sería el abrir y cerrar de una puerta hacia otro espacio: al sueño o a la vigilia. "¿Podía haber ocurrido todo eso, o era apenas un sueño estúpido?" (*Ibid.*: 18); no hay una respuesta concluyente<sup>25</sup>, pues Ifigenia, nombre con el que bautiza a la misteriosa sin nombre, surge en la —aparente— realidad, espacio que también está puesto en duda porque también parece ser una zona extraña a la que se ingresa por el ojo-puerta. La realidad de este personaje masculino empieza con su despertar o abrir de ojos, de modo que la frontera entre ambos espacios no está clara ni definida, pues en ambos espacios —la noche del encuentro y lo fantasioso; y el día de la realidad, de lo cotidiano, y del posterior encuentro con ella en casa de su amigo —

---

<sup>25</sup> Sobre esta respuesta concluyente, Todorov afirma que "Manto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación" (1980:28); de manera que si este personaje optara por una respuesta, no se estaría enfrentando con algo fantástico, pues la condición (vacilación) de este género habría desaparecido.

parecen ser soñados. La mujer con la que, aparentemente, había soñado, existe y está combatiendo junto a Covarrubias, su amigo:

Y esa mujer era ella. ¡Ifigenia! La reconoció antes de haber examinado su extraño atuendo, y a pesar de llevar los cabellos recogidos en un pañuelo. ¡Era ella! [...]¿Podía ser la misma criatura que la noche anterior temblaba entre sus brazos? Las preguntas se agolpaban en su espíritu confundido (*Ibíd.*: 23-24).<sup>26</sup>

### 2.3. Las aparecidas en sueños: *La belle dame sans merci*

Queda claro que estas aparecidas —Elvira e Ifigenia— irrumpen de modo violento en la vida de estos hombres: Vicente queda turbado por el encuentro con su novia muerta; por otro lado, el hombre "que creía en una vida ordenada" (*Ibíd.*: 12) queda confundido y lleno de preguntas luego de su encuentro con Ifigenia. Además de confundidos y vacilantes frente a esas apariciones, terminan heridos; recordemos que Vicente cree que la silenciosa, pálida y casi indefensa Elvira "se burlaba de él [y que] [b]uscaba herirlo". Efectivamente, lo lastima pues, el novio que regresaba a casarse, y en quien "el viejo amor [había renacido] en un nuevo imperio" (*Ibíd.*: 6) se queda con "el espíritu confundido" (*Ibíd.*: 24). En el caso del segundo personaje, no sólo queda inquieto, nervioso, vacilante, sino que también, las palabras de Ifigenia lo irritan porque "ese lenguaje [...] lo intimidaba, lo hacía sentirse extraño, inferior [...] esas palabras en frío le pesaban" (*Ibíd.*: 17). Al respecto, Ana Rebeca Prada señala que

el encuentro fortuito, casual de dos cuerpos por unos momentos [...] viene acompañado por conversaciones luego del abrazo sexual que sugieren una cierta sabiduría femenina, una perspicacia vital que conmueve a los amantes. Ifigenia le espeta a quemarropa al racional, ordenado y previsor amante casual: 'Usted está al margen, ¿verdad? [...] Carece de ambiciones...porque siempre está al margen [...] ¿No le interesa acaso el destino de nuestro pueblo?' (2011: 63).

---

<sup>26</sup> En "El círculo" y en "Ifigenia, el zorzal y la muerte" la existencia de las mujeres se evidencia con el hallazgo de una prueba, un objeto en el primer caso, y un encuentro en el segundo: Vicente halla el reloj que le había regalado a Elvira la noche de su reunión, y el personaje del segundo cuento ve a Ifigenia junto a su amigo Covarrubias.

Astuta sabiduría femenina<sup>27</sup> que ubica a Ifigenia y a Elvira como amantes fatales superiores a sus hombres.

Mario Praz, en su capítulo "La belle dame sans merci", parte de *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* asevera que

[s]egún esta concepción de la mujer fatal, el enamorado es habitualmente un jovencito, y mantiene una actitud pasiva; es oscuro, inferior, por condición o exuberancia física, a la mujer, que frente a él está en la misma relación que la araña hembra, la 'manta religiosa' [...] frente al respectivo macho: el canibalismo sexual es aquí monopolio de la mujer (1969: 221).

Siendo ambos amantes, personajes pasivos frente a la seguridad de Elvira e Ifigenia<sup>28</sup>. Prada, además, encuentra un paralelo con la "amante casual" y anónima del fragmento "(Una mujer"<sup>29</sup> del cuento "Un poco de viento", pues ella:

[l]a desconocida [...] rechaza darle su nombre al amante deslumbrado [...] no habla demasiado, pero claramente se halla en **control de la situación**. Ella ha decidido el encuentro sexual; ella rechaza dar su nombre; declara con contundencia que 'vive para el ocio' y, luego de las expresiones sentimentales y los pedidos de nuevos encuentros del hombre, desaparece con la misma elegancia que caracteriza a su vestido y a su porte (2011: 64; el énfasis es mío).

Esta mujer "tendida a su lado, con un codo en la almohada, mientras él encendía el cigarrillo", lo tenía encantado, él "la contemplaba a través del humo, como fascinado" y con el mismo temor —del hombre de Ifigenia— de perderla: "Tengo miedo de que todo esto no sea sino un sueño [...] [n]o me gustaría perderla" (Cerruto, 2005: 37), decía el pintor (narrador). Y el rechazo de esta mujer, al pedido de otro encuentro —si bien corresponde a sus besos, luego, repentinamente y sin despedirse, se va— es similar al rechazo de Ifigenia: "con un ademán indiferente y tranquilo que le dolió más que una bofetada" (*Ibíd.*: 18). Es este

---

<sup>27</sup> No obstante, esa sabiduría femenina indica una superioridad intelectual y conciencia política que sobrepasa la concepción de amante fatal.

<sup>28</sup> Aunque, en principio, Ifigenia se muestra indefensa: "La mujer sollozaba por el espanto, perdido ya el control, emitiendo súplicas entrecortadas" (Cerruto, 2005: 14), luego, ella misma lo confiesa, esa actitud sólo fue un "engañoso afán de aturdimiento" (*Ibíd.*: 17) y reacciona fuerte y segura, de manera que lo hacía sentirse inferior.

<sup>29</sup> El título de este fragmento sólo presenta un paréntesis de apertura y, no de cierre, porque Cerruto parece insistir en la apertura como posibilidad de un final abierto.



encantarse con la belleza de una mujer dominante y perversa, y el temor a perderla, el que recorre estos cuentos. Dominantes porque tienen el control de sus hombres y perversas porque ese dominio busca herir a sus presas. Al igual que Elvira atrae a Vicente y sabe que él jamás podrá huir de ella: "No prometas nada. Estoy segura. El pacto está sellado" (*Ibíd.*: 6).

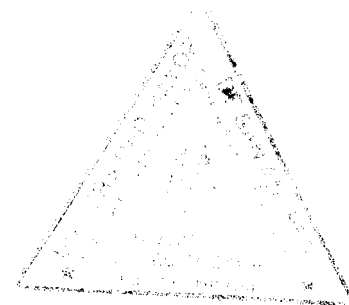
Ahora bien, al respecto, Prada insiste que en el caso de las amantes anónimas de los cuentos cerrutianos, éstas:

proveen a los amantes casuales de experiencias intensas, efímeras, fulgurantes. Pero se trata de *femmes fatales* que irrumpen en la vida del amante con evidente control y soltura en el caso de la elegante anónima, con vitalidad y decisión en el caso de Ifigenia. Sobre todo en el caso de esta última, son mujeres que de todos modos se tornan en amenaza y despiertan en el amante hostilidad extrema (2011: 64-65).

Mujeres fatales que aparecen y desaparecen fugazmente "[c]on el *savoir faire* de la mujer fatal, de las bellas inmisericordes de la literatura..." (*Ibíd.*: 64).

Y, hablando de estas bellas inmisericordes, Ana Rebeca Prada "explora otras aristas de lo femenino" y piensa en "las diversas *belles dames sans merci* de larga trayectoria en la literatura de Occidente" (*Ibíd.*: 59). Precisamente ahora vincularé los encuentros fortuitos ya citados con los encuentros casuales de estas "bellas damas sin piedad" referidas por Prada. Serán las misteriosas aparecidas que obran en el espacio del sueño el pilar fundamental de tal paralelo. Citaré el poema de John Keats (1795-1821), "*La Belle Dame Sans Merci*", donde se narra la historia de un caballero solitario, pálido y vagabundo, a quien preguntan la razón de su sufrimiento; él cuenta que había encontrado a un bellísima dama en la pradera: "bella como una hija de hadas, largos eran sus cabellos, su pie ligero, sus ojos hechiceros" (1927: 38), y que ésta lo había llevado a su "gruta encantada, y allí lloró y suspiró tristemente; allí cerré yo sus ojos hechiceros con mis labios" (*Ibíd.*: 38). Luego, esta bella e indefensa dama "me hizo dormir con sus caricias y allí soñé (¡Ah, pobre de mí!) el último sueño que he soñado sobre la falda helada de la montaña" (*Ibíd.*: 38). De modo que podría ser en el espacio del sueño que esta dama actúa y se lleva la vida de este hombre. Este caballero ha perdido algo y camina pálido y errabundo.

Indefensas y bellas se presentan ellas también y provocan profunda turbación en sus amantes. Elvira, pálida y frágil, conduce a Vicente a sellar el pacto: "La besó largamente, estrechándola en sus brazos" (Cerruto, 2005: 6) y, al día siguiente, Vicente "comenzó a transpirar, advirtió que tenía la frente humedecida. Un tanto alarmado ya, corriendo sin reparo por las calles silenciosas [...] le confirmaron que Elvira había muerto" (*Ibíd.*: 9) y que ese encuentro había sido con ella, la muerta "y con la misma dificultad del ebrio o del delirante, su espíritu luchaba por discernir la realidad" (*Ibíd.*: 9). Ifigenia, por su parte, es una mujer muy hermosa: "el cabello suelto, las manos sobre la seda, el pecho agitado". La mujer lo miraba como sin verlo" (*Ibíd.*: 13) estaba con "su engañoso afán de aturdimiento" (*Ibíd.*: 17) "lanzó un grito y se precipitó sobre él [...] Ella mujer sollozaba de espanto, perdido ya el control, emitiendo súplicas entrecortadas" (*Ibíd.*: 14). Y luego de una noche de pasión, este amante, "[a]brió los ojos en la penumbra, con miedo. La mujer no estaba" (*Ibíd.*: 18). Confundido, sale a la calle en un día de revolución, sin sospechar que Ifigenia le había anunciado su propia muerte, pues ella vuelve aparecer acompañada del canto agorero de un zorzal —el mismo que la acompañaba la noche del fugaz encuentro— justo antes de sufrir un disparo anónimo en la cabeza. Entonces, las mujeres de estos cuentos, irrumpen violentamente en la "realidad" de sus víctimas, sus amantes. Esa irrupción está cargada de sobrenaturalidad inexplicable, propia de un hecho fantástico. Y el abrir y cerrar de puertas y ojos son las aperturas que estas *femmes* provocan en lo "real" y por las que transitan, entre ambos espacios (reales y fantásticos).



---

<sup>30</sup> Esta descripción de la belleza de Ifigenia sucede a esta apreciación del narrador: "Distraídamente pensó que era la imagen repetida de una película vista en algún lado" (Cerruto, 2005: 13).

## 2.4. Aberturas a lo profundo: el sueño como hueco

*Tengo miedo del sueño, como de un agujero  
Lleno de vago horror, que arrastra no sé a donde;  
Sólo veo infinito por todas las ventanas,  
Baudelaire, El abismo*

El hueco es otra de las imágenes asociadas a las aberturas de donde puede surgir "cualquier cosa", es el espacio del "más allá del espejo", según nuestro Cerco de penumbras paraxiales. En el hueco abunda lo gris y las sombras: la zona oscura. Recordemos lo que señala Reinaga: "los abismos son lugares de donde puede emerger el agente peligroso y temible" (2008: 165). Es precisamente ese abismo o hueco, como el lugar del sueño, el que resuena en el cuento "Como una rama muerta": "ese fango tenebroso y poblado de alimañas y monstruos", el lugar donde "se hunde la personalidad en el sueño", el "sueño de piedra hundido en profundos pozos de inconsciencia". El pozo, el fango —el hueco de los sueños— son profundos lugares de inconsciencia donde se hunde la personalidad. El hueco de los sueños es el pozo donde prima lo tenebroso, donde habitan las alimañas y los monstruos, dice el narrador de este cuento (Cerruto: 2005: 87).

En este cuento, además, la piedra o lo petrificado une a Adriana y a los monstruos de los sueños de Octavio. No deja de ser sugerente el símil entre la **petrificación** de Adriana —que finaliza su "grito espantoso, ululante, animal"— y el "sueño de **piedra**" de Octavio, su marido; quien "pudo desprender al fin los párpados y alcanzó a mirarla, de pie ante la cama, **petrificada** en el ademán de verter el agua, con una expresión de demencia en los ojos" (*Ibíd.*: 91; el énfasis es mío). El desprender los párpados, como lo hemos visto, equivale al abrir del ojo-puerta que propicia la entrada (en algún caso la salida) a un espacio onírico, donde Adriana estaría co-habitando con esos monstruos o alimañas que pueblan el sueño de Octavio. Además, no es casual la insistencia del narrador sobre las cosas ya petrificadas o a punto de petrificarse. Por ejemplo, la casa de la hacienda

donde los esposos habitan: "Octavio se había empeñado en construir la casa, en un estilo de cabaña californiana de blancos **muros** encalados, pero en **pedra, sólidos** como sillares de coloniaje" (*Ibíd.*: 85; el énfasis es mío); la casa está hecha de piedra y, para solidificarla y petrificarla más, está el alud, próximo a enterrarla. La misma Adriana que siente estar **amurallada** por esa hacienda, de la que no encuentra salida, está a punto de quedar enterrada por ese alud y queda petrificada con el brazo paralizado, "como una rama muerta". Existe pues una clara similitud entre el sueño de piedra del marido, la casa de piedra y la final petrificación de Adriana, sumada a la anunciada solidificación, de la casa y — quizá— de sus habitantes, causada por la mazamorra.

Esta comparación conduce a pensar en la hacienda también como un hueco, un lugar profundo: "La hacienda de los Arróspide se hallaba en medio de un anfiteatro de montañas que la protegían de los vientos de la cordillera" (*Ibíd.*: 85); de modo que la casa de piedra —la hacienda misma- se asimila al hueco o pozo profundo que es el sueño de Octavio: así, casa y sueño de piedra, amurallan a Adriana. "Dormir equivalía a **encerrarse** en su cuerpo, y esa **clausura** repugnaba su sensibilidad como una sórdida escatimación, como una expresión de la avaricia" (*Ibíd.*: 83; el énfasis es mío). Clausura de Octavio claramente vinculada al encierro de Adriana: el sueño de piedra encierra —o mejor dicho resguarda— a Octavio y la casa de piedra encierra y limita a Adriana. Él, "dormido, rehén de su sueño [...] parecía más ajeno a ella, a ella y a todo, más ausente en su egoísmo" (*Ibíd.*: 83). Egoísmo, enclaustramiento voluntario en sí mismo, avaricia, que se contrapone al enclaustramiento involuntario de Adriana.

Sin embargo, será el agua el que intente liberarla de algún modo, pues sólo así despierta el marido, de ese sueño de piedra. Existe un símil entre el alud, provocado por la lluvia (agua), a punto de caer sobre la casa de piedra y el golpe de agua a punto de caer sobre el sueño de piedra de Octavio: ambos son golpes (de masa líquida, el del alud; de líquido, el del agua) a las piedras: hacienda y marido: "La *mazamorra*, el zarpazo del lodo acumulado por las aguas en alguna cuenca lejana [...] y que al **vaciarse** en la quebrada había borrado en otras

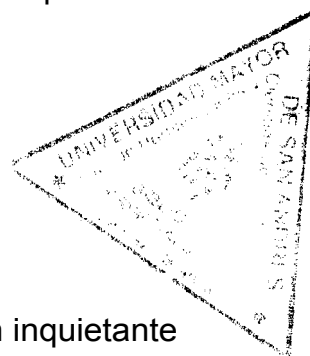
ocasiones, de un solo **golpe** funesto, vidas y obras de laboriosos años" (*Ibíd.*: 85, el énfasis es mío); y "la copa de agua, **vaciada de golpe** en el rostro en letargo" (*Ibíd.*: 86; el énfasis es mío) de Octavio constituyen esos golpes de líquido que posibilitarían alguna salida, pero sólo aparente, porque huir de la hacienda no implica huir de ese marido, sino huir con él; y despertar a su marido la asquea y enferma: era "como golpear [...] por la espalda, a una bestia furiosa" (*Ibíd.*: 87). Y la caída del alud a la hacienda implica que perezcan enterrados. De cualquier forma, ella queda petrificada, como vencida y totalmente amurallada, cercada, por esas piedras opresoras. Finalmente, vemos que en este cuento, es el personaje femenino el cercado, el agredido. No obstante, el hecho fantástico recae en la petrificación sobrenatural de Adriana que se presenta, también en el espacio del sueño, en el sueño del marido.<sup>31</sup>

## 2.5. El borde del hueco: vigilia y sueño de Adri(Ana)

Antezana distingue ciertas "zonas vecinas en relación y/o en inquietante contacto o complemento" (1986: 361) en *Cerco de penumbras*, y según lo que el narrador de "El círculo" señala: "una sería la conciencia; otra sería el sueño; y, más allá del sueño, 'mundos parecidos al sueño" (*Ibíd.*: 361). No obstante, asume la conciencia como la vigilia y la considera "una suerte de centro solicitado por los mundos periféricos del sueño y otros afines al sueño" (*Ibíd.*: 361); de modo que si vinculamos esto con nuestro dispositivo teórico, imaginamos el centro de nuestro cerco, como el lugar de la vigilia o de la consciencia, rodeado — o mejor dicho, amenazado — por "los mundos periféricos del sueño" u otros afines a éste.

---

<sup>31</sup> Por cierto, en el relato existe una ambigüedad, pues si bien ella parece no dormir, y por eso no soñar, ella "[s]e había quedado adormilada en uno de los sillones" (Cerruto, 2005: 90), lo que indica que podría haber dormido y soñado; además, inmediatamente después de haber quedado adormilada, despertó sobresaltada por un trueno, trueno que da inicio a la tormenta que provoca el alud, después del que Adriana queda petrificada con el brazo en acción de verter el agua al marido para despertarlo. Entonces, esta explosión de locura podría haber ocurrido en su propio sueño y no en el del marido.



Amenaza que podría surgir del hueco. Y, mejor marcando este terreno penumbroso, tendríamos un área hueca: el lugar del sueño: "los profundos pozos de inconsciencia" a los que alude el narrador del cuento "Como una rama muerta" (Cerruto, 2005: 86); y un área próxima: el espacio de la vigilia o el lugar de la conciencia. Antezana añade que en este cuento "La vigilia quedará caracterizada como una lucidez permanente y tranquilizante, mientras que el sueño deviene una zona extraña e inquietante." (1986: 361). Espacio extraño e inquietante que para Sanjinés "se vuelca sobre la conciencia de un modo avasallador" (1992: 7). "Reencontramos el cerco en la noche [el sueño como cerco], en las tinieblas" (1983: 141) dice Bastos. Noche, que para Sanjinés es lo nocturno agresor (1992: 67); la noche, el sueño, agreden al día, a la vigilia.

#### Para Sanjinés

la oposición entre vigilia y sueño queda marcada por los personajes protagónicos: Adriana y Octavio. Para Adriana, la vigilia es el ámbito de la seguridad y de la lucidez que no debería ser arrebatado por el sueño. Ella piensa que el acto de renunciar a la vigilia es una abdicación de la dignidad, un "eclipse periódico de la conciencia" (*Ibid*: 162).

Bastos, por su parte, concuerda con esta oposición entre la vigilia y el sueño: "Dormir es 'clausura', escatimación, avaricia. La vigilia es dignidad, sensibilidad. La connotación negativa en el primer caso y la positiva del segundo son claras. [...] Adriana piensa que el sentido de la vida se pierde al dormir..." (1983: 141). Vistas así las cosas, la vigilia correspondería a la seguridad, a la lucidez, a la conciencia, al lado diurno, a la dignidad y a la sensibilidad; el sueño, en cambio, a la inconsciencia, a la noche, a la clausura, las tinieblas. Y otra vez, el sueño, habitado por tinieblas, es pues una penumbra, una penumbra paraxial donde irrumpe y habita algo fantástico. Sin embargo, la comparación entre el sueño como hueco y la hacienda (que corresponde a la vigilia) también como hueco, nos invita a pensar en que lo "real" es tan amenazador como lo es lo "irreal".

Antezana y Sanjinés convienen en que Adriana no puede soportar ver dormir a su marido y en general "[s]iempre le habían parecido detestables las personas de sueño fácil" (Cerruto, 2005: 83) porque hay una razón más

trascendental en ese "rencor ingobernable". Antezana entiende que el "incógnito sueño del marido [...] sería análogo a la locura que posiblemente la visitaba en las fronteras de su propio soñar. Así, uno de los mundos análogos al sueño es pues el de la demencia" (1986: 363). Sanjinés concuerda en que es "el sueño del otro que le revela a Adriana su propia locura, situación patológica que ella busca combatir mediante la vigilia" (1992: 163). Así, dormir o, más propiamente, soñar abre las puertas a la locura porque en ambos espacios habitan alimañas y monstruos o monstruosidades<sup>32</sup>, como en el sueño de Ana del cuento "Rostro sin lumbre": "Algunas veces, en el sueño, veía su rostro dilatado por una risa monstruosa que alargaba su piel hasta convertirla en una máscara, tirante, en la que brillaban sus propios ojos con un iris de locura" (Cerruto, 2005: 72). Como si en el espacio del sueño se reflejaran los propios miedos del soñador, como el de Ana: arrugarse a causa de la risa y reconocerse loca, "con un iris de locura" en sus ojos; con esa misma "expresión de demencia en los ojos" (*Ibíd.*: 91), como acaba Adriana, petrificada, en el aparente sueño de Octavio. Ambas mujeres se miran locas en esos sueños, haciendo lo que en estado de vigilia se prohibían: Ana riendo monstruosamente hasta arrugarse y Adriana, desgarrada la garganta, "en un grito espantoso, ululante, animal", petrificada, con el brazo "paralizado por la muerte" (*Ibíd.*: 91). Ana encuentra el obrar enemigo de su belleza — la risa — en sus sueños; Adriana encuentra el resultado de la agresión del enemigo —su propia petrificación —en el sueño de su marido.<sup>33</sup>

Antezana "[s]iguiendo siempre con la analogía onírica que nos sirve de hilo conductor, [considera que] es posible inscribir una zona más, zona que, en cierto sentido, aparece como el receptáculo final de todas las demás. [...] Desde ya, la imagen de la muerte como un más definitivo sueño, imagen tan antigua como el

---

<sup>32</sup> En el espacio de la vigilia de Adriana, el marido dormido podría ser una monstruosidad también. Así los "monstruos" no se limitarían a habitar tanto el espacio "fantástico" como el "real".

<sup>33</sup> En la vigilia, Adriana, "[c]uántas veces había deseado que esa mano [la de Octavio] quedara seca en el aire, como una rama muerta, en el instante mismo de tocarla" (Cerruto, 2005: 89): en el sueño, es el brazo de Adriana el que queda paralizado, "como una rama muerta", antes de arrojarle el agua prevista para despertarlo.

hombre, está permanentemente inscrita en **Cerco de penumbras**" (1986: 364). Las similitudes entre sueño y muerte son reconocidas por Antezana en "Como una rama muerta" cuando Adriana se pregunta: "¿Por qué los seres humanos necesitan tenderse al llegar la noche, cerrar los ojos y hundirse en una inconsciencia parecida a la muerte?" (Cerruto, 2005: 83). Ahora bien, en el cuento "Un poco de viento" el personaje dice: "[t]endido en la cama, sentía deseos de hundirme de golpe en un pozo, un tubo de olvido, parecido a la muerte sin su condición definitiva" (*Ibíd.*: 33). De lo contrario, sus otras opciones son seguir una vida monótona (buscar un empleo y casarse), o no hacerlo y sólo ser "un poco de viento" deambulando por las calles, que, finalmente, sería otro encierro como el que le ofrece esa vida monótona<sup>34</sup>. En "Morada de ébano" Virginia quería "dormir el último sueño, el más largo de todos, en una caja confortable, tapizada de raso acolchado" (*Ibíd.*: 63). Siendo la muerte un último sueño, el más largo de todos. Antezana concluye que "la Muerte es tutelar [en este libro de cuentos] y que salvo en algunos de ellos "la Muerte está signada negativamente, como una pesadilla final" (1986: 364). No obstante, como hemos visto, el sueño linda con la pesadilla y no con la ensoñación y, vinculado a la muerte, está "signad[o] negativamente".

Continuando con la idea del sueño como hueco, es tentador mirar la propuesta del cuento "De las profundas barrancas suben los sueños" parte del libro de cuentos *La muerte mágica y otros relatos*. Recordemos que Nostas, ingeniero, deja a su esposa Irene junto a su hermanastra, Celia, para ir a trabajar a una mina en Potosí. Irene sufre la violencia de su cuñada que, ocupando el lugar de la madre muerta de Nostas, le hace la vida imposible. El relato de la vida de Irene junto a Celia se intercala con el relato de los levantamientos indígenas que Nostas y sus compañeros sufren en esa mina. En este contexto, el sueño, si bien no se piensa como hueco, sí tiene relación con el hueco o con las "profundas barrancas" por donde suben los sueños: como si los sueños ocuparan un lugar en las profundidades. Estos sueños que suben de las profundidades tendrían relación

---

<sup>34</sup> Este cuento será estudiado con más detalle en un capítulo posterior.



con la insistente amenaza que se aproxima desde el fondo de las barrancas hacia la mina donde trabaja Nostas. Esa amenaza se traduce en las intenciones invasoras de los indios para apropiarse del ingenio minero. Pero estas amenazas cobran tintes sombríos cuando se las presenta como una "presencia extraña" (Cerruto, 2002: 126), nocturna, o como la "oscura amenaza que avanzaba arrastrándose como un monstruo de mil cabezas, sedientas de sangre" (*Ibíd.*: 134). Amenaza que subía por las barrancas como los sueños que suben para arremeter contra la conciencia o la vigilia: "Y allí abajo, el rumor, que crecía segundo a segundo y formaba ya parte de su consciencia" (*Ibíd.*: 137) como si los sueños se agazaparan para arremeter la consciencia: "Agazapados entre las rocas, los sentían [Nostas y sus compañeros] deslizarse sin verlos" (*Ibíd.*: 140).

Paralelamente, otra amenaza se aproxima a Irene, esa amenaza es Celia a quien —en sueños— encuentra "con las garras hincadas en la garganta de Irene" (*Ibíd.*: 145). Ambas amenazas a lo largo del relato están entremezcladas, pues a pesar de estar separados los esposos, Irene, entre sueños, escucha un disparo — la amenaza de los indios a Nostas— y Nostas, en sueños, sorprende a la amenazante Celia atacando a Irene; así, ambos peligros surgen de las sombras.<sup>35</sup> Irene es ya presa del "pozo negro en el que se veía cada vez más al fondo", presa de ese "caserón lúgubre" en el que esa "criatura envenenada" —Celia— la había sumido. Era esa casa fantasmal un claustro, un hueco, similar a las profundas barrancas llenas de sombras a donde Nostas, rencoroso, pensaba precipitarse: "Tenía empuñada el arma, con fuerza, y un impulso de lanzarse adelante, con riesgo de desbarrancar en el vacío" (*Ibíd.*: 141); Nostas estaba en "el filo del abismo" (*Ibíd.*: 145); Irene estaba ya en ese "pozo negro" que era esa casa fantasmal donde habitaba la madre muerta. Aunque, Nostas, también estaba sumido en ese pozo antes de irse a trabajar a esa mina pues ambos, marido y mujer, vivían en la penumbrosa casa, pero esto lo aclararé en otro capítulo. Entonces, las "oscura[s] amenaza[s]" y las "presencia[s] extraña[s]" que habitan

---

<sup>35</sup> Existe una relación bastante sugerente entre ambos peligros: los indígenas y la(s) mujer(es). Si bien esta fuerte ligazón no ha sido abordada en esta investigación, sí lo será en un estudio posterior.

los sueños suben por las profundas barrancas. Es decir, los sueños emergen del hueco. Así, siendo el hueco el lugar de/por donde suben los sueños, el personaje femenino que arremete contra sus víctimas es Celia, que metamorfoseada en un ave de presa, hinca sus garras en la garganta de frene. Además, al poseer la madre muerta de Nostas el cuerpo de la hermanastra, aquélla es una presencia fantasmal que aparece en el espacio del sueño.

Por otro lado, recordemos que Antezana dice que "la Muerte está signada negativamente, como una pesadilla final" (1986: 364). Pues bien, ahora me interesa explorar esa "pesadilla final" como la muerte en el cuento "Los buitres", donde sueño y muerte comparten un espacio común. Sanjinés, por su parte, señala que "[e]l tranvía, en el que el protagonista del cuento se desplaza del centro de la ciudad hacia los barrios marginales, también señala el paso de un tipo de realidad a otro: del día a la noche; de la luz a la penumbra. Es el paso del mundo cotidiano a otro extraño, cruel y agresivo" (1992: 66-67). Ese tránsito es el paso de la vigilia al sueño, del día a la noche. La noche estaría vinculada con el sueño y el sueño estaría vinculado con la muerte. Son precisamente esas fuerzas agresoras del sueño y de la muerte que se mezclan y agreden al guarda, a las pasajeras y al pasajero. Cómo dice Sanjinés: "todos [se refiere a estos personajes] sufren los efectos de fuerzas oscuras: el guarda envejece súbitamente y muere; dos muchachas y el protagonista son atacados por los buitres que buscan arrancarles los ojos" (*Ibíd.*: 67). Sin embargo, éste se lanza al vacío para evitar que los buitres lo ataquen y se coman sus ojos y evitar ser la carroña de esos buitres, de ese "brazo de la muerte". Entonces, el espacio del sueño es el propicio para la violencia de la muerte o para el llamado de la muerte. El pasajero se lanza al vacío y no se deja llevar por el tranvía "que fugaba por la meseta lunar, en un altiplano de luz difusa, y se perdía rápidamente en el horizonte, perseguido por una oscura humareda de alas" (Cerruto, 2005: 31). Si bien este vacío, este hueco, se relaciona con el hueco o espacio de los sueños, pero alejado de la presencia de la muerte; aún así, ese vacío o hueco, no es agradable. Si bien, lanzarse al

vacío parecía la salida al ataque de la muerte, la salida es la entrada a otro espacio, a otro hueco: al vacío.

En conclusión, estos espacios penumbrosos del sueño se relacionan con imágenes como la puerta, el ojo, el hueco, que son aberturas directamente vinculadas con la herida como espacio o lugar de irrupciones fantásticas. El abrir y cerrar de **puertas** son entradas a zonas fantásticas. El abrir y cerrar de **ojos** son aperturas hacia espacios de encuentros inquietantes. Los sueños suben por profundas barrancas o son profundos pozos de inconsciencia. Es en estas áreas del sueño donde los personajes femeninos penetran con violencia para provocar una herida en la "realidad" de sus personajes. No obstante, la "realidad" también resulta ser una zona inquietante, pues se ha contagiado de los mundos amenazantes, ¿o son éstos contagiados por la "realidad"?

### **3. Tercer capítulo: LOCURA: AMANTES Y MADRES DEMENTES**

Si una penumbra paraxial es un espacio fantástico por excelencia, donde son "perfectamente normales los estados de alucinación, [...] desvarío, conductas o discursos excéntricos, transformaciones personales y situaciones extraordinarias" (Jackson, 1986: 12), la locura o los trastornos constituirían este espacio. Como dice Prada, ciertos personajes femeninos de esta cuentística están ligados a la locura, a la anomalía y al estado alterado (2011). En "Locas petrificadas (heladas): sin sueños y sin risas" exploro la locura provocada por un "enemigo" que intenta escapar del cuerpo de Ana y Adriana y que, finalmente, lo hace en una explosión de locura. Ambas viven resguardando al enemigo, pero éste invade sus cuerpos y poseídas estallan, locas, con manifestaciones sobrenaturales: La bella Ana envejece en un instante, luego de un ataque nervioso, frente a su pretendiente; la tranquila Adriana termina petrificada, con el brazo detenido, "como una rama muerta" "con una expresión de demencia en los ojos" (Cerruto, 2005: 91). En "Los huecos de madre: morada de muerte y marido de ébano" los personajes femeninos explorados son: la madre y la hermanastra de Nostas, del cuento ya estudiado en el capítulo anterior, y Virginia del cuento "Morada de ébano". Éstas signan lo femenino materno como asfixiante pues se vinculan a la casa o morada como claustro. En "El espejo de la loca" la locura es el enemigo peligroso que ingresa a través del espejo o de los ojos, siendo el espejo su puerta de entrada.

#### **3.1. Locas petrificadas (heladas): sin sueños y sin risas**

"¿Por qué los seres humanos necesitaban tenderse al llegar la noche, cerrar los ojos y hundirse en una inconsciencia parecida a la muerte?" (Cerruto, 2005: 83) interroga el narrador de "Como una rama muerta". Y ciertos expertos responden que "[s]oñar es tan necesario para el equilibrio biológico y mental como

dormir, respirar y alimentarse. Alternativamente relajación y tensión del psiquismo, los sueños cumplen una función vital: la muerte o la demencia pueden sancionar una falta total de sueños" (Cirlot, 2006: 961). Posible explicación a la demencia de Adriana, que finalmente queda petrificada "como una rama muerta" y "con una expresión de demencia en los ojos" (*Ibíd.*: 91)<sup>36</sup>. Los sueños o el acto mismo de dormir atemorizan a Adriana hasta llenarla de rencor. Y si el sueño "es uno de los mejores agentes de información sobre el estado psíquico del soñador [...] una imagen insospechada de sí mismo" (Cirlot, 2006: 961), su locura se revela en el sueño. Y si la falta sobrenatural de sueños acabaría en locura, la falta total de risas tendría similar destino.

*Como un sueño de piedra yo soy bella, ¡oh mortales!,  
y mi seno que a todos por turno torturó  
fue hecho para inspirar al poeta un amor  
tal como la materia, eterno e indecible.*

*Incomprendida esfinge, yo reino en el azul;  
un níveo corazón junto al blancor del cisne:  
detesto el movimiento que desplaza las líneas  
y jamás he llorado como jamás reí.  
Baudelaire, La belleza*

En "Rostro sin lumbre" Ana<sup>37</sup> finalmente, luego de reprimir la risa por años, "rodaba por el suelo y volvía a levantarse, sin dejar de reír con una risa demente, de poseída" (Cerruto, 2005: 77). Esa risa demente estaba oculta mucho tiempo en el interior de Ana —como la locura de Adriana— y finalmente se revela y estalla;

---

<sup>36</sup> No obstante, más que el simple hecho de no dormir —como si el acto de dormir o el espacio del sueño fueran los únicos responsables de su locura— no hay que olvidar que la vigilia o la "realidad" son tan agresoras para Adriana como lo es el sueño.

<sup>37</sup> Respecto a la mirada de Ana en el espejo, y su posterior locura, cito a Bram Dijkstra quien de la locura de las mujeres y el espejo dice: "teniendo la muerte y la locura como únicas alternativas a la inmóvil mirada en el espejo, estaban a todas horas ante él, ante cualquier espejo, preferiblemente uno circular o, incluso mejor, uno oval" (1994: 134). Entonces, ¿por qué el espejo parece ser la salida o la alternativa? ¿Es acaso el aquí del espejo un lugar más amenazante que la muerte y la locura?

estaba oculta en el cuerpo helado —sólido— de esa mujer de cera. En ese sentido, ambas mujeres están vinculadas al estado de solidificación: Adriana a la petrificación, Ana al "estado de hielo [...] [l]a petrificación del agua en hielo" (1986: 372) como dice Antezana. La demencia que se ocultaba en el interior de Adriana, "[l]a hiel [que] estaba ya en ella" (Cerruto, 2005: 89) finalmente logra escapar y manifestarse con esa "expresión de demencia en los ojos" luego de un grito ululante. (*Ibíd*: 91).

Por otro lado, esa demencia está en su interior: el "enemigo de su belleza estaba [...] allí dentro, agazapado, latente [y lo] sentía bullir en su sangre, galopar, sordo, bajo su piel, revolverse inquieto en su pecho, asomarse a veces a sus ojos. ¡Cuánto esfuerzos heroicos para dominar su oleaje y someterlo!" (*Ibíd*: 71), y finalmente escapa en una "risa demente, de poseída" (*Ibíd*: 77). Ana tenía "un rostro sin lumbre", sin luz ni calor, era una mujer "inalterable [...] como de cera" (*Ibíd*: 71), como de hielo por su inalterabilidad. "Realmente, su hermosura correspondía a su fama. ¿Pero qué había en su rostro del que no sólo parecía haber huido la sangre sino hasta diríase la vida? Era un rostro vítreo, pulido, casi el rostro inanimado de una escultura"<sup>38</sup> (*Ibíd*: 76); era un rostro petrificado, como el de una estatua que no ríe, ni envejece. Al respecto, Antezana señala que el texto cerrutiano está poblado de figuras fijas, "estatuas — el rostro de hielo de Ana, la demente mano de Adriana detenida en el acto de arrojar agua, las muchachas-estatuas acometidas por los buitres pero estas estatuas no marcan apolíneamente ninguna detención, son más bien señales del deseo pervertido o en proceso de perversión" (1986: 376).

Otro rostro frío, helado e inanimado es el de Elvira: "pálido, más pálido que nunca [para quien] siempre hace frío" (Cerruto, 2005: 5); casi una autómatas, se pensaría. Ana y Elvira parecen muñecas de cera, estatuas o esfinges (construcciones de piedra) como Celia, la hermanastra loca de Nostas, del cuento

---

<sup>38</sup> Un rostro de escultura que recuerda a la "admirable [.1 estatua de níveo marfil, dándole una belleza con la que ninguna mujer puede nacer" (311) de la que habla Ovidio en *Metamorfosis*.

"De las profundas barrancas suben los sueños", quien ya casi no hablaba: un saludo "fue reduciéndose a un gesto **glacial** nada amistoso. No hablaba. Tensa en su resentimiento, vestido de riguroso negro, el rostro sin afeites" (Cerruto, 2006:141- 142; el énfasis es mío) actuaba como una autómatas, "fija en su plato, comía apenas y, al cabo, se levantaba y se iba a sus habitaciones sin despedirse" (*Ibíd.*: 142). Lo helado, lo glacial, la petrificación, las estatuas, invitan a pensar en las esfinges; el mismo narrador de este cuento, al referirse a Celia, dice de ella: "Sin embargo, la esfinge habló un día" (*Ibíd.*: 142). Estas figuras pétreas son como la máscara de la locura a punto de estallar. Mujeres que contienen su ira.

Al respecto, en el cuento "El círculo" Vicente luego de su regreso:

esperaba una crisis, recriminaciones, lágrimas. Nada de eso hubo. Sin embargo, no estaba tranquilo: la tormenta podía estar incubándose. Debajo de esa **máscara** podía hallarse, acechante, el furor, más aciago y enconado por el largo abandono. Tardaba, empero, en estallar. De la figura sentada a su lado sólo le llegaba un gran silencio apacible, una serena transigencia (Cerruto, 2005: 5; el énfasis es mío).

Esa máscara de "silencio apacible" es similar a la de Adriana; ambas se muestran apacibles frente a sus hombres, pero finalmente estallan en gritos e injurias. Si bien Elvira no "estalla en injurias" directamente, como acostumbraba reaccionar antes cuando Vicente:

[...]a encontraba desgarrada, temblando en su nerviosidad, pálida. Ni sus preguntas obtenían respuesta ni sus explicaciones lograban romper el mutismo duro, impregnado de rencor, en el que Elvira mordía su violencia. Y de pronto estallaba en injurias y gritos, la cabellera al aire, loca de cólera y amargos resentimientos (*Ibíd.*: 4).

Sí influye en la lluvia intempestiva, como si la tormenta, que estaba incubándose, se hubiera realmente desatado: "La lluvia azotaba la calle con salvajes ramalazos de furia" (*Ibíd.*: 7)<sup>39</sup>. Estos estallidos de locura se asemejan al estallido final de Adriana: "La garganta se le desgarró en un "grito espantoso, ululante, animal [...]" con una expresión de demencia en los ojos" (*Ibíd.*: 91). De la misma forma, Ana, la apacible y serena:

---

<sup>39</sup> En el capítulo "Tiempo y temporal: alteraciones femeninas" desarrollo la relación entre ciertos personajes femeninos y las tormentas; Elvira es uno de esos personajes que altera las manifestaciones del temporal (clima).

De pronto ese rostro perfecto se contrajo en una mueca y de sus labios brotó una carcajada. Su cuerpo se retorció como una rama golpeada por el huracán. Bajo los efectos de la crisis nerviosa, [...] rodaba por el suelo y volvía a levantarse, sin dejar de reír con una risa demente, de poseída (*Ibid.*: 76-77).

Entonces, estas mujeres son presas de ciertas prisiones que las oprimen, las reprimen; en esa medida, la locura es el lugar común donde tendría destino lo oprimido. Marcela Lagarde, en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, dice que

[e]s evidente que las diversas locuras surgen como producto de las dificultades de los sujetos para vivir a partir de contradicciones no reconocidas como tales, y que los desbordan. Éstas les imponen límites y restricciones, y desde luego un sinfín de impedimentos para cumplir con aquellos deberes estipulados social e ideológicamente en los estereotipos de identidad (1993: 700).

Ana debía ser bella y perfecta y por eso debía dejar de reír porque la risa "[había] de ajar su belleza [y] envejece[rla]" y la haría menos atractiva a los ojos de los demás. Adriana, por su parte, debía ser una esposa obligada a permanecer en esa haciendo al lado de su marido, pese a que ella debía soportar "esa rutina, ese destierro sin rédito espiritual visible" (Cerruto, 2005: 89). Ambas mujeres reprimen sus deseos, pues su contexto las agrede y, finalmente, enloquecen. De ahí que lo "real" parece ser tan amenazador como lo "fantástico".

### **3.2. Los huecos de madre: morada de muerte y marido de ébano**

Recordemos que, respecto al hueco como espacio propicio para lo fantástico, Jackson señala que el claustro es otro lugar "donde rige lo fantástico. Los claustros son fundamentales en el fantástico moderno, desde los castillos oscuros y amenazantes de la ficción gótica [...] se apoyan todos en el claustro gótico como un espacio de supremo terror y transformación" (1986: 44). Un hueco, claustro, o casa fantasma es el que se aprecia en "De las profundas barrancas suben los sueños", pues esta casa conserva el alma de una madre fantasmagórica. Ella es la casa, ella es el hueco. Esa morada se torna opresora y asfixiante.



Vegetti-Finzi dice que la madre representa la seguridad de la protección, de la ternura, del calor, de la alimentación, "pero también el riesgo de la prisión y de la opresión, el peligro del sofocamiento; por la madre se vive pero por la madre también se puede morir" (1996: 145), pues su excesiva protección podría matar. Esa sobreprotección sofocante es la que sufre Nostas por su madre, que según el narrador del cuento es una "presencia intimidante":

Nostas convino [sobre la postergación de su matrimonio] en que había que esperar, no objetó. En realidad nunca objetó las determinaciones suaves, pero firmes, de su madre. Las sabía inapelables. Por lo demás, no se le habría pasado por la cabeza siquiera la idea de resistirlas. El padre falleció cuando él tenía seis años, y desde entonces, si no antes, la madre fue una presencia intimidante en su vida. Hasta los once años, durmió con ella, en la misma cama, y sólo a partir de entonces tuvo lecho propio, pero siempre lado a lado del de la anciana (Cerruto, 2006: 127).

Aún después de muerta, esta madre sofocante, es una presencia fantasmal que llena los muros de la casa de Nostas: "Y su alma estaba allí, en esa casa, en el aire que los tres respiraban" (*Ibíd.*: 128). Celia, su hermanastra, es la secuaz de la madre, pues es "cómplice de la tácita conjura" (*Ibíd.*: 127) para impedir que Nostas se casara. Además, la madre muerta posee el cuerpo de Celia para expulsar a Irene (la esposa) de la casa. La hermanastra sufría estados alterados: "¿Estaría en sus cabales esa mujer? En cierta ocasión la había oído quejarse de padecer fuertes jaquecas y decir que "algunas noches se volvía loca". Loca o no, resultaba peligrosa" (*Ibíd.*: 139). Celia desvaría, sufre "estados de alucinación [...], desvarío, conductas o discursos excéntricos, transformaciones personales y situaciones extraordinarias" (Jackson, 1986: 12). Algunas noches, durante el sueño de Irene, la hermanastra intentaba abrir la puerta de aquella y luego de una pausa larga "*estallaba] allí una carcajada demente y en seguida los pasos de una persona precipitándose por las escaleras*" (*Ibíd.*: 139). Celia se desdobla y actúa como la madre, quien, a través de su hija, ataca finalmente a la esposa de su hijo: "Celia, en la actitud de un ave de presa, el plumaje erizado [hinca] sus garras en la garganta de Irene" (*Ibíd.*: 145). La casa en silencio y en penumbra oprimía el amor de Nostas e Irene, tal como la madre lo hubiera hecho otrora. La casa en sombras personifica la presencia fantasmal, la sombra de la madre que aprisiona

al hijo. Nostas no podía renunciar a la casa, a su madre, a esa madriguera. Y es esa casa de madre, ese hueco de madre, una morada de muerte. Entonces, Celia y su madre, en estados nerviosos, que lindan con la locura, atacan a Nostas y a su esposa. Esos ataques suceden en espacios penumbrosos, como la casa — claustro— y el sueño. Sin embargo, también esos lugares de penumbra donde estas amenazas se manifiestan, corresponden al "hogar", a la casa familiar que, por extensión, correspondería al mundo de la "realidad".

En el caso de Virginia, del cuento "Morada de ébano", se trata de otro tipo de locura, una provocada por la falta y la necesidad de llenarla o sustituirla. Y precisamente, ese lugar de la falta, es el lugar del hueco en este personaje. Hueco que, como veremos, está vinculado a la locura. Recordemos que Virginia había sido abandonada por su esposo cuando sus hijas eran muy pequeñas. Ya anciana, decide adquirir un ataúd y llevárselo a vivir con ella; idea que le resulta cara frente al desdén de sus hijas. Pero la anciana se sale con la suya y "convive" con el ataúd en su dormitorio. Poco después, inesperadamente, su esposo retorna enfermo y decaído luego de largos veinte años. Las hijas, y hasta la propia Virginia, lo reciben en la casa y le brindan todas sus atenciones, olvidándose del ataúd. Finalmente, Juan, el esposo y padre, muere y es enterrado en el ataúd de ébano que había sido preparado por Virginia, para ella misma: para dormir en él su "sueño eterno", en el que sustituye al marido ausente. Éste es sustituido por una "morada de ébano", un hogar de madera, una "casa" de madera, que simboliza a la misma muerte.

Durante los primeros años de matrimonio vive supeditada a la inconstancia de su relación matrimonial. Juan, su esposo, salía de parranda todo el tiempo y la abandonaba "tres días, a veces una semana, como ocurría a menudo. Sufría a solas, sabiendo que él se divertía en alguna parte, tal vez con otras mujeres, bebiendo sin tregua hasta agotar el último centavo y la última demanda de crédito" (Cerruto, 2005: 64). Sin embargo, pese a estos abandonos persistentes, ella era feliz "[v]iéndole llegar siempre explosivo y alegre se olvidaba de sus desazones, y reía con él. No importaba ya, teniéndolo a su lado, que la hubiese abandonado..."

(*Ibíd.*: 64). A pesar de estas ausencias ella vive acostumbrada a esta forma de vida y hasta feliz. "Ella estaba casi familiarizada con esa forma de existencia. No había dejado de amarlo, y las hijas, ahora, la ayudaban a soportar los abandonos del esposo" (*Ibíd.*: 65). Sin embargo, pronto es abandonada por él, casi definitivamente. Una noche no vuelve más; Virginia lo busca casa por casa y recorre toda la población. "Las respuestas siempre fueron negativas, nadie lo había visto, nadie sabía nada, como si la nada lo hubiera atrapado en sus fauces. Virginia nunca volvió a saber de él" (*Ibíd.*: 65). Ella, inevitablemente, sintió un vacío, un hueco, cavado por la ausencia.

Después de este abandono, Virginia se "reconcentró en sí misma" y salió a "pelearle a la adversidad" (*Ibíd.*: 66) pues tenía que defender el destino de sus tres hijas; su atención, entonces, se concentra en ellas. Largos años pasan y las hijas crecen y son totalmente independientes, de ahí que Virginia se siente, otra vez, sola de alguna manera, sin hijas y sin esposo. Entonces, ella siente la "ausencia de *los otros* [que] es la muerte de una parte central de sí misma, que abarca casi la totalidad de ser mujer" (1993: 714) dice Marcela Lagarde quien, además, denomina este tipo de locura como la "locura de la madresposa", porque los deseos, necesidades y el mundo mismo de ésta, no son suyos, sino que pertenecen a *los otros*, es decir, a sus hijos y a su esposo: "La madresposa enloquece cuando *los otros* ya no son referentes, ni espejos para su identidad, ni para su modo de vida. Es la locura de la soledad social, de no ser útil, necesaria, indispensable" (*Ibíd.*: 714).

De manera que Virginia enloquece debido a estos huecos e intenta llenarlos con un ataúd, marido y padrastro de sus hijas. Una de las posibilidades de completar o llenar ese vacío, insisto, es el ataúd que representa un sustituto del marido. Su locura se manifiesta en esa "extraña ocurrencia" (Cerruto, 2005: 62). Virginia quería

dormir el último sueño, el más largo de todos, en una caja confortable, tapizada de raso acolchado. ¿Por qué no? No era un lujo postrero. Su existencia ruda y atribulada no le permitió abandonarse jamás a ningún Fausto, a ningún goce superfluo. Su único

sosiego sería el definitivo, y a ese **lecho** de ébano llevaría su amor, su resignación, sus sufrimientos (*Ibíd.*: 63; el énfasis es mío).

Este ataúd contendría su amor, su resignación y sus sufrimientos, sería su confidente, su compañero. El ataúd es lecho y compañero, sustituto del lecho que no compartía con Juan: "Deseo que esté al lado de mi cama, para mirarlo al acostarme y en la mañana, al despertar" (*Ibíd.*: 62) decía Virginia refiriéndose al marido de ébano.

Cual loca, frente al gran acontecimiento que significaba la llegada del ataúd, se viste con sus mejores galas y lo espera, nerviosa, desde temprano. Su llegada le "hizo latir su corazón fatigado. Sentía el calor de la sangre en sus mejillas; hacía tiempo que la emoción no las caldeaba con ese fulgor de dicha" (*Ibíd.*: 63); fulgor de dicha, que sólo sentía con los regresos de Juan. El ataúd, entonces, la agita como otrora lo hacía Juan. Reacciona Virginia como una loca enamorada.

Esta madre loca les impone un ataúd padrastro a sus hijas; éstas le huyen, lo odian: "Esa caja, aquí, pesará en nuestro ánimo, a todas horas, como una amenaza" (*Ibíd.*: 62). Cuando en sueños Juan regresa, éste le reprocha: "En el pueblo todos hablan de él. Van a pensar que estás loca. Se dice que tiraniza a mis hijas, que las humilla y amedrenta. ¡Qué padrastro les has buscado, Virginia! Ahora que he vuelto no quisiera verlo en nuestro dormitorio" (*Ibíd.*: 67). Evidentemente, el ataúd se posesiona en la casa como una figura autoritaria, imponente, capaz de desplazar a las hijas. Ellas lo eran todo para Virginia.

—Ya ves cómo ahora apenas vienen a verme, cuando estoy aquí contigo pe conversa a su ataúd] Se diría que te tienen miedo. ¡Es ridículo! ¿Qué piensas tú? ¿Qué te odian? ¡Oh no, no digas eso! Me resisto a creerlo. Claro, te juzgan como a un intruso, eso sí. Cuchichean acerca de tí; yo las siento. Pero no las censures, son demasiado jóvenes, y se consideran un poco desplazadas, un poco celosas...Eso es todo (*Ibíd.*: 64).

El ataúd se ha posesionado del aposento de Virginia, y de cierta forma, de la casa entera, ha desplazado a las hijas. Es el cajón, "como un dios cruel cuya cólera se



teme despertar" (*Ibíd.*: 63), el que colma la casa y ya no las risas y turbulencias de Juan que otrora llenaban la casa.

Esta sustitución, sin embargo, dista mucho de ser total y en repudio del sustituido, pues precisamente este "marido" de ébano le recuerda al marido de carne y hueso:

Con los ojos semicerrados contempló el cajón que se alzaba, imponente y solemne, en la penumbra. Mi aspiración se ha cumplido. Al fin está aquí. Dormiré contenta en su abrazo, sabiendo lo hermoso y gallardo que es. **Sí, gallardo como él.** He esperado tanto tiempo...inútilmente. Dios quiso que así sea. Todas mis ansias y mis cuitas, lo que me negó implacablemente la vida, reposarán conmigo en este abrigo estrecho... (*Ibíd.*: 66; el énfasis es mío).

El ataúd le brindaría el abrigo que Juan no le brindaba, "...yo siento frío siempre [le dice al ataúd]. Me gustaría dormir dentro de ti, así nos abrigaríamos los dos" (*Ibíd.*: 64). Sin embargo, el marido regresa y el vacío de Virginia, que había sido llenado por el ataúd, es otra vez sólo ausencia, porque se queda otra vez sola; el marido regresa enfermo y muere luego de pocos días y es enterrado "en el hermoso cajón de ébano con una corona y una cruz de metales dorados en la tapa" (*Ibíd.*: 68). Se queda sola: entierra a Juan en el otro marido —el ataúd— que ella había preparado para sí misma. Como si el ataúd, esa "morada de ébano", esa casa se llevara a Juan, como si se lo tragara.

Algo similar sucede con la casa fantasma que aprisiona a Nostas del cuento "De las profundas barrancas suben los sueños". Ambas casas o moradas son una especie de huecos, de claustros, que aprisionan a éstos. Para Virginia, tal vez ello implica una posibilidad de por fin tener a Juan, aunque por otro lado, se haya quedado sola. Es la "morada de ébano" una especie de casa dentro de la casa vacía sin Juan, y el hecho de que Juan habite el ataúd implica de alguna manera que está en casa. Además, ese ataúd, al ser su morada y su marido, le recuerda a Juan que, ya muerto habita el ataúd. Como si ambos, Juan y el ataúd, fueran su casa, su morada. No obstante, es una morada signada por la muerte, que cual hueco, se abre para llevarse a Juan. Así, este hueco-ataúd funcionaría como una abertura, puerta de acceso, de lo peligroso y siniestro, que asalta y,

prácticamente, se traga al esposo. Aunque claro, Juan al ser "tragado" por el ataúd se convierte en víctima, siendo que otrora fue el victimario de Virginia.



### 3.3. El espejo de la loca

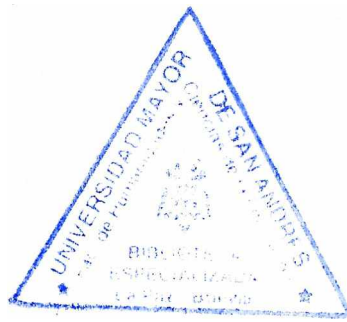
Como todas las noches, ya en su habitación, se detuvo ante el espejo. Escrutó con ojo implacable y preocupado su rostro perfecto. Ninguna arruga lo surcaba; la piel era tersa, de un tono mate pulido, la frente pura, las mejillas levemente encendidas. Tranquilizada, repasó ahora con entrañable complacencia sus hermosas facciones, se estuvo mirándolas morosamente unos instantes. De la blusa entreabierta surgieron, redondos y cálidos, sus senos desnudos. Su belleza era cantante, musical, como una línea melódica; turbadora como un sueño de los sentidos.

El enemigo de su belleza estaba, sin embargo, allí dentro, agazapado, latente. Dentro de su propia belleza. Lo sentía bullir en su sangre, galopar, sordo, bajo su piel, revolverse inquieto en su pecho, asomarse a veces a sus ojos. ¡Cuántos esfuerzos heroicos para dominar su oleaje y someterlo! (Cerruto, 2005: 71).

El espejo es una especie de puerta, como dice Jackson, el mecanismo del espejo es útil para **introducir** un área no determinada llena de distorsiones. Pues bien, Ana, al mirarse al espejo, mira su "inalterable" cuerpo y rostro perfecto, pero también "mira" al galopante, bullente, inquieto enemigo: la risa. El espejo es la puerta de ingreso del enemigo, de la fuerza oscura que ella pretende someter; es por el espejo que ella ve existir al peligroso enemigo. Ahora bien, si pensamos en el espejo como puerta, específicamente el lugar del "en la puerta" es posible notar que el enemigo, agazapado, está en el espejo, pero sobre todo en ella misma, Ana lo "mira" dentro de su cuerpo; si consideramos el lugar del "a través de la puerta" hallamos el desplazarse tímido del enemigo que asoma, pero todavía no entra; por supuesto, luego, claramente sale por el espejo, como por el cuerpo, cuando ella ríe enloquecida ante Casalduero.

Pero ese asomar tímido de la risa, a los ojos de Ana, está relacionado con los ojos en el espejo: el enemigo a veces se asomaba a sus ojos, como si por ese "espejo" (los ojos) se lo viera intentar cruzar la puerta del espejo. Y claro, tomando en cuenta a los ojos como espejos, el enemigo estaría, en el pecho de Ana, donde lo siente "bullir en su sangre, galopar, sordo, bajo su piel, revolverse inquieto en su

pecho" (Cerruto, 2005: 71). Así, el enemigo, está a punto de salir por sus ojos, luego de haber entrado al mirarse Ana en el espejo idolatrando su belleza perfecta.

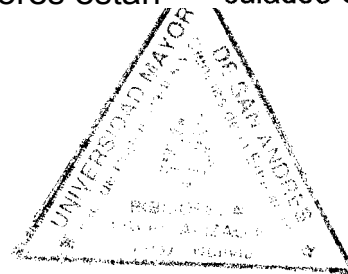


#### 4. Cuarto capítulo: ANIMALIDAD: MUJERES SALVAJES

Jackson señala que en el fantástico las distinciones de la especie entre animal, vegetal y mineral se desdibujan en el intento fantástico de "poner al revés" las percepciones "normales" y socavar las visiones "realistas" (1986: 81). De manera que

la metamorfosis, con su acento sobre la inestabilidad de las formas naturales, obviamente juega un rol importante en la literatura fantástica. Hombres que se transforman en mujeres, niños que se vuelven pájaros o bestias, animales que se intercambian con plantas, rocas, árboles o piedras, mutaciones mágicas de forma, tamaño y color, constituyen uno de los placeres elementales del modo fantasy" (*Ibid*: 81).

Precisamente, estas "mutaciones mágicas" o metamorfosis, que subvierten las reglas, corresponderían a las metamorfosis de ciertos personajes femeninos. Entonces, la animalidad o la metamorfosis, al ser fantástico y por eso distorsionador de lo "real", podría ser una penumbra paraxial. Es, a través de esta animalidad, que los personajes fantásticos, devoran. Como dice Velásquez sobre la poesía de Cerruto: "siempre están los dos lados, el que desde dentro presiente, teme o se rinde al acecho y el que desde fuera espera, cerca, apresa o devora" (2007: 28). En "El hueco: la madr(e)iguera y la esfinge" la figura de la madre cobra tintes sombríos al relacionarse con la madriguera como un claustro de madre que asfixia a los hijos. A su vez, la esfinge (monstruo alado), signada, por Celia, la hermanastra de Nostas, es la habitante dominante de ese claustro de madre. En "La herida, las garras" se exploran ciertas figuras constantes de las garras siempre prontas a herir y desgarrar. En "Buitres, devoradores de ojos" el análisis se enfoca en la representación de lo femenino vinculado a los buitres, a través de la insistencia de los ojos "cargados de crimen". En "Ifigenia, el zorzal y la muerte", la imagen de Ifigenia se relaciona con el zorzal, en tanto ambos son mensajeros de la muerte. Entonces, estos animales devoradores están vinculados con los personajes femeninos analizados.





#### 4.1. El hueco: la madr(e)iguera y la esfinge"

En el cuento "De las profundas barrancas suben los sueños" Celia, la hermanastra de Nostas, para el narrador está caracterizada como una esfinge; ciertos dotes animalescos así lo explican: "Y allí estaba Celia, en la actitud de un ave de presa, el plumaje erizado, con las garras hincadas en la garganta de Irene" (Cerruto, 2006: 145). "Era como vivir con una cobra acechando debajo de la cama" (*Ibíd*: 142). Celia, claramente, evoca la figura de una esfinge: "cabeza de mujer, cuerpo de león, cola de serpiente y alas de águila" (Graves, 1996: 9). Expresa además una especie de enigma cuando frente a la asustada Irene: "la esfinge habló un día; inesperadamente, la llamó por su nombre" y le increpó diciendo:

Irene [...] he sabido que te propones traer a tu madre a vivir contigo. No es una mala idea, por el contrario, acredita tus buenos sentimientos y la nobleza de tu corazón. Todos quisiéramos hacer lo propio, pero no siempre es posible porque no todo es posible; tu madre no estaría aquí en su lugar. Este es el lugar de una sola madre, su recinto sagrado, y no admite otra presencia ya que Ella va a seguir presidiendo esta casa por los tiempos de los tiempos, hasta que sus cimientos sean convertidos en polvo. Deja a tu madre donde está, desiste de tu propósito, un propósito que yo no podría aprobar de ninguna manera. Es mi última palabra (Cerruto, 2006: 142).

Y frente a ello Irene queda perpleja porque Celia sabía que la madre de aquella había muerto hace años. Claro, el hecho de que Irene se hubiese casado con Nostas implicaba que ella intentara reemplazar a la madre, así lo había dicho ésta a Nostas, su hijo: "estás obligado a elegir con cuidado a la que ha de ser la compañera de toda tu vida y, en cierto modo, va a reemplazarme cuando yo falte" (*Ibíd*.: 127). Sin embargo, la madre que es la casa, a través de Celia, debía impedir que Irene la sustituya y de alguna manera la madre de ésta habite la casa. Pues al habitar Irene la casa, indirectamente, sería su propia madre la que estaría habitándola; como si Irene fuera el cuerpo poseso de su madre también, tal como

---

<sup>40</sup> Vegetti-Finzi sobre la esfinge ligada a la madre señala "el rostro materno no tiene nada de gracioso, de femenino; la mirada está fija en el vacío, como la de la Esfinge [se refiere a estatuas primitivas]. Sus ojos no ven porque no tienen nada que mirar: recogidas en sí mismas, no reconocen nada fuera de sí. Se ha observado que ellas tienden a lo inorgánico, contienen la vida pero no están vivas, se ocultan al devenir pero no cambian" (1996: 139).

Celia lo es. Había que evitarlo de cualquier manera y Celia trabaja en ello día y noche.

Líneas arriba se halló un claro paralelo entre el hueco y el claustro o casa fantasmal de la madre y, ahora, a tono con el tema de la animalidad, es sugerente pensar en la casa, es decir en la madre, como una madr(e)iguera. En esa madriguera de la madre (la casa) existe un "animal dañino". Cierta noche, Irene despertó al escuchar que la llamaban por su nombre y "[o]yó la oscuridad como la respiración de un animal dañino, pronto a resolverse en una acometida" (*Ibid.*: 138). Esa respiración de animal a punto de arremeter, amenazante, contra ella, es parte de esa atmósfera cargada de la madre de Nostas, pues "su alma estaba allí, en esa casa, en el aire que los tres respiraban" (*Ibid.*: 128). Ese aire animal viene de la peligrosa Celia, de la madre. Y ese respirar se torna violento en la agresivos de la tirana: "[p]orque a la hostilidad encubierta de Celia, y a su tiranía se sumó la aversión cada vez más acentuada por Irene. Tosía (tosía siempre) y su tos era ahora agresiva y parecía dirigida contra la muchacha" (*Ibid.*: 131).

Ese toser, respirar brusco, parece intentar expulsar, escupir del cuerpo de la madre, a esa intrusa sustituta; como si el cuerpo, la casa, la madriguera de la madre la aborrecieran. De modo que lo animal, vinculado a la madre, se traduce en la casa como cuerpo animal, cuerpo de madre, y Celia como el animal dentro de la casa, de la madriguera, el animal poseído por una madre. Este animal dañino, a momentos, es una cobra "acechando debajo de la cama" (*Ibid.*: 142) y, en otros, un monstruo femenino, una esfinge, con plumas, garras y algo viperina. Cual esfinge guardiana, ella vela porque Irene y su madre no posean la casa, por eso Celia debía alejarlas de Nostas.

La madre relacionada a lo animal, a lo voraz, recuerda a cierta figura perversa de madre, Lilith:

Símbolo de la "madre terrible", [...] Lilith personifica la imago materna en cuanto reaparición vengadora, que actúa contra el hijo y contra su esposa (tema transferido en otros aspectos a la 'madrstra' y a la madre política. No se debe identificar literalmente con la madre, sino con la idea de ésta venerada (amada y temida) durante la infancia. Lilith puede surgir como amante desdeñada o anterior "olvidada", cual en

el aludido caso de Brunilda o como tentadora que, en nombre de la imago materna, pretende y procura destruir al hijo y a su esposa. Posee cierto aspecto viriloide, como Hécate "cazadora maldita" (Cirlot, 1970: 278. En Eetessam, 2009: 234).

Cómo no pensar en la madre de Nostas como madre perversa que, cual fantasma, retorna de la muerte para vengar su sustitución y herir a su hijo y a la esposa de éste. Celia, por su parte, representa perfectamente a este monstruo alado que arremete contra Irene, la hija política. Tanto Lilith, como la madre de Nostas asfixian como "aves de presa", "hincan" sus garras en la garganta de sus hijos. Este devorar de las madres tiene cierta resonancia en Lamia, la rencorosa madre que se "vengó matando a los hijos de otros" (*Ibíd*: 253), que se concretaría en la muerte de Irene, la hija de otra madre.

No obstante, la imagen de la esfinge monstruosa y animalesca es interesante y reveladora cuando se vincula la esfinge griega (la ahogadora) con Celia, la esfinge estranguladora de Irene. Recordemos que la esfinge griega "(a) los que no podían resolver el enigma los estrangulaba y devoraba en el acto" (Graves, 1996: 9); de manera que Celia habría "hincado" sus garras en la garganta de Irene, porque ésta no habría respondido a ese enigma, no habría decodificado el "enigma" de la esfinge, y todavía se habría atrevido a quedarse, insolente, a ocupar el "lugar de una sola madre, su recinto sagrado" (Cerruto, 2006: 142). Lo cierto es que la garra de Celia arremete contra la hija intrusa, Irene.

#### **4.2. La herida, las garras**

Algo irrumpe violentamente, algo rasga y provoca una herida; son las garras que penetran salvajemente. Son las "garras hincadas en la garganta de Irene" (Cerruto, 2006: 145), es decir, la cólera de Celia por Irene, por saberla sustituta de su madre. Son los celos que "hincada la garra en la entraña de Elvira, torturábala con desvaríos de sangre" (Cerruto, 2005: 3). Es la "garra siempre pronta a caer en medio de nuestra dicha" (*Ibíd*.: 72),<sup>41</sup> que, cual enemiga, hay que

---

<sup>41</sup> Al respecto creo interesante la relación que admite Antezana respecto a esta garra, para él la muerte es esa "garra siempre pronta a caer en medio de nuestra dicha" en tanto amenaza activa (1986: 365).

combatir. Las garras animalescas están dentro o fuera del cuerpo y siempre acechando, prontas a rasgar, herir, devorar. Así lo plantea Mónica Velásquez quien en "Vivir es devorar" acerca de la obra poética de Oscar Cerruto señala que

la misma vida es definida desde su animalidad: "la vida/ es un tigre/ de ojos dorados/ una uña verde/ hincada muy al fondo". Cita que de nuevo presenta el estar vivo como un dolor, un zarpazo hincado en alguna parte del cuerpo y de la conciencia" (2007: 29-30).

Es la garra felina o la garra de ave rapaz que intenta devorar, apresar, a estas mujeres; precisamente Velásquez vincula ese entorno agresivo, esa inevitable hostilidad "con el círculo del cual uno desea y nunca puede escapar" (*Ibíd.*: 31). El odio, la rabia, los celos, la impotencia funcionan bajo signos animalescos que atacan a estos personajes.

Esta fiereza está potencialmente vinculada a lo femenino pues muchas de estas mujeres presentan rasgos claramente salvajes, animalescos. No sólo las habitan y las hieren por dentro, sino además ellas son comparadas con ciertos animales. El caso de Elvira es sugerente pues ella no sólo está habitada por "un huésped desconocido que batía [...] su ala sombría" (Cerruto, 2005: 3) sino que además ella misma hiere salvajemente a Vicente: ella "corroía su dicha" (*Ibíd.*: 4), era como "la garra siempre pronta a caer en medio de [su] dicha" (*Ibíd.*: 72). En ese sentido, Elvira es una ave rapaz que, "hincada su garra en la garganta" (Cerruto, 2006: 145) de Vicente, pretende devorarlo, consumirlo con esa "demencia amorosa" (Cerruto, 2005: 3). Incluso su violencia adquiere otras formas como "salvajes ramalazos de furia" (*Ibíd.*: 7), que no son sino manifestaciones de la tormenta de Elvira contra Vicente. Tormenta desatada que se vincula con la "tormenta que su tacto [el de Vicente] había domesticado [esa] noche" (*Ibíd.*: 6) tal como domesticaba y guardaba ese nudo de serpientes: "Vivía Vicente refugiado en su temor, sabiendo, al propio tiempo, lo mismo que el guardián de laboratorio, que sólo de él dependía despertar el nudo de serpientes confiado a su custodia" (*Ibíd.*: 4).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> El nexa entre la tormenta y Elvira será desarrollado en un posterior capítulo.

Al respecto, existe cierto símil entre Elvira y Medusa, por ciertas alusiones a las serpientes y a la intensidad de los ojos de aquella; recordemos, Vicente "vio brillar determinaciones terribles en sus ojos, y los labios, dulces para el beso, despedían llamas y pronunciaban palabras de muerte, detrás de las cuales percibíase la resolución que no engaña" (*Ibíd*: 3). Son los ojos de Medusa, los petrificantes, con los que hallo relación; los ojos de Elvira expresan "determinaciones terribles" y de sus labios, se despiden llamas y "palabras de muerte" que me recuerdan "los grandes dientes y la lengua saliente" (Graves, 1996: 295) de Medusa. Si bien, Elvira no tiene un exacto paralelo con esa Gorgona, es inquietante pensarla como un monstruo femenino al acecho. Además, cierto estudio de Erika Bornay sobre *La cabellera femenina*, titulado precisamente "Medusa" plantea que "la cabellera más famosa, la más convulsiva de la historia, es la de Medusa" (1994: 19) y, justamente, esa cabellera me sugiere pensar en el "nudo de serpientes" de Elvira que despiertan y estallan: "Y de pronto estallaba en injurias y gritos, **la cabellera al aire**, loca de cólera y amargos resentimientos" (Cerruto, 2005: 4; el énfasis es mío). Como si la cabellera de Elvira fuera la expresión del despertar violento de ese nudo de serpientes. De ahí que encuentro ciertos rasgos análogos entre ambas féminas.

#### **4.3. Buitres, devoradores de ojos**

Continuando con la imagen de garras y plumas (las de los monstruos alados femeninos) al acecho y a punto de devorar es preciso pensar en "Los buitres", donde se sugieren ciertos vínculos entre los buitres y la muchacha de ojos magnéticos que seduce al protagonista. "Cuando subió al tranvía, [el joven pasajero] no advirtió de momento su presencia" (Cerruto, 2005: 25), —dice el narrador—, de modo que se anuncia cierta presencia que, después, "al llegar a la mitad del pasillo [del tranvía] sintió —sin que la sensación tomara forma en su conciencia— que algo de **irregular** había allí dentro, en las personas o en la **atmósfera**" (*Ibíd.*: 25; el énfasis es mío). ¿Qué es eso irregular que hay en las personas o en la atmósfera? "Fue entonces cuando percibió algo como un **fluido**,

y sus ojos se pusieron a buscar involuntariamente de dónde provenía ese **llamado**" (*Ibíd.*: 25; el énfasis es mío). De modo que, aquello irregular es como un fluido o un llamado y ese fluido tiene que ver con otros ojos, con los ojos de la muchacha sentada unos asientos más adelante: "se disponía ya a desplegar su diario cuando, de repente, una muchacha, sentada en uno de los asientos delanteros, volvió la cabeza. Fue como un choque. De inmediato supo que era eso lo que lo había turbado vagamente, y casi ya no apartó los ojos de ella" (*Ibíd.*: 26). De modo que era la presencia de la muchacha, o más bien el fluido de sus ojos, el que le había turbado e inquietado. Y, momentos antes de sentarse,

la había visto por la espalda (la acompañaba una amiga, quizá su hermana, sentada a su lado), sin detenerse en ella, que por detrás se confundía con los demás pasajeros, como si su **magnetismo femenino** sólo obrase por el oficio de sus **ojos** o de su **rostro**" (*Ibíd.*: 26, el énfasis es mío).

De manera que ese fluido es un fluido magnético que inquieta y, en todo caso, atrae al pasajero. Él no deja de mirarla, como si ese magnetismo lo controlara: "La muchacha no había vuelto a mirarlo. Hablaba con su compañera, parecía ignorar por completo su presencia. Pero el fluido imponderable continuaba actuando en sus nervios, y eso le decía que estaba tácitamente en comunicación con su pensamiento" (*Ibíd.*: 27). Ahora bien, ese fluido no sólo se comunica con su pensamiento, como si lo controlara, sino que además envuelve al personaje en una serie de acontecimientos extraños: todo va sumiéndose en penumbras. De los "grupos de mujeres jóvenes, vestidas con telas ligeras, de colores alegres" (*Ibíd.*: 27), de pronto, la narración se concentra en el resto del tranvía, en "los racimos humanos peligrosamente colgados de sus barrotes". Incluso, "asomó un inmenso camión, como un monstruo furioso, [que] se abalanzó rugiendo sobre [el tranvía]" (*Ibíd.*: 27) y por poco se estrella contra él. Entonces, el pasajero, conducido por ese fluido, sufre una serie de acontecimientos extraños.

El pasajero piensa en abandonar "ese armatoste", pero no lo hace. Luego, "[t]enía que bajar. Pero algo lo ataba a su asiento, algo le impedía dejarlo. Sólo entonces comprendió que era la desconocida..." (*Ibíd.*: 27). Queda claro, entonces, que el fluido magnético de la muchacha, le impide actuar por su propia

voluntad. El tranvía seguía avanzando "por un bulevar espacioso, sólo que marchito, como sin amparo. [El pasajero] observó, así mismo, que a medida que se internaba en los suburbios de la población, el día se apagaba paulatinamente" (*Ibíd.*: 28). Y luego de atravesar un riachuelo, "espeso como un vino", las dos muchachas continuaban sentadas y sin hablar y "[a] la luz declinante de la tarde discernía sus espaldas rígidas, por las que trepaban las sombras, como devorándolas" (*Ibíd.*: 28). Esas sombras acechantes, luego, se dejan ver como "[o]jos cargados de crimen [que] los miraban desde la tiniebla" (*Ibíd.*: 28). Existe una clara relación entre los ojos magnéticos de la muchacha y estos "ojos cargados de crimen": los primeros, lo sedujeron y atraparon, los segundos, luego de cobrar cuerpo, intentarán devorarle los ojos. Dentro del tranvía los ojos de la muchacha despedían ese **fluido inquietante**, magnético; fuera del tranvía "un **viento perverso** ambulaba por los rincones de las calles, arrastrando desolación y hojas muertas" (*Ibíd.*: 28). Así, ese fluido, como el "viento perverso", va cobrando cuerpo:

habitantes de niebla, fantasmales. ¿Hablaban esas gentes, pertenecían a su mundo?<sup>43</sup> subían y bajaban, él las sentía cerca, rozándolo, y al mismo tiempo lejanas, como irreales, pero amenazantes. Todas parecían a punto de volverse contra él, de mirarlo con ojos de fuego... (*Ibíd.*: 29).

"Ojos de fuego", "ojos cargados de crimen" de esos "habitantes de niebla" cobran luego más cuerpo y se transforman en "[b]andadas incógnitas y ebrias [que] saltaban al tranvía, silenciosas o vociferantes" (*Ibíd.*: 29). Y, más tarde, "[c]asi se respiraba una atmósfera de cripta" (*Ibíd.*: 30), atmósfera a la que el fluido extraño —al subir al tranvía— le había conducido. Finalmente, los seres amorfos —niebla, sombra, viento, atmósfera, ojos— cobran cuerpo: son los buitres. Estos rasgos compartidos entre la muchacha de ojos magnéticos y los buitres de ojos "cargados de crimen" me sugieren esta vinculación. Sin embargo, los buitres arremeten contra los ojos de la muchacha e intentan arremeter contra los ojos del

---

<sup>43</sup> El desplazamiento del centro a esa periferia, indicaría un desplazamiento a los márgenes donde habitan esas "gentes" amenazantes. ¿Se refiere Cerruto a los habitantes de los "suburbios de la población"? ¿Por qué se pregunta si esas gentes hablaban o pertenecían a su mundo? ¿Corresponden esas "gentes" a los indígenas, a los mestizos?

protagonista también. Sabido es que los buitres se alimentan de carroña, de muertos, y les es más cómodo empezar por los ojos, por ser una porción conveniente para sus débiles garras ineptas para cazar. Atacan a la muchacha como si ella ya estuviera muerta, como si ya fuera carroña. De modo que los buitres, evidentemente, como ya se lo había dicho en el capítulo referido a los sueños, son el "brazo de la muerte":

Esforzábese por proteger sus ojos de la agresión iracunda. La tromba de buitres seguía penetrando inacabable, era cada vez más ávida y peligrosa [...] La rabiosa acometida lo empujaba hacia el fondo, hacia atrás. Era un viento de cólera desencadenado, una columna turbia que bajaba sobre su cabeza, un brazo de la muerte (*Ibíd*: 30-31).

Queda claro que sólo cuando los ojos magnéticos de la muchacha son devorados por los buitres, él es dueño de su voluntad y logra salir del tranvía y lanzarse al vacío.

#### 4.4. "Ifigenia, el zorzal y la muerte"

Este cuento en particular está atravesado por sueños, de manera que no es posible determinar qué acciones son parte de la realidad y cuáles de lo onírico; sin embargo, hay dos zonas más o menos marcadas: la noche y el día. La noche, caracterizada por el encuentro del protagonista con Ifigenia, y el día, marcado por el recorrido de éste por calles en revolución y su final mortal. Tanto el día como la noche están marcados por la presencia de Ifigenia y del zorzal, y creo que ambos comparten algunos rasgos que los aproximan. Una bala desgarró "la noche compacta [...] como a una tela que cruje al desprenderse y queda abierta en su desgarradura", los siguientes disparos "parecían ir entrando todos por el mismo boquete" (Cerruto, 2005: 11). El agujero es una desgarradura, provocada por los "[t]iros de fusil y de pistola", donde además "confusos gritos aleteantes **incrustábanse** en las espesas pero ya desflecadas colgaduras del silencio" (*Ibíd*.: 12; el énfasis es mío). La noche y el silencio sufren desgarraduras y les quedan "desflecadas colgaduras"; de modo que "gritos aleteantes" y balas irrumpen el silencio y la noche de este hombre. Ahora bien, Ifigenia ingresa del mismo modo,



abruptamente...como las balas o como esos gritos; y, además, precisamente, esos "gritos aleteantes" están vinculados al canto misterioso del zorzal. De manera que Ifigenia es una presencia misteriosa como lo es el zorzal: ella irrumpe esa noche como el canto del ave lo hace.

Además, son presencias inquietantes que casi se presentan paralelamente como si una advirtiera la presencia de la otra, o como si ambas —fusionadas— persiguieran un objetivo común: la admonición de la muerte.

Pero en ese preciso instante estalló cerca una granada, como un trueno; la mujer lanzó un grito y se precipitó sobre él, que se halló con su carne temblorosa entre los brazos y con esa ola de perfume envolvente que aspiraba entre su miedo. Porque él mismo estaba asustado. El edificio se estremecía con las explosiones, y un vidrio suelto, en alguna parte, tintineaba como una campanilla de alarma. La mujer sollozaba de espanto, perdido ya el control, emitiendo súplicas entrecortadas (*Ibíd:* 14).

Esta cita sugiere cierta advertencia del peligro de ¿las balas o de Ifigenia?: "el vidrio suelto, en alguna parte, tintineaba como una campanilla de alarma".

Tintineaba, otra vez, el vidrio desprendido. No era el vidrio, era un pájaro. Escuchó: un zorzal. El canto misterioso crepitaba en la noche como un ascua de trinos. Abrió los ojos en la penumbra, con miedo. La mujer no estaba.

El zorzal seguía cantando (*Ibíd:* 18).

Algo extraño sucede con ambas presencias, pero esta cita sugiere la amenaza de un peligro: Ifigenia o la muerte, ¿o la fusión de ambas? Al día siguiente —o lo que parece el día siguiente— el hombre, luego de evadir la muerte durante su errático caminar por las calles en revolución, acude a la casa de su amigo Covarrubias, pues "[n]ecesitaba el calor de una conversación, escuchar una voz amiga. [...] Además, [...] le referiría su aventura de la última noche" (*Ibíd.:* 23), la noche de Ifigenia. Sin embargo, se halla con un panorama distinto al deseado: "En lo alto estaba Covarrubias, como esperando, con un fusil en las manos", dispuesto a embarcarlo en un combate que aquél no estaba dispuesto a enfrentar. Y ante la pregunta del amigo sobre si traía consigo un fusil,

él no escuchaba. Su corazón había dado un salto: detrás de su amigo estaba una mujer vestida con un grueso saco de cuero y pantalones, empuñando una pistola. Y esa mujer era ella. ¡Ifigenia! La reconoció antes de haber examinado casi su extraño atuendo, y a pesar de llevar los cabellos recogidos en un pañuelo. ¡Era ella! (*Ibíd:* 23).

Muchas preguntas le aturden. "¿Qué hacía en esa casa? ¿Por qué estaba vestida de esa manera? ¿Era posible que, en tan corto espacio de tiempo, hubiera podido sobreponerse a su pavor a las balas? ¿Podía ser la misma criatura que la noche anterior temblaba entre sus brazos?" (*Ibíd.*: 23); él está confundido. Mientras tanto, el amigo decide, por los dos, salir a la calle a pelear: "No sentía ningún deseo de salir a la calle, y menos en el plan en que iba a embarcarlo, en que lo embarcaba ya Covarrubias. Pero, ¿qué excusa podía invocar para quedarse?" (*Ibíd.*: 24). Primero baja Covarrubias, luego Ifigenia y el hombre asustado: "Lo vio lanzarse escaleras abajo. En seguida la mujer pasó a su lado, sin decir palabra, pero ahora sí mirándolo. Una **mirada fugaz, intensa**, de la que no pudo desprender ningún mensaje" (*Ibíd.*: 24; el énfasis es mío) Y luego otra vez el canto del zorzal anunciando la cercanía de la muerte, de ella, de Ifigenia:

En ese instante un pájaro cantó en el jardín. ¡Un zorzal! Se preguntó, sin atención, si no sería el mismo que oyó cantar desde su cama la noche última, la noche de Ifigenia. Quiso apresurarse, quiso mostrar una soltura irrecuperable, sabiendo que ella lo estaba mirando. Hallábase ya a mitad de la escalera y de pronto sintió un violento golpe en la frente, como si una enorme luz hubiera estallado en mil fragmentos dentro de su cráneo. Su cuerpo dio un salto en el vacío y fue a caer en medio del barro del jardín, las manos todavía aferradas a la inútil arma (*Ibíd.*: 24).

Y de modo misterioso se hizo un extraño silencio en toda la ciudad, sólo turbado por el menudo gorjeo del ave escondida entre las hojas (*Ibíd.*: 24).

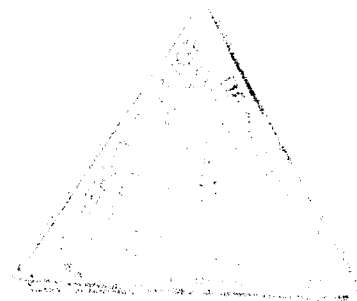
Creo interesante, además, relacionar la "vaga sonrisa sarcástica" que flotaba en los labios de Ifigenia —instantes antes de ser disparado el hombre joven— y la mirada del "hombrecito detenido a la puerta de un zaguán" quien ante la explicación del porqué de la salida del hombre joven a la calle ("Soy el nuevo auditor del Consorcio Términus; iba a ocupar mi cargo. ¿Sabe cuántos eran los postulantes? ¡Cincuenta! Me eligieron a mí. ¡Entre cincuenta!"), ríe con "[u]na risa seca [que] resonó en el zaguán. El hombrecito lo miraba con ojos sarcásticos" (*Ibíd.*: 19). Ahora bien, la risa sarcástica de Ifigenia y la mirada sarcástica del "hombrecito" tienen, además, en común la cercanía, la acechanza de las balas: luego de la sonrisa de Ifigenia, una bala termina con la vida del joven; luego de la mirada del "hombrecito", "disparos aislados comenzaron a resonar" (*Ibíd.*: 20). Y el

"hombrecito", como el zorzal, advierten al joven del advenimiento de la muerte: "¡No hay Términus que valga, señor! ¿No se da cuenta? No hay Términus que valga. Viene una bala, ¿y? ¿y?" (*Ibíd.*: 20). Aunque a momentos, la premonición como advertencia, aparenta tener quizá dos caras: por un lado anuncia el mal y, por otro, ¿ejecuta el mal? como Ifigenia con esa "sonrisa sarcástica".

La advertencia es una presencia amenazante y funciona bajo el signo de la animalidad: no sólo el zorzal advierte del peligro acechante, sino también otros como el caballo. Antes bien, es importante dejar claro el paralelo entre ese "hombrecito" y el caballo, pues aquél "se le enfrentó, de pronto, y se puso a mirarlo con un aire de caballo de mina [...] De sus ademanes, no de sus ojos, se desprendía una extraña resolución nerviosa" (*Ibíd.*: 20). Esa mirada de caballo se parece a los ojos "llameantes de furia" del caballo muerto cerca de una barricada, en la que el joven se resguarda un instante. Pero, otra vez, por medio del caballo, se anuncia la cercanía de la muerte:

Junto a la barricada yacía un caballo muerto, sin la montura, pero con el bocado y las riendas manchadas de espuma sanguinolenta. Siempre le habían desagradado los cadáveres de los caballos. Eran lastimosos, eran monstruosamente tristes; parecía que la muerte se hacía en ellos más desamparada, más patente (*Ibíd.*: 22).

La muerte, sin embargo, no sólo se hace "más patente" en el cuerpo del caballo, sino que sobre todo, se está anunciando a través del sonido inquietante de un tambor que parece tocar una marcha fúnebre, al igual que como sucede con el canto "tintineante" del zorzal: "[g]ruesas gotas caían sobre el vientre hinchado y resonaban allí como en el parche de un tambor" (*Ibíd.*: 22). Y otra vez, como en el caso del "hombrecito", la muerte se está anunciando más tajante, a través de los ojos ardientemente furiosos: "[l]e pareció, absurdamente, que el caballo iba a ponerse sobre sus cuatro patas y a encararse con él, los ojos, llameantes de furia, y, absurdamente, abandonó su refugio y se lanzó por el claro, en medio de las balas" (*Ibíd.*: 22). Y, esta vez, el joven también se libra de la muerte:



[u]na explosión se alzó a sus espaldas y una mano gigantesca lo tomó con rudeza por la nuca y lo arrojó al suelo; trozos de carne y huesos sangrantes volaban por el aire, le cayeron encima. Se preguntó, en una fracción de segundo, si no era él mismo el que volaba en pedazos, si no eran su propia carne despedazada y su propia sangre las que caían de lo alto. [...] Los despojos sangrientos que regaban el pavimento eran del caballo (*Ibíd.*: 22).

Como si aquello que le previniera de la muerte se metamorfoseara en varios cuerpos, algunos animales como el zorzal, el caballo, y otros humanos, como el "hombrecito" y la misma Ifigenia. Pero la muerte parece burlarse y se sigue anunciando porque "[c]reyó ver que uno de los hombres le clavaba una mirada asesina. ¿Iba a matarlo? Algo le dijo al hombre que era un ser sin importancia, un mendigo, una mosca, y siguió con los demás" (*Ibíd.*: 23); de modo que tampoco lo matan. Y sólo muere finalmente junto al misterioso canto del zorzal.

La presencia de lo amenazante, a través de alusiones a otros animales, es bastante sugerente en este cuento. Como los perros, cuando el narrador dice: "Mas ametralladoras ladraban en la sombra como perros encolerizados" (*Ibíd.*: 11). Siendo así las balas, encolerizadas, tan feroces que buscan penetrar la carne e incluso devorar.

Y creo oportuno citar de nuevo a Mónica Velásquez quien dice que en la poesía de Cerruto "se puede hallar un verdadero bestiario como escenario de la dinámica entre los animales que muerden, devoran y los que padecen la voracidad de otros" (2007: 29). En este caso, los perros y el caballo o los ojos asesinos vinculados a éste, se presentan como animales furiosos, frente al insecto con el que el joven es comparado, una mosca. De ahí que estaríamos frente a los animales que devoran y a los que son devorados, como lo plantea Velásquez: "siempre están los dos lados, el que desde dentro presiente, teme o se rinde al acecho y el que desde fuera espera, cerca, apresa o devora" (*Ibíd.*: 28). Finalmente, respecto al zorzal como ave es preciso traer a colación el planteamiento de Velásquez sobre las aves, que "usualmente cumplen otro rol paralelo a su función de canto o de vuelo, son 'custodios de vuestros misterios' [...], es decir, cuidan aquello que no es dicho sino por medio de la sugerencia, la imagen, el murmullo" (*Ibíd.*: 29). Este zorzal, en cambio, es más que un "murmullo"

o una "sugerencia", como se caracterizarían ciertas aves de la poesía de Cerruto en opinión de Velásquez, pues, particularmente el zorzal, agudiza "el sonido tenebroso, anunciador de muerte" tal como lo harían "'las bestias' cuyos 'aullidos atraviesan la floresta'; 'Jauría de la noche' cuyo 'odio aúlla con fulgores" (*Ibíd.*: 29).

## 5. Quinto capítulo: TIEMPO Y TEMPORAL: ALTERACIONES FEMENINAS

Rosemary Jackson dice que el tiempo cronológico también es explotado como el espacio, de modo que el pasado, presente y futuro pierden su secuencia histórica "y tienden a la suspensión, a un presente eterno" (1986: 44). Además, dice que las fantasías de inmortalidad [.1 combinan distintas escalas temporales "de tal manera que siglos, años, meses, días, horas, minutos aparecen como arbitrarias e insustanciales..." (*Ibíd.*: 43)<sup>44</sup>. Entonces, el tiempo es distorsionado en el fantástico, como lo es también la atmósfera y el espacio: "las estructuras temporales y espaciales sufren un colapso" (*Ibíd.*: 20). Así, el tiempo y el temporal, representados por lo femenino, constituyen otra penumbra paraxial, donde se desfiguran las escalas del tiempo y se potencia, de manera sobrenatural, el temporal, las tormentas. En el subtítulo "Alteradoras del tiempo" analizo la irrupción fantástica de Laura que retorna de la muerte para alterar el tiempo cronológico de Anselmo. También, rastreo la figura del tiempo como agente del encierro. En el punto "Alteraciones del temporal: los golpes de furia" indago la relación de ciertas fuerzas agresoras (frío, viento y lluvia) con algunos personajes femeninos. La tormenta es la agresión del temporal más trabajada en mi análisis.

### 5.1. Alteradoras del tiempo

Recordemos que Laura, del cuento "Retorno con Laura", penetra súbitamente en la realidad de Anselmo (su antiguo novio) para perturbarlo; regresa de la muerte, transita por la herida o la puerta para trastocar el tiempo de Anselmo y, así, evitar que éste se case. Al respecto, Prada dice que Laura "aparece el día de la boda de su antiguo amante [...] sólo para perderlo en el desorden del tiempo que suelen imprimir sobre la vida los aparecidos y lograr que

---

<sup>44</sup> Es necesario no confundir temporalidad con temporal, el primero corresponde a las escalas del tiempo y el segundo a ciertas manifestaciones climáticas.

falte a su cita nupcial" (2011: 57). Esta "aparecida" lo pierde en el "desorden del tiempo". El relato presenta una deformación temporal transcendental en la historia cuando Laura, o sus fuerzas sobrenaturales, modifican el tiempo:

Por lo demás, eran las seis y media; disponía del tiempo preciso para tomar su ropa de circunstancias y alcanzar a la casa de su novia. Se vestiría allí; la ceremonia estaba fijada para las ocho (Cerruto, 2005: 110).

La secuencia de la historia principal —que corresponde a la preparación de Anselmo para llegar a su boda— es trastornada, de pronto, con/por la misteriosa aparición y desaparición de Laura.<sup>45</sup>

Anselmo se llevó la mano a los ojos, como para despejar su desconcierto. En seguida oyó el mundo exterior, oyó unas campanadas de un reloj vecino. Miró el suyo en la muñeca temblorosa. Increíblemente eran las diez de la noche (*Ibíd.*: 112).

Así, Laura, cual ser fantástico, distorsiona o desordena el tiempo real de su antiguo novio. Ahora bien, la aparecida le reclama que, "en tan poco tiempo", la haya olvidado, tiempo que, desde la perspectiva de él, es distinto, pues habían pasado años; de manera que ambas percepciones de tiempo son opuestas. Para ella, esos muchos años son pocos y para él suficientes para que ella se haya "extinguido"; ella, "en tan poco tiempo" no lo ha olvidado, él sí. Pero la presencia abrupta de Laura procura recordarle que él no la ha olvidado y no la olvidará jamás: "Crees haberme olvidado; no, no me has olvidado. Y ahora más que nunca *no podrás olvidarme*" (*Ibíd.*: 112). Ella retorna de la muerte para recordarle que el tiempo no borraría los recuerdos, el pasado; pero los recuerdos sí podrían borrar el presente: él no olvida a la "novia de otro tiempo", pero sí a la novia, de ese tiempo, con la que iba a casarse.

Por otro lado, los tiempos y los mundos de ambos chocan, y el tiempo de ella invade al otro tiempo: los años, para Laura, son poco tiempo y Anselmo vive una situación de horas en pocos minutos. Entonces, esta alteración del tiempo es una irrupción de la dimensión sobrenatural de Laura en la dimensión conocida y familiar de Anselmo.

---

<sup>45</sup> Rivera entiende que en este cuento existe una transición del tiempo cronológico al tiempo mítico.

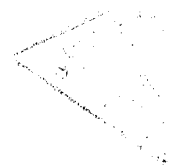
Incluso, ciertas fuerzas de la naturaleza preparan un ambiente que irrumpen su mundo "real": la niebla, el aire helado, la brisa, la oscuridad, preparan un ambiente distinto al de Anselmo, como si esas fuerzas coadyuvaran a las intenciones de Laura. Esta relación entre tiempo y quizá temporal es importante para considerar la dimensión fantástica de este personaje femenino y será tratada más adelante.

Creo oportuno enlazar el caso de Elvira y Vicente; recordemos que el alejamiento entre ellos duró alrededor de dos años. Frente a la "explicación minuciosa de su conducta", ella le responde diciendo: "De modo [...] que estuviste de viaje" (*Ibíd.*: 5), como obviando el paso del tiempo. Él le responde "como al descuido":

—Sí, estuve ausente algún tiempo.

Sólo después de una pausa, Elvira comentó enigmática:

—Qué importa. Para mí ya no existe el tiempo (*Ibíd.*: 6).



Como si el tiempo no le importara, no hubiera pasado o no fuera lo que para Vicente es: el "que trae todas las soluciones" (*Ibíd.*: 4). La solución para él era que la vida se encargaría de curarla, el tiempo, que trae todas las soluciones". No obstante, a pesar de los dos años, "¿la había olvidado?" (*Ibíd.*: 4), no. Como Anselmo, no la ha olvidado, ni podría olvidarla nunca. Como si el tiempo no trajera las soluciones, no borrara los recuerdos. Ilusamente, Vicente le regala "un menudo reloj con incrustaciones de brillantes" y le dice: "[n]os recuerda que el tiempo es una realidad" (*Ibid.*: 6); pero al decirlo, le está imprimiendo una sentencia, pues el tiempo es una prisión de la que es imposible escapar. El reloj de mano encontrado en la casa de la muerta recuerda que "el tiempo es una realidad", como una prisión sin salida, un círculo sin salida, un cerco sin salida. El tiempo les recuerda —a Anselmo y a Vicente— esa prisión ejercida por ellas: Laura y Elvira. Para ellas ya no existe el tiempo, como si el tiempo no limitara su existencia, no lograra que sus amados las olvidasen.



Ya lo decía Bastos, sólo hay una ilusión de ruptura: "el reloj —lo real, el tiempo— es encontrado en la casa de la muerta. Así, el cerco no puede ser roto y su existencia impide al hombre gozar de su libertad, lo determina. Y sí por un instante logra salir de él, el asidero —Elvira en este caso— lo encierra nuevamente" (1983:140). El "reloj con incrustaciones de brillantes" (Cerruto, 2005: 6), "las campanadas del reloj vecino" (*Ibíd.*: 112), y "el suyo en la muñeca temblorosa" (*Ibíd.*: 112) "recuerda[n] que el tiempo es una realidad" (*Ibíd.*: 6), como el movimiento circular de las agujas de un reloj, recuerdan que ese movimiento circular es también una realidad. "La vida se encargaría de curarla, el tiempo, que trae[ría] todas las soluciones. [Y] [nue la vida que cortó de un tajo imprevisto los lazos aflictivos" (*Ibíd.*: 4). Pero es el tiempo que articula otra vez esos lazos aflictivos. Para ellas, Laura y Elvira, ya no existe el tiempo, el tiempo no importa, porque el tiempo no "trae todas las soluciones", no logrará que sean olvidadas; así como el reloj hallado en la casa de la muerta le recordará a Vicente su encuentro con ella. Así, el tiempo no trae las soluciones, al contrario, es un enemigo.

En "Rostro sin lumbre" el caso de Ana es sugerente respecto al tiempo como enemigo, pues ella intenta detener su paso con su "rostro de porcelana". Los años se sucedían, la vida, el tiempo transcurría; pero el tiempo se había detenido en su rostro: su alma envejecida permanecía en un cuerpo bello de dieciséis años: "Ana, la mujer que destierra la risa de su vida sólo para retrasar la ineludible y horrible manifestación de la vejez" (2011: 56) dice Prada al respecto. De manera que, por un lado, tenemos la juventud, la belleza, el tiempo detenido; y por otro, la vejez, las arrugas y el fluir del tiempo: "Ana logró permanecer [su perfecta belleza] en un instante arrancado al tiempo" (1986: 371) dice Antezana. Ana intenta, de hecho lo logra, fusionar ambos opuestos: su belleza se conserva a pesar del fluir de los años; los años pasan por dentro (dentro de su cuerpo) y se detiene fuera (en su cuerpo, en su rostro). Ahora bien, podría contraponerse el movimiento y el detenimiento del tiempo a través de dos figuras: el agua y el hielo. Esta misma oposición ha sido estudiada por Antezana quien considera que "el trabajo de Ana contra el tiempo consiste en convertir la 'marea', la 'cascada' de su risa juvenil en

el 'hielo' de su rostro y cuerpo perfectamente conservados" (*Ibíd.*: 372). Evidentemente, el agua, es el signo del fluir, del fluir del tiempo y de la risa: "Y de pronto estallaba la risa. La sentía ascender como una marea. [...] Primero era un cosquilleo, algo se removía en su interior a manera de cascada luminosa y feliz" (Cerruto, 2005: 70); de manera que existe un paralelo entre la risa como fluido del agua y el tiempo. Sin embargo, el tiempo, la risa "ha[n] de ajar su belleza. La risa dilata los músculos, cava arrugas, envejece... ¡Es una destructora artera y despiadada! Hay que guardarse de ella" (*Ibíd.*: 72). Y justamente para "guardarse de ella", Ana "destierra la risa de su vida" y detiene el fluir del agua, del tiempo, en su rostro, en su cuerpo juvenil, y se convierte en "el rostro inanimado de una escultura" (*Ibíd.*: 76), donde "el hielo de su semblante" parecía sin "lumbre", sin vida. Y la lumbre, la fiebre, la risa —que derretiría ese hielo— están "desterradas" dentro de ella:

El enemigo de su belleza estaba, sin embargo, allí dentro, agazapado, latente. Dentro de su propia belleza. Lo sentía bullir en su sangre, galopar, sordo, bajo su piel, revolverse inquieto en su pecho, asomarse a veces a sus ojos (*Ibíd.*: 71).

Esta salvaje risa, precisamente, se asomaba a sus ojos como lumbre, como "breves destellos". Pero la fiebre, la lumbre y los destellos que sólo a momentos asoman a sus ojos son despertados por "la pasión que había encendido" (*Ibíd.*: 75) Esteban Casaldueiro. Y finalmente, cuando tiene que ver a su amado, "temblaba de la cabeza a los pies, sacudida por una extraña fiebre" (*Ibíd.*: 76). Entonces, la risa, parecida a esa fiebre, funde ese rostro de hielo:

se hundieron [como agua derramada] las mejillas y los ojos; debajo de éstos, la epidermis se relajó formando pesadas bolsas; profundas grietas [para el correr del líquido] se abrieron en torno a la boca, que se crispó como una fruta calcinada por el fuego; la piel toda se encarrujó, cayendo [como agua] en pliegues y oscureciéndose, y hacia el cuello y las sienes marchitas se derramaron [como el agua] innumerables las arrugas como tajos crueles (*Ibíd.*: 77).

Derretida, Ana es recorrida por el fluir del tiempo —por el fluir del agua— y como lo había sentenciado esa mujer misteriosa, a sus dieciséis años: la risa "cav[ó] arrugas" y la envejeció con esa mano, con esa garra: "[l]a mano del tiempo, demorada, se abatía inexorable, con saña, sobre cada milímetro de ese rostro de mujer, que en pocos instantes quedó convertido en una carátula senil" (*Ibíd.*: 77).

"La mano siempre pronta a caer en medio de nuestra dicha" (*Ibíd.*: 72) arañó cada pedazo de piel y destruyó ese rostro de porcelana.

Ahora bien, es importante detenernos en la propuesta de Antezana que considera que el paso del estado de "lo líquido" a "lo sólido" del agua tiene que ver con la risa, y añade que "el reír" o la risa estarían marcadas por dos signos: "[u]n primer signo es claramente celebratorio, paradisial, y un segundo y último signo es claramente apocalíptico: la alegre risa de Ana niña que se transforma en la terrible carcajada histérica de la bella anciana" (Antezana, 1986: 372). Antezana explica que la vigilia permanente de Ana por evitar reír "no sólo domina y controla los accesos de la risa sino que envilece y degrada la juvenil risa" (*Ibíd.*: 373); de manera que este crítico opone la locura y la vigilia: la risa paradisial y la carcajada histérica respectivamente. Entonces, la "risa demente, de poseída" (que analizamos en el capítulo sobre la locura) sería la misma risa loca de la niña, pero envilecida: "la carcajada histérica es la risa primigenia adulterada, envilecida; es la locura elemental abierta al mundo y feliz constreñida en los estrechos abismos de la historia y sus razones. Es el agua detenida en hielo" (*Ibíd.*: 374). De manera que, risa, locura y tiempo comparten rasgos similares: la "risa demente", como el tiempo ajan la belleza. No obstante, es preciso notar algo más importante todavía: "la misma naturaleza fundamental —la risa, la locura— acaba convertida en su espejo inverso: símbolo de muerte y de destrucción" (*Ibíd.*: 374). Como si la risa, esa risa feliz de niña, fuera la entrada a una prisión: la vejez. La salida de Ana para no envejecer está en evitar reír, evitar envejecer para que los hombres la consideren con interés y no con lástima, pero se enamora de un hombre y no logra evitar más la risa (la emoción) ni que ésta consecuentemente la envejezca: "La vida se encargaría de curarla, el tiempo, que trae todas las soluciones" (Cerruto, 2005: 4) porque "el tiempo es una realidad" (*Ibíd.*: 6). Entonces, el tiempo trae todas las salidas —soluciones— que serían las entradas a otros encierros: Ana detuvo al tiempo para conservar su belleza y ser admirada —es esa su salida— pero si bien es admirada, lo es sólo como una curiosidad local (como lo es un profesor chiflado y una vieja solterona que maúlla como gata) y por eso "acabó por

confinarse en su casa" (*Ibíd.*: 73) Ese es su encierro, pero llega Casaldueiro y ella se enamora de él —y esa es la salida para su soledad— pero ríe y envejece— y ese es de nuevo su encierro. Prada señala que esa anomalía tiene como origen cierta herida: "Ana es víctima de esa exigencia que pende pesadamente sobre la mujer: la de la belleza y la juventud" (2011: 62).

En "Los buitres", el tema del tiempo como agresor es una veta interesante; iniciaré mi lectura concentrándome en la imagen del rostro de la muchacha de ojos magnéticos que atrae al protagonista hacia la periferia, hacia un lugar extraño, como se dijo líneas arriba. Creo que la percepción que tiene el pasajero de ese rostro corrobora el planteamiento de Prada (Ana, víctima de la exigencia de ser bella y joven). Pues bien, el narrador suelta este comentario: ella "por detrás se confundía con los demás pasajeros, como si su magnetismo femenino sólo obrase por el oficio de sus ojos o de su rostro" (Cerruto, 2005: 26), como si de algún modo sólo la belleza de su rostro lo cautivara, lo encantara, lo magnetizara. Siendo esto así, se pensaría que el rostro de la muchacha del cuento "Los buitres" y de Ana, deberían ser bellos y jóvenes. Juventud y belleza que funcionan como carnadas para arrastrarlo hacia el hueco de la muerte.

En el cuento "Los buitres", además, se añade un elemento más al castigo, la mano, la "mano del tiempo" que como en Ana manifestará toda su perversidad. Es justamente a través de la mano vieja del guarda que el tiempo se manifiesta como amenazante, no sólo para la mujer, sino también para el pasajero. Recordemos que durante el recorrido tormentoso del tranvía, y el suceder abrupto del día y la noche, el pasajero observa horrorizado cómo la mano del guarda había envejecido, esa mano que otrora correspondía a un "rostro joven y desaprensivo" (*Ibíd.*: 26): "el guarda [...] tiraba enérgicamente del cordón de la campanilla, con la primavera repicando en su sangre" (*Ibíd.*: 26-27). Sin embargo:

Ahora la campanilla se agitaba débilmente. La mano del guarda parecía fatigada. La miró asida al cordón, y vio que era una mano de viejo, con la piel rugosa y seca. Siguió la dirección de la mano cuando ésta descendió y, horrorizado, advirtió que el guarda había envejecido: sus cabellos, blancos, lacios, le colgaban como ramas de

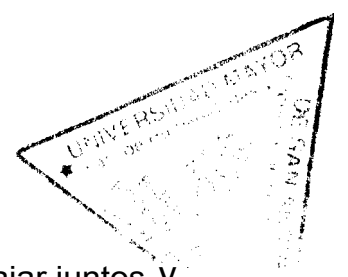
cerezo sobre los hombros y la espalda; hondas arrugas surcaban su rostro en todas direcciones. Su uniforme, deshilachado, había perdido color y forma.

Tuvo miedo de llevarse la mano a la cara, de mirar siquiera la piel de sus manos. La sangre había dejado de latir en sus sienes (*Ibíd.*: 29).

Es el horror por saber que la "mano del tiempo" ha surcado ese "rostro joven y desaprensivo" y lo ha envejecido. El mismo pasajero —que admiraba el rostro bello de la muchacha— teme ver su propio rostro golpeado por esa mano. Y al mismo tiempo, el surcar del rostro por esa mano del tiempo, expresa la fragilidad de la juventud y la belleza frente al poder del tiempo.

Ahora bien, tiempo y muerte se alían para arremeter contra el rostro magnético de la muchacha y de su amiga, a través de los buitres. Pero éstos atacan los ojos y no otra parte del cuerpo, como si esos ojos magnéticos —así como su rostro— que habían seducido al pasajero, también serían presa de las "garras del tiempo". Los ojos seductores estaban siendo devorados y serían también devorados los ojos del seducido: el pasajero "[s]e defendió con los puños crispados, golpeando al azar. Esforzábese por proteger sus ojos de la agresión iracunda" (*Ibíd.*: 30). El pasajero peleaba con sus propios puños contra las manos agresoras del tiempo y de la muerte, peleaba con el "brazo de la muerte" que caracterizaba a esos buitres que, además, eran una especie de viento encolerizado. El tiempo, entonces, esta vez se manifiesta sobre el cuerpo de un hombre y de alguna manera castiga a éste demostrándole que la mano del tiempo —su garra— puede arremeter también contra él, castigando además su elección por un rostro joven y bello. El tiempo, lo hace notar el cuento, no perdonaría a nadie: hombres y mujeres sufrirían su violencia.

## 5.2. Alteraciones del temporal:<sup>46</sup> los golpes de furia



Como lo notamos antes, el tiempo y la muerte parecen trabajar juntos y combinando ciertas fuerzas de la naturaleza también: frío, viento, lluvia. Ahora bien, entendiendo temporal en términos de tiempo climático —y donde las alteraciones del temporal atañen a las tempestades, las tormentas y las otras manifestaciones del tiempo climático—, podría decirse que el tiempo y el temporal parecen trabajar juntos también, pues el tiempo y la muerte se manifiestan a través de los temporales en algunos de los cuentos cerrutianos analizados en este estudio. Sin embargo, considero que las alteraciones del temporal están ligadas, de algún modo y en algunos casos, a ciertas oscuras fuerzas femeninas; como si el temporal y las mujeres también actuaran conjuntamente.

Como vimos en "Los buitres", la carnada perfecta para enredar al pasajero y someterlo a las fuerzas del tiempo y de la muerte es la muchacha. Ahora, concentrémonos en la tormenta vinculada al tiempo, la misma que parece funcionar a través de estos elementos: viento, lluvia y frío. También, la noche, la oscuridad o las sombras los acompañan. A medida que el tranvía se desplaza, desde el centro de la ciudad hasta sus afueras, ocurre un cambio de atmósfera paralelo a un cambio físico en los personajes. El guarda es joven, ágil y en su sangre la "primavera [va] repicando"; además, "[g]rupos de mujeres jóvenes, vestidas con telas ligeras, de colores alegres, flotaban en el río del tránsito" (Cerruto, 2005: 27). Sin embargo, de pronto "asomó un inmenso camión, como un monstruo furioso, y se abalanzó rugiendo sobre [el tranvía]. El pasaje gritó, paralizado. Pero la bestia relampagueante cruzó a dos pulgadas de la tragedia"

---

<sup>46</sup> Rivera Rodas en "Representación del espacio mítico" señala que la transición de un espacio real a uno mítico está "precedido de un verdadero cambio atmosférico [...] a través del cual se manifiesta la fuerza de la naturaleza. Y esta fuerza se expresa generalmente mediante el temporal. [...] La tempestad, tiene, pues, un valor muy importante dentro de la narrativa mítica de **Cerco de penumbras**" (1973: 71-72). Para este autor el temporal coadyuva a transformar el espacio de los relatos, estableciendo una atmósfera adecuada para situaciones míticas. No obstante, para nuestra propuesta, el tiempo y el temporal, además de preparar una atmósfera fantástica es un claro elemento que vincula las agresiones de lo femenino con las agresiones del temporal.

(*Ibíd.*: 27). Ésta ya es una primera señal de la proximidad de la amenaza furiosa: este "monstruo" es furioso como la tormenta y como los buitres. Esta "bestia relampagueante" comparte la misma furia de la tormenta y de los buitres, como si fuera la imagen exacta de esa masa confusa y mezclada de las aves rapaces y la tormenta. Iba diciendo que es notorio un cambio de atmósfera, de un espacio — alegre y primaveral— se transita a un espacio "marchito, como sin amparo", con el cielo ensombrecido. Como dice Antezana "este pasaje no es sólo el tránsito de una a otra zona de la ciudad, sino también el pasaje de un tipo de realidad a otro [...] el espacio penumbroso es también un mundo cruel y agresivo" (1986: 360). Entonces, este espacio "marchito", cruel y penumbroso se manifiesta por medio de las fuerzas naturales ya mencionadas, como la oscuridad: "Cayó la noche. Luces siniestras iluminaban una ciudad desconocida. Ojos cargados de crimen los miraban desde la tiniebla" (Cerruto, 2005: 28). Y se aproxima el viento: "Un viento perverso ambulaba por los rincones de la calles, arrastrando desolación y hojas muertas", anunciando la inminencia de la lluvia: "goteaba una claridad amarilla". Algo siniestro espía y acecha furioso. En este espacio agresivo, esas pasajeras ya no visten colores alegres, al contrario, "subían unos pasajeros esfumados y volvían a desaparecer, misteriosamente, sin que el vehículo se detuviese" (*Ibíd.*: 28). Oscuridad, viento y lluvia preparan un ambiente para la tormenta, para la tempestad:

En lo alto soplaba el viento enfurecido. Relámpagos como navajas desgarraban la noche. En el seno de la oscuridad se incubaba una tormenta. Truenos apagados rodaban en la lejanía. El tiempo había cambiado. Hacía frío, se sintió helado. Una humedad peligrosa como una fiebre lo calaba hasta los huesos. Y de pronto se derrumbó el temporal. Masas de agua negra caían sobre el tranvía, resonaban los truenos hondamente, como galgas que se despeñan en un precipicio, y el vehículo zigzagueaba en la sombra perseguido por los rayos y los relámpagos (*Ibíd.*: 28-29).

Esta tormenta, como el ataque de los buitres, embiste al tranvía, como si el temporal fuera otra fuerza agresora tan siniestra como algunos de los personajes femeninos ya vistos.

Ahora bien, detengámonos un momento en la imagen de la noche desgarrándose por los "relámpagos como navajas", que incita a pensar en el

abrirse de una herida, y resuena como las balas que rompen la "noche compacta, desgarrándola como a una tela que cruje al desprenderse y queda abierta en su desgarradura" (*Ibíd.*:11), como las balas de la noche de Ifigenia. En "Los buitres" la muerte se enuncia a través de "navajas" y en "Ifigenia..." por medio de balas. Lo cierto es que prefiguran una atmósfera violenta.

Ahora bien, fijemos nuestra atención en el hielo y en el frío. Recordemos que en el caso de Ana el hielo implica un detenerse del tiempo y, de algún modo, un detenerse de la vida y —como Antezana indica— la transformación del agua en hielo es un transformación de "lo vital en mortal" (1986: 374). Vistas así las cosas, el frío, el hielo o "la humedad peligrosa [que] como una fiebre<sup>47</sup> [calaban al pasajero] hasta los huesos" es el tiempo agresor que pretende empujarlo hacia el abismo de la muerte. Tal como sucede con Fermín Rosales en "Adelaida y la furia": "cayó, desarticulado, en el fondo de un osario abierto. Sus huesos crujieron, con ruido seco, al confundirse con los restos dispersos de los esqueletos definitivamente pulidos por las lluvias y por el tiempo" (Cerruto, 2005: 114). Entonces, esa "humedad peligrosa" es la del viento, de las lluvias y de la tormenta que son las manos del tiempo y de la muerte. De nuevo, notamos la insistencia en la imagen de esta "mano del tiempo" o "brazo de la muerte" que abate "inexorable, con saña":

El tifón negro y furioso, se había alzado de nuevo y descargaba sobre [Fermín] violentos aletazos. [...] Pero el viento lo empujaba con sus grandes manos alevosas, como una rama desprendida. Fermín no lograba detenerse (*Ibíd.*: 114).

Ahora bien, la relación entre Adelaida y las furias del calor y del viento —las furias del tiempo— son evidentes; ella parece controlar esas furias: éstas agreden a Fermín, pero a ella parecen acariciarla porque la "brisa [tan sólo] agitaba sus cabellos" (*Ibíd.*: 114) como lo veremos en el capítulo referido a la muerte.

Ahora bien, el incubarse la tormenta en "el seno de la oscuridad", de la atmósfera siniestra del cuento "Los buitres", invita a recordar la tormenta que se

---

<sup>47</sup> Esta fiebre que derrite el hielo en "Rostro sin lumbre" está relacionada con la manifestación agresora del tiempo.



estaba incubando dentro de Elvira. Ambas son tormentas que estallan coléricas, pues existe un paralelo entre la tormenta que arremete contra Vicente y las calles y la tormenta que se gesta o "incuba" en el interior de Elvira. Inicialmente, recordemos que Vicente, antes de tocar la puerta de la casa de Elvira, un viento frío arremete contra él:

La calle estaba oscura y fría. Un aire viejo, difícil de respirar y como endurecido en su quietud, lo **golpeó** en la cara. Sus pasos resonaron en la noche estancada del pasaje. Vicente se levantó el cuello del abrigo, tiritó involuntariamente. Parecía que todo el frío de la ciudad se hubiese concentrado en esa cortada angosta, de piso desigual, un frío de tumba, compacto (*Ibíd*: 3; el énfasis es mío).

Vicente sufre la agresión del frío —compacto— que no le deja respirar y además le golpea; claramente ese frío lo envuelve. El frío entonces es una constante, como afirma Zavaleta en "Las figuras heladas en Oscar Cerruto": "la temperatura que domina en el volumen es el frío, un seco frío sordo de ciudad [...] Con este libro de Cerruto se tiene frío, el frío particular del asfalto" (*Ibíd*.: 10-11). Justamente, ese frío tiene directa relación con "la hija del metálico invierno" que retorna de la muerte, Elvira; y, el "frío de tumba", refiere al frío de la muerte(a). De manera que este frío es un primer encuentro con la muerte, con las primeras fuerzas agresoras de Elvira que devienen en un posterior encuentro, uno físico:

Él ya se había sentado con el abrigo puesto.

-Hace tanto **frío** aquí como afuera. ¿Por qué no enciendes la estufa?

-¿Para qué? Aquí siempre hace **frío**. Ya no lo siento. [...]

Le tomó la mano **helada** y permanecieron en silencio (Cerruto, 2005: 5).

El frío es la atmósfera que envuelve a la casa por fuera y la que habita dentro de la casa. Este frío está agrediendo a Vicente. La atmósfera cargada de frío es el lugar propicio para otro cuerpo frío, para la "hija del metálico invierno": un cuerpo helado que está vinculado a la muerte, muerte que, además, está en contacto con la tormenta.

Ahora, recordemos que Vicente se cuida de no despertar o desatar la tormenta en Elvira. Tormenta que no se manifiesta en una explosión de celos,

pues ella no reacciona con gritos, recriminaciones y lágrimas como él esperaba, al contrario, ella calla. Esto no lo tranquiliza, más bien lo alerta:

la **tormenta** podía estar incubándose. Debajo de esa máscara podía hallarse, acechante, el furor, más aciago y enconado por el largo abandono. Tardaba, empero, en **estallar**. De la figura sentada a su lado sólo le llegaba un gran **silencio** apacible, una serena transigencia (*Ibíd.*: 5; el énfasis es mío).

Pero afuera sí se desata una tormenta: "Estalló un trueno, lejos, en las profundidades de la noche. La lluvia gemía en los vidrios de la ventana. Un viento desasosegado arrasaba su caudal de rencor por las calles, sobre los techos" (*Ibíd.*: 6). Ambos rencores y cóleras —el de Elvira y el del temporal— tienen rasgos comunes y por eso podrían estar relacionados. Ciertamente, el temporal agrede a Vicente, pues al salir de la casa es castigado por la lluvia que "azotaba la calle con salvajes ramalazos de furia" (*Ibíd.*: 7) y que le había calado antes de haber dado algunos pasos. Claramente, esa tormenta — la tormenta que Vicente estaba custodiando e intentado mantener bajo control — se desata como expresión de explosión de la furia y cólera de Elvira. Además, esa expresión de furia manifiesta la aproximación de la sentencia de Elvira: el pacto sellado del el retorno eterno o la prisión del círculo, como ya lo analizamos antes.

## 6. Sexto capítulo: MUERTE: SEDUCTORAS, AGORERAS Y FANTASMAS

La muerte es una penumbra paraxial trascendental para pensar el cerco femenino fantástico. En el subtítulo 'Seducir hacia el hueco de la muerte' ésta va representada por la imagen del hueco que, como en el sueño, es el lugar de donde puede surgir lo peligroso. Ciertos personajes femeninos, como Elvira, la muchacha de ojos magnéticos, Ifigenia, Adelaida y Virginia —a través de ciertas fuerzas— conducen y/o atraen a sus amantes hacia el hueco de la muerte. En el subtítulo "El hueco: la casa fantasma, la madre", precisamente, el hueco como claustro o casa fantasmal es esencial para pensar al fantasma como habitante de esa casa. La casa como presencia peligrosa extrema del cuento "De las profundas barrancas suben los sueños" dialoga con "Casa Tomada" de Julio Cortázar y "La caída de la Casa Usher" de Edgar Allan Poe. En el acápite "Las mortíferas: las anunciadoras de la muerte" exploro ciertos personajes femeninos que anuncian la muerte o son, finalmente, provocadores de ella. En el punto "Retornos de la muerte: retornos en círculo" indago las irrupciones fantásticas del retorno de las muertas: Elvira, Laura, y sus ligazones con algunos personajes como Eleonora y Morella pertenecientes a dos cuentos de Edgar Allan Poe.

### 6.1. Seducir hacia el hueco de la muerte

Estas mujeres de los cuentos de Cerruto seducen, atraen y luego devoran a sus víctimas. En cuento "El círculo", Elvira "[l]o atrajo hacia adentro y cerró [la puerta]" (2005: 4). En "Ifigenia, el zorzal y la muerte", la misteriosa mujer parece atraer al joven hacia la casa de Covarrubias, donde finalmente muere: "Su cuerpo dio un salto en el vacío y fue a caer en medio del barro del jardín" (*Ibíd.*: 24). En "Los buitres" la muchacha de ojos magnéticos atrae al pasajero hacia el vacío. En "Adelaida y la furia" ella conduce a Fermín hasta "la casa de los muertos" (*Ibíd.*:

114). Son pues mujeres que seducen a sus hombres hacia el hueco o los huecos de la muerte.

Vicente no puede liberarse de Elvira, aun después de haber huido de esta mujer:

Y habían transcurrido dos años. Casi consiguió olvidarla, pero, ¿la había olvidado? Regresó a la ciudad con el espíritu ligero, conoció otras mujeres en su ausencia, se creía liberado. Y, apenas había dejado su valija, estaba aquí, llamando a la puerta de Elvira, como antes" (*Ibíd.*: 4).

de modo que no había logrado "evadirse del tenaz acero", "caminaba, suelto al fin", como liberado, pero "le falta[ba] un asidero, el suelo de todos los días" y ese asidero era de nuevo Elvira: Vicente se encuentra otra vez tocando la puerta de ésta como antes, retornando a ella, a ese "asidero" que es "de nuevo, [su] clausura". Inevitablemente, de alguna manera, es arrastrado por Elvira, una y otra vez hacia ella, siempre hacia ella.

Vicente atraviesa calles y plazas. Hay un ser que se desplaza de él y lo aventaja, apresurado, con largas zancadas varoniles, ganoso del encuentro. Mientras otro, en él, se resiste, retardando su marcha, moroso y renuente. Él mismo va siguiendo al primero, contra su voluntad. Pero, ¿sabe siquiera cuál es su voluntad? ¿Lo supo nunca? Creyó, un momento, que era el saberse libre. Ya libre, su libertad le pesaba como un inútil fardo. ¿Qué había logrado, si su pensamiento era Elvira, si su reiteración, sus vigilias se llamaban Elvira? Su contienda (los dos atroces años debatiéndose en un litigio torturado), ¿no tenían también ese nombre? Lúcido, con una lucidez no alterada, percibía, curiosamente, la naturaleza del discorde sentimiento, que no se parecía ni al amor, ni era el anhelo de la carnal presencia de Elvira, sino una penosa ansia, la **atracción** lancinante de un alma (*Ibíd.*: 7; el énfasis es mío).

Más allá de su voluntad, algo lo atrae hacia ella, no parece ser amor o atracción física, sino esa aguda y punzante atracción de un alma. Es en ese sentido que ella, su alma, lo atraen, esta vez no hacia esa "felicidad, truncada brutalmente por la partida sin anuncio" (*Ibíd.*: 4), sino hacia el espacio de la muerte, de la muerte de Elvira, que ya es otra partida —o retorno— hacia la misma muerte. Sin embargo, ella también regresa hacia él para vengarse o para sellar ese pacto de unión, de cerco, del que no le será posible salir.

Ifigenia es esa presencia seductora que está directamente vinculada a la muerte como lo hemos visto en el capítulo referido a la animalidad. Ifigenia y el

zorzal advierten la presencia de la muerte y ésta, lo conduce a la muerte, de manera indirecta. Recordemos que una de las razones por las que este hombre acude a la casa de su amigo Covarrubias es Ifigenia pues "[n]ecesitaba el calor de una conversación, escuchar una voz amiga. Y tal vez [el amigo] le ofreciese una taza de té, una copa. Además, **él le referiría su aventura de la última noche** [pues] era un buen catador de mujeres, paladearía el relato" (*Ibíd.*: 23; el énfasis es mío). Además, luego de reconocer a Ifigenia en la casa de su amigo y, frente a la orden de éste de salir a combatir, el hombre joven no se niega pues "[q]uiso apresurarse, quiso mostrar una soltura irrecuperable, **sabiendo que ella lo estaba mirando**" (*Ibíd.*: 24; el énfasis es mío). Por estas dos razones Ifigenia podría ser el motivo de su muerte o mejor dicho de alguna manera es el elemento conductor hacia la muerte.

Volviendo al cuento "El círculo", esta seducción podría leerse en términos de flujo o corriente, una corriente que atrae a Vicente: "La **secreta corriente** lo lleva por ese trayecto tantas veces recorrido. Vicente se deja **llevar**" (*Ibid*: 7; el énfasis es mío). Un fluido similar es el que atrae al pasajero del tranvía en el cuento "Los buitres": "Fue entonces cuando percibió algo como un **fluido**, y sus ojos se pusieron a buscar involuntariamente de dónde provenía ese **llamado**" (*Ibíd*: 25; el énfasis es mío). En ambos casos, ese flujo, esa corriente actúa sobre estos hombres a costa de su voluntad; algo los atrae, los seduce, los llama. Así el pasajero de "Los buitres" cae atrapado por una muchacha, la pasajera de los asientos delanteros:

se disponía ya a desplegar su diario cuando, de repente, una muchacha, sentada en uno de los asientos delanteros, volvió la cabeza. Fue como un choque. De inmediato supo que era eso lo que lo había turbado vagamente, y casi ya no apartó los ojos de ella (*Ibíd.*: 26).

Este "llamado" de la fuerza magnética de esta muchacha, "su magnetismo femenino [obraba] por el oficio de sus ojos" (*Ibíd.*: 26). Ese magnetismo lo ata al asiento del tranvía del que no puede descender. La sigue atraído por ese fluido. Aunque sus miradas ya no se encuentran "el fluido imponderable continuaba actuando en sus nervios, y eso le decía que estaba tácitamente en comunicación

con su pensamiento" (*Ibíd.*: 27). Ese fluido penetra su pensamiento, lo controla: **"algo lo ataba a su asiento, algo le impedía dejarlo.** Sólo entonces comprendió que era la desconocida, y cuando llegó a la esquina en que debía descender, siguió en su sitio sin moverse" (*Ibíd.*: 27; el énfasis es mío). Ese fluido o corriente del magnetismo femenino lo domina, lo hace actuar "contra su voluntad" —como Vicente, no logra someter esa "secreta corriente"—. *"Es ridículo,* pensó, profundamente turbado. Nunca había hecho eso. No acostumbraba seguir a las mujeres que encontraba en la calle [...] un recato íntimo le impedía confundirse con un perseguidor callejero" (*Ibíd.*: 27) dice el narrador de "Los buitres", pero lo estaba haciendo, arrastrado por el fluido magnético de los ojos de la muchacha. Entonces, el magnetismo de la muchacha le impide descender del tranvía. Como una carnada de la muerte, la muchacha atrae al pasajero para luego, ser ella misma, carroña para los buitres. El pasajero es también potencial carroña para las aves rapaces, pero huye y cae a otro abismo.

Esta atracción al hueco de la muerte es más evidente en "Adelaida y la furia": Fermín Rosales es empujado por las furias del calor y del viento — controlados por Adelaida— hacia un osario abierto. Él "[s]alió corriendo a su encuentro. Pero cuando llegó a la calle, Adelaida había desaparecido" (*Ibíd.*: 113), ella se esconde, se burla de él. Y otra vez "[l]anzóse en procura de la muchacha. Luego de caminar unas cuadras, al doblar una esquina, la divisó. Apuró el paso" (*Ibíd.*: 113). La está siguiendo y ella se deja seguir. "Fermín avanzaba resuelto con pasos largos, amargado" (*Ibíd.*: 113), pero apresurado por alcanzarla. Ella se deja seguir "[caminando] de prisa, sin volver la cabeza, *a pesar de saber que la sigo*" (*Ibíd.*: 113) dice Fermín; y "el viento del abra" arremete contra él impidiéndole su marcha. El ventarrón cesa a la par de Adelaida, como si ella no sufriera sus efectos:

la muchacha se había detenido en la pérgola de piedra de la plaza [...] [t]ranquila, sonriendo al agua que gorgoteaba en el grifo de la fuente, sonriendo a la brisa que agitaba sus cabellos, no se dignó siquiera volver la cara del lado en que las pisadas de Fermín quebrantaban el silencio del mediodía. Detrás de Adelaida, allá abajo, al fondo, se extendía el cementerio. Fermín evitó mirar sus cruces oblicuas y sus tumbas inclinadas (*Ibíd.*:114).

Otra vez, como la mujer de ojos magnéticos e Ifigenia, Adelaida atrae a Fermín al lugar más propicio y pertinente para el obrar de la muerte: Y, como los buitres, "la rabiosa acometida lo empujaba hacia el fondo, hacia atrás" (*Ibíd.*: 31), las furias lo golpearon por la espalda, Fermín

[c]omenzó a correr. El tifón, negro y furioso, se había alzado de nuevo y descargaba sobre él violentos aletazos. [...] Pero el viento lo empujaba con sus grandes manos alevosas, [el brazo de la muerte] como a una rama desprendida. Fermín no lograba detenerse. Hundía los pies en la tierra con el porfiado empeño de arraigarse en ella; sus manos arañaban el aire, en busca de un asidero [...] El viento era más recio que él (*Ibíd.*: 114).

Finalmente "su rauda carrera lo precipitaba, inexorable, por la ancha alameda en la casa de los muertos": "Fermín Rosales cayó, desarticulado, en el fondo de un osario abierto. Sus huesos crujieron, con ruido seco, al confundirse con los restos dispersos de los esqueletos definitivamente pulidos por las lluvias y por el tiempo" (*Ibíd.*: 114).

## **6.2. El hueco: la casa fantasma, la madre**

En el capítulo referido a la animalidad se tocó ampliamente el tema del hueco como la imagen de la madr(e)iguera; ahora, en este capítulo referido a la muerte, nos toca mirar a esa madre y a esa casa desde el ojo del espectro o el fantasma. "De las profundas barrancas suben los sueños" es un cuento bastante inquietante respecto a la madre como claustro y fantasma. Recordemos que la madre siempre "fue una presencia intimidante" en la vida de Nostas, durante su infancia y en su vida adulta, y aun cuando ella muere. Nostas "[q]uería vivir su vida [fuera de la casa y con su esposa], librarse también de la hermanastra" — cómplice de la madre en sus deseos de obstrucción de cualquier unión del hijo con otra mujer—, pero...

Celia vetó el proyecto.

Lo consideró un sacrilegio. Ellos dos, y ahora Irene, estaban obligados a guardar la memoria de la madre, a seguir venerando su alma. Y su alma estaba allí, en esa casa, en el aire que los tres respiraban. Dejar la casa equivalía a una deserción, peor aún a renegar de la que fue su luz y su guía, y que seguiría siéndolo en tanto ellos se mantuvieran fieles a esas paredes que ella levantó con sacrificio para cobijarlos (Cerruto, 2006: 128).

Ellos debían venerar el alma y la memoria de la madre, la madre cuya alma estaba en la casa; siendo esta casa-madre la presencia que intimidaba a Nostas y a Irene. La casa, por otro lado, se torna fantasmal: Celia "[c]omenzó por sumir la casa en penumbras y a censurar cualquier manifestación de alegría allí donde había fallecido Ella, donde estaba presente su sombra bienhechora" (*Ibíd.*: 130). La casa está sumida en sombras, donde la sombra mayor, "Ella", es, según Celia, una "sombra bienhechora". De manera que la casa es un claustro oscuro donde habita el silencio: "[e]l silencio se aposentó en la casa como un grueso manto de polvo" (*Ibíd.*: 130). Y ese silencio se interrumpía por la tos y los pasos coléricos de Celia, la hija posesora de la madre, que pretendía expulsar a Irene de la casa. "Oyó la oscuridad como la respiración de un animal dañino, pronto a resolverse en una cometida" (*Ibíd.*: 138). Esa oscuridad, esas sombras son la madre, son Celia quien "ocupó el lugar de la madre, con más rigor que ésta" (*Ibíd.*: 130). "Irene compadecía a esa criatura envenenada por una animosidad gratuita, un odio que impregnaba la atmósfera de la casa hasta hacerla irrespirable" (*Ibíd.*: 142). La casa —la madre— está impregnada de la atmósfera colérica de ésta. Queda claro, entonces, que esa casa es un espacio fantasmal, un "caserón lúgubre". La madre es una presencia invisible, incorpórea hasta cierto punto, pues posee el cuerpo de Celia. La sombra mayor del caserón es el fantasma de esta madre.

Ahora bien, es posible entablar un diálogo con dos cuentos fantásticos respecto a la casa como presencia sobrenatural intimidante para sus habitantes. Me refiero a "La caída de la Casa Usher" de Edgar Allan Poe<sup>48</sup> y a "Casa tomada" de Julio Cortázar que presentan a la casa como un personaje amenazante para sus habitantes. Recordemos que la Casa Usher provoca ciertos malestar al amigo

---

<sup>48</sup> Cerruto, en su entrevista con Gumucio Dagrón, afirma que fue su tía Lily Collier de Conley por quien conoció a "Byron, a Shelley y también a Poe, a Heine, a Bécquer" (1977: 48).



de Roderick Usher: "No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza" (Poe, 2004: 321). Hay algo en la casa que la hace monstruosa: "Mi imaginación estaba excitada al punto de convencerme de que se cernía sobre toda la casa y el dominio una atmósfera propia de ambos y de su inmediata vecindad, una atmósfera sin afinidad con el aire del cielo, exhalada por los árboles marchitos, por los muros grises, por el estanque silencioso, un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas perceptible, de color plomizo" (*Ibid.*: 325). Como si la casa, y lo que la rodea, fueran un cuerpo respirando, un cuerpo fantasmal.

"Casa tomada" es otra casa habitada por presencias fantasmales a las que los hermanos intentaban no molestar: "entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pasábamos más despacio para no [molestar]" (Cortázar, 2001: 155) a esas presencias extrañas. La casa es una amenaza para los hermanos: para Irene y su hermano, para Roderick y Lady Madeline; y en el caso de Cerruto, para Nostas y su esposa Irene. El narrador de "Casa tomada" dice "[a] veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos" (*Ibid.*: 151), refiriéndose a la casa, como una suerte de maldición que alejaba a sus pretendientes: "Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, y a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos" (*Ibid.*: 151). Roderick, en "La caída de la Casa Usher", "[e]staba dominado por ciertas impresiones supersticiosas relativas a la morada que ocupaba y de donde, durante muchos años, nunca se había aventurado a salir..." (Poe, 2004: 328); esas impresiones de la casa podrían ser las influencias que les impiden salir, vivir, casarse. La casa les impide casarse, pero con otros, no entre ellos: "Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa" (Cortázar, 2001:151) dice el hermano de Irene en "Casa tomada". Mientras que el amigo de Roderick reflexiona:

Conocía también el hecho notabilísimo de que la estirpe de los Usher, siempre venerables, no había producido, en ningún periodo, una rama duradera; en otras palabras, que toda la familia se limitaba a la línea de descendencia directa y siempre,

con insignificantes y transitorias variaciones, había sido así. Esta ausencia, pensé, mientras revisaba mentalmente el perfecto acuerdo del carácter de la propiedad con el que distinguía a sus habitantes, reflexionando sobre la posible influencia que la primera, a lo largo de tantos siglos, podía haber ejercido sobre los segundos, esta ausencia quizá, de ramas colaterales, y la consiguiente transmisión constante de padre a hijo, identificada tanto a los dos, que el punto de fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre de Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar (Poe, 2004: 323).

La Casa es el ser que influencia a sus habitantes. La Casa Usher tiene nombre propio, como la casa-madre de Nostas, *Ella*. La casa, la madre, en el caso cerrutiano; la Casa Usher, la antiquísima familia, en el caso poeiano; la casa, tomada por la genealogía de los bisabuelos, en el caso cortazariano. Los bisabuelos, la familia inmemorial, o la madre, habitan la casa y son la misma casa. La Casa influencia a sus habitantes para que siga siendo el lugar de una sola madre, el lugar de una sola familia, en una suerte de endogamia.

—Irene —dijo— he sabido que te propones traer a tu madre a vivir contigo. No es una mala idea, por el contrario, acredita tus buenos sentimientos y la nobleza de tu corazón. Todos quisiéramos hacer lo propio, pero no siempre es posible porque no todo es posible; tu madre no estaría aquí en su lugar. **Este es el lugar de una sola madre, su recinto sagrado, y no admite otra presencia ya que Ella va a seguir presidiendo esta casa por los tiempos de los tiempos, hasta que sus cimientos sean convertidos en polvo.** Deja a tu madre donde está, desiste de tu propósito, un propósito que yo no podría aprobar de ninguna manera. Es mi última palabra (Cerruto, 2006:142; el énfasis es mío).

Recordemos que Irene es una intrusa en la casa, y el hecho de habitar ella ahí, implicaría que su madre también ocupe ese lugar: Irene —como lo había advertido la madre a Nostas— "ha de ser la compañera de toda tu vida y, en cierto modo, va a **reemplazarme** cuando yo falte" (*Ibíd.*: 127; el énfasis es mío), de manera que Irene (y su madre) ocuparían "el lugar de una sola madre, su recinto sagrado" (*Ibíd.*: 142). Y Celia debe evitarlo porque ella es la madre: "Celia asumió el gobierno de la casa. Ocupó el lugar de la madre..." (*Ibíd.*: 130). La Casa y sus habitantes deberían guardar la memoria de la madre, de la familia: "Ellos dos, y ahora Irene, estaban obligados a guardar la memoria de la madre, a seguir venerando su alma" (*Ibíd.*: 128). Y claro que Irene, debía ser expulsada porque la presencia de la madre "no admite otra presencia" (*Ibíd.*: 130). Algo parecido sucede con la influencia de la Casa Usher sobre los mellizos. Y sobre Irene y su hermano en "Casa tomada".

Finalmente, la Casa Usher se desmorona luego del despertar de la cataléptica hermana y su caída pesada sobre el cuerpo de su hermano; ambos muertos, la "antiquísima familia", la Casa, se **"hace polvo"** y es tragada por el estanque. Del mismo modo, el porvenir de los hermanastros, Nostas y Celia, sería ese: ninguno se casaría con otros, con intrusos, para resguardar ese "recinto sagrado", el "lugar de una sola madre", "hasta que sus cimientos sean convertidos en **polvo**", "Dejar la casa equivalía a una deserción, peor aún, a renegar de la que fue su luz y su guía, y que seguiría siéndolo en tanto ellos se mantuvieran fieles a esas paredes que ella levantó con sacrificio para cobijarlos" (Cerruto, 2005: 128).

Ahora bien, en el caso de "Casa tomada", ese "matrimonio de hermanos" era una "necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos". No obstante, la casa es tomada por ciertas presencias fantasmales que los empujan a irse, son finalmente expulsados de la casa, tal vez por intrusos o tal vez porque ese matrimonio nunca se consumó, en todo caso, eso sería ampliamente trabajado en otro estudio. Este diálogo ha sido bastante enriquecedor para apreciar las diversas perspectivas desde las que se puede mirar a la Casa como una presencia amenazante y fantasmal. Evidentemente, no hay un paralelo cabal, ni tiene porqué haberlo, pero las tres versiones son construcciones hechas desde distintas perspectivas: la cerrutiana—lo hemos argumentado— mira desde el cristal del hijo que sufre la presencia perversa y, por ello intimidante, de la madre, que no es una "sombra bienhechora" sino una presencia asfixiante, que devora y puede llegar a matar.

### **6.3. Las mortíferas: las anunciadoras de la muerte**

Prada señala que "Mas mujeres son las que [...] se constituyen en anuncio de muerte, en agoreras del desastre, o directamente, en ejecutoras del mismo" (2011: 66); y precisamente ahora apuntaré mi análisis a esas mujeres

anunciadoras de la muerte en estos cuentos cerrutianos. Creo que "El aviso"<sup>49</sup> es uno de los relatos más contundentes al respecto; recordemos que una mujer, la agorera, se postraba en "lo alto de la barranca", "siempre a la misma hora", con "los ojos clavados en la casa, muda a cualquier pregunta". Este "personaje extraño", a los ojos de Abel —el hijo de la dueña de esa casa —, inicialmente, tan sólo es una loca, una chiflada. No obstante, luego se descubre que la mujer es portadora de un "aviso". Prada afirma que "la 'pobre loca', [...] se aparece para atormentar a los hermanos [...] anunciándole al primero una vida de luto y amarguras —a la manera de una Láquesis dolorosa—" (*Ibíd.*: 56-57). Ahora bien, esta misteriosa mujer va acompañada de ciertas fuerzas que dialogarían perfectamente con las furias y tormentas del temporal. Otra vez notamos la presencia del frío, afuera, donde está esa mujer: "Salió unos minutos después. Hacía frío afuera. Se arrepintió de no haber tomado su sobretodo; esos aires de la sierra calaban hasta los huesos" (Cerruto, 2005: 106), de nuevo hallamos que ese frío, ese aire violento que "calaba hasta los huesos", va vinculado al frío y al viento como signos de la muerte y el tiempo. Además, "[e]l día era gris, como de estaño; no se veía el horizonte. Nubes bajas flotaban pesadamente, casi a ras de la tierra. La noche iba a desplomarse, de un momento a otro, sobre los campos ateridos" (*Ibíd.*: 108), como si "el día gris" y las "nubes pesadas" anunciaran la proximidad de una tormenta sobre una tierra "aterida", pasmada de frío. "Una obscura intuición las hacía ya temerla, como una encarnación de indefinibles adversidades. Pensaban en ella con aprensión" (*Ibíd.*: 108), porque ella es la portadora de un aviso:

—¡Ay dolor, ira del cielo!

Abel se detuvo bruscamente. La voz parecía haberlo golpeado por la espalda. Supo que la mujer no desvariaba, que las palabras le estaban vagamente dirigidas.

—Que Dios te ampare —oyó que decía—, porque de quebrantos y luto están hechos los muros de tu morada, de amargura está colmado el cáliz de tus días.

---

<sup>49</sup> En mi análisis considero que los llamados "fragmentos": "El aviso", "Retorno con Laura" y "Adelaida y la furia" —miembros del "cuento mayor" "El alimento profético"— gozan de autonomía y podrían ser, cabalmente, tres cuentos y nos tres fragmentos de uno. El rasgo común que parece reunirlos es el tema de la muerte y el tiempo, como lo vimos a lo largo de estos capítulos.

La incierta admonición, su absurdo énfasis anagógico, lo hicieron estremecerse a despecho de sí mismo. Miró con ansiedad hacia lo alto, hacia la borrosa y sombría figura. ¿Qué de opresivo, qué de abominable se desprendía de aquella voz? (*Ibíd.*: 109).

Ciertamente, la "forastera" le anuncia la proximidad de la muerte, de la muerte de la madre podría pensarse, porque la extraña se posa en lo alto de esa barranca "justamente al atardecer del día en que se agravó su madre" (*Ibíd.*: 106); no obstante, quizá esa sentencia va mucho más allá de la muerte de la madre, pues recordemos que ésta muestra signos de recuperación y, además, esa plañidera no parece ejercer mella alguna sobre la anciana madre. De hecho, es una especie de mensaje sobre el cerco que significa la muerte o la casa misma: "de quebrantos y luto están hechos los **muros de tu morada**" (*Ibíd.*: 109; el énfasis es mío): la muerte, el luto, y los quebrantos, amurallan esa casa.

Ahora bien, tal vez esa casa, esa morada y todos sus habitantes estén amenazados por la muerte. Si pensamos en la oposición entre el hogar y el afuera (la barranca y la extraña) creemos que en la casa está el hogar: lo familiar, lo seguro, lo conocido. Y frente a la seguridad del hogar está el afuera, lo amenazante, donde está la extraña mujer que altera y perturba a los hermanos, mas no a la madre. En ese sentido, la muerte parece estar acechando, próxima a irrumpir en la casa. La casa, como hogar o como morada, será afectada con la muerte de la madre, como si la madre fuera la casa. Y la casa, y los muros de ésta, están hechos de quebrantos y luto, por siempre, como si la madre también fuera una presencia eterna. Por eso creo que existe una relación sospechosa entre la plañidera y la madre, pues ésta parece haber llamado a la "voz de la muerte" con su enfermedad. Esto me lleva a pensar en la presencia de la madre como amenazante y aterradora como lo hemos visto antes. Claro que no es éste el tema preponderante en el cuento, pero sí una posible explicación que potencia la sentencia. Por otro lado, es posible también pensar que la sentencia se refiere a otro mal mayor, como si la muerte siempre estuviera acechando al hogar; con la muerte de la madre, la muerte de los hijos, que son — hacen — la casa también, y el hecho de que la morada esté hecha de luto, podría significar que la muerte

siempre estará acechando al hogar. De manera que la casa, que signaría lo familiar y conocido, también sería un lugar amenazante y peligroso.

Respecto a esta imagen de "morada" cuyos muros están hechos de luto y quebrantos, me interesa leer de nuevo el cuento "Morada de ébano" a la luz de lo femenino como agorero de la muerte. Para ello tendamos un puente entre la "morada de ébano" y la casa como morada; en la casa encontramos a la madre y las hijas, pero al esposo ausente; en la morada encontramos al sustituto del marido y luego al marido muerto. La casa, que dentro tiene otra casa —la morada de ébano—, por fin podría estar habitada por el marido; es decir, es a través del féretro que Juan está presente en la casa, es un habitante de ella. En ese entendido, la muerte —el ataúd— podría ser el espacio donde ambos, marido y mujer, se encuentren, de hecho, Virginia convive con el ataúd pensando que es "hermoso y gallardo" como él, como el marido. Siendo así, ella parece anunciar la muerte del marido, es más, parece llamarlo, en fin, conducirlo a la muerte. Claro que Juan "estaba ya quebrado", enfermo, pero es sugerente que Virginia haya preparado un ataúd —para dormir en el abrazo de Juan— y sea éste quien finalmente sea enterrado en ese ataúd; como si ella anunciara la muerte del marido. Para finalizar, es preciso citar a Ifigenia quien, como el zorzal, es una presencia que augura, como lo hemos visto, la muerte del joven; así la mujer extraña que da el aviso, es una presencia perturbadora que anuncia la muerte.

#### 6.4. Retornos de la muerte:<sup>50</sup> retornos en círculo

Prada dice que "las mujeres abandonadas específicamente tienen que ver con el tema del retorno de los muertos, capital en el fantástico oscuro o gótico" (2011: 66). En ese sentido, en adelante, leeremos el retorno de las muertas como esa irrupción violenta de lo fantástico signado por lo femenino. Ciertamente, estas mujeres irrumpen violentamente en la cotidianidad de sus antiguos amantes provocando una herida (puerta): "Tanto en 'El círculo' como en 'Retorno con Laura', el retorno a la vida de Elvira y Laura implica agresiones" (1986: 366) dice Antezana. Esas agresiones han provocado una herida y es por medio de ella que transitan de un espacio a otro: de la muerte a la vida. Algo terrible impulsa su regreso: "[e]n ambos casos, las retornantes están motivadas por antiguos rencores y resentimientos" (*Ibíd.*: 366) dice el crítico. Prada considera que son "venganzas referidas al abandono y al odio o resentimiento", y además cree que "Mas muertas que retornan tienen deudas pendientes tan poderosas que superan la infranqueable frontera entre la vida y la muerte" (2011: 60). Ahora bien, es interesante mirar la herida que ellas provocan con su retorno siniestro, frente a la

---

<sup>50</sup> Castañón Barrientos, en *Cuento y realidad*, en su capítulo "Presencia de mitos locales. Los muertos siguen viviendo" respecto a "El círculo", sostiene que el retorno de Elvira, una muerta, corresponde a "las creencias de raíz mítica estudiada por Rivera Rodas en *El realismo mítico en Oscar Cerruto*". Añade que, según una de esas creencias, "el espíritu humano, después de la muerte del cuerpo, sigue viviendo en este mundo al lado de los demás seres, y coetáneamente con ellos [...] En el fondo, según la concepción que nos ocupa, no debiera sorprender a nadie dicha presencia, porque los muertos siguen viviendo entre nosotros. Su aparición, lejos de paralizarnos de terror, debiera movernos a la comprensión serena y tranquila nacida de las convicciones que dicta [la] creencia de origen mítico. [...] El cuento 'El círculo', de Oscar Cerruto, por ejemplo, parece inexplicable por demasiado fantástico [...] Pero lo que en realidad pasó —para quienes están embebidos del mito que nos ocupa— [fue] sencillamente que Elvira, si bien había muerto, siguió, en espíritu que se hizo visible para Vicente, esperando en su casa el retorno del hombre que amaba" (1986: 9-11). Sin embargo, claro está, intentar explicar este cuento como sólo un mito, es fulminar toda su riqueza y omitir toda su complejidad. Creo que Rivera Rodas va más allá de simplificar el cuento como mero mito pues él hace una lectura exhaustiva del tiempo, el espacio y la ubicación mítica de los cuentos de *Cerco de penumbras*. De ahí que la lectura de Castañón desvirtúa las propuestas de Rivera Rodas y simplifica la lectura de este cuento. Oscar Cerruto, por su parte, aclara a Gumucio Dagrón que "[e]s muy probable que el tema de 'El círculo' pertenezca al folklore oral boliviano y que [él] lo hubiese conocido también en [su] infancia. Si así fue quedó almacenado en el subconsciente" (1977: 55).

herida a la que Prada apunta: "[p]areciera en estos casos que las amenazantes victimarias estuvieran movidas a su vez por algún tipo de herida" (*Ibíd.*: 60) y esa herida podría ser el abandono, "Elvira y Laura [...] son mujeres abandonadas, que murieron en el abandono" añade. Estas mujeres han sido terriblemente heridas para cruzar esa "infranqueable frontera" donde "ni la muerte que es muerte significa un escollo" (1986: 367), dice Antezana.

Así las cosas, lo hemos visto a lo largo de estos capítulos, ambas mujeres arremeten contra sus amantes de modo muy violento y, además, haciendo patente la sentencia de la prisión del círculo. La idea del retorno de la muerte nos invita a pensar en el círculo que a la vez es prisión. Ya lo decía Bastos, Elvira es el asidero o —lo que es lo mismo— la clausura para Vicente (1983: 139). Ella retorna de la muerte para recordarle que ella será su clausura; y que, a pesar de que él se crea liberado o fuera del círculo, siempre retornará hacia ella, por esa "penosa ansia, la atracción lancinante de un alma". Ella regresa para sellar el pacto de unión eterno: "Ella besó largamente, estrechándola en sus brazos. El viejo amor renacía en un nuevo imperio, y era como tocar la raíz del **recuerdo**, como recuperar el racimo de días ya caídos" (Cerruto, 2005: 6; el énfasis es mío). Ella, entonces, a través del beso —de ese pacto— hace renacer el viejo amor; ello explica que él, como encantado, cambie radicalmente de actitud, ya no sienta recelo de las actitudes de Elvira, ya no le inquiete su presencia, y de pronto reaccione sumisamente:

—Volveré mañana.

—Sí.

—Vendré temprano. No nos separaremos más. Te prometo...

—No prometas nada. Estoy segura. El pacto está sellado, vete (*Ibíd.*: 6).



Vicente regresa del viaje atraído por ese sentimiento hacia ella: "Regresó a la ciudad con el espíritu ligero, conoció a otras mujeres en su ausencia, se creía liberado. Y, apenas había dejado su valija, estaba aquí, llamando a la puerta de Elvira, como antes" (*Ibíd.*: 4); el pacto sella ese sentimiento, de manera que



Vicente regresa a ella a la mañana siguiente, por la noche y al otro día...No obstante, no lo hace por su voluntad, hay algo que lo posee y, casi, lo arrastra:

Vicente atraviesa calles y plaza. Hay un ser que se desplaza de él y lo aventaja, apresurado, con largas zancadas varoniles, ganoso del encuentro. Mientras otro, en él, se resiste, retardando su marcha, moroso y renuente. El mismo va siguiendo al primero, **contra su voluntad**. Pero, ¿sabe siquiera cuál es su voluntad? ¿Lo supo nunca? (*Ibíd*: 7; el énfasis es mío)

De modo que Elvira es su clausura, su círculo,<sup>51</sup> y su retorno significa eso. Así mismo, el retorno de Vicente, significa que él también retorna hacia ella.

En "Retorno con Laura" llama la atención el título; la frase "Retorno con Laura" presenta un verbo en tiempo presente que reclama una acción tajante, pero además la preposición "con" implica también una sentencia: como si Anselmo indicara: "yo retorno con ella, con Laura". Esa oración implica una sentencia siniestra, como si él estuviera aceptando retornar con ella. Claro que —como lo hemos visto— Anselmo rechaza las recriminaciones de Laura, pero, finalmente, termina aturdido y vacilante por el cambio siniestro del tiempo: había perdido la noción de éste. De modo que podríamos pensar que la sentencia del título es una expresión final y resignada de Anselmo.

Por otro lado, vale la pena enfocarnos en el retorno mismo de la muerta; para ello es preciso entablar un diálogo con Elvira. Como ésta, Laura cruza esa "frontera infranqueable" para vengar su abandono y su olvido. Ella regresa para recordarle que él no podrá olvidarla nunca. Laura es la clausura de Anselmo, como Elvira lo es de Vicente.

Creo importante leer el retorno de estas muertas a la luz de dos cuentos de Edgar Allan Poe. En "Eleonora", por ejemplo, hallamos a la mujer muerta que retorna en sueños para vengar el olvido del pacto del amado. Antes de morir, él le había jurado "que nunca [se] uniría en matrimonio con ninguna hija de la Tierra"

---

<sup>51</sup> Por otro lado, creo interesante evocar cierta imagen de la mujer ligada al círculo que propone Bram Dijkstra; este nexa propone a la mujer como personificación del círculo: "el símbolo de la autosuficiencia, del uroboro [círculo del caos con cuerpo de mujer] la serpiente que muerde su propia cola" (1994: 129).

(2004: 284), pero luego de muchos años en que cautivado por otra mujer, Ermengarda, "no [le] quedaba lugar para ninguna otra. [...] Y al mirar en las profundidades de sus ojos, donde moraba el recuerdo, sólo pensé en ellos, y en ella" (*Ibíd.*: 286). De modo que este personaje aparentemente olvida a Eleonora; sin embargo, ésta es una presencia imposible de evadir pues al referirse a esos ojos y a *ella*, estaría aludiendo a Eleonora y no Ermengarda, aunque ése sea su propósito. Aunque él ha roto su promesa y se ha casado con otra mujer, ha sido "desleal a su querida memoria" y por eso sufriría "un castigo [por demás] horrendo" (*Ibíd.*: 284). Y durante el sueño, Eleonora regresa y le recuerda su existencia; él queda perturbado, loco. Lo más perturbador es que Ermengarda, por los paralelos con Eleonora, parece ser, de algún modo, la muerta en el cuerpo de una mujer viva. Algo similar sucede con "Morella", pero más aterradora es su sentencia: "Nunca existieron los días en que hubieras podido amarme; pero aquella a quien en vida aborreciste, será adorada por ti en la muerte" (*Ibíd.*: 290). Como Eleonora, Morella muere, pero regresa para atormentar a su amado.

Hay una insistencia en el extremo amor y pasión que sienten estos amantes por sus amores anteriores: "¿Qué era, en verdad, mi pasión por la jovencita del valle, en comparación con el ardor y el delirio y el arrebatado éxtasis de adoración con que vertía toda mi alma en lágrimas a los pies de la etérea Ermengarda?" (*Ibíd.*: 286), "y la amé con un amor más ferviente del que creí me sería posible sentir por ningún habitante de la Tierra" (*Ibíd.*: 291). No obstante, aterradoramente, esas mujeres son réplicas casi exactas de las muertas, como si ellas retornaran para ser verdaderamente amadas, como si sólo muertas fueran realmente amadas, o, como sucede con las muertas de Cerruto, ellas siempre estarán atormentando a sus amados. En Poe, las muertas regresan y, en cierto modo, se posesionan del cuerpo de las vivas que son amadas por sus antiguos amantes, poseen esos cuerpos para perturbar a estos hombres.<sup>52</sup> En el caso cerrutiano, ellas no poseen otros cuerpos sino los propios y, además, se presentan en

---

<sup>52</sup> Algo similar sucede con el cuento "Ligeia", también de Poe, que regresa de la muerte en el cuerpo de Lady Rowena Trevanion

cuerpos inasibles, como el viento, el aire, el frío, la niebla; estas muertas regresan transformadas en cuerpos fantasmales: un "jirón de niebla" un trueno, un viento colérico.

### **6.5. Las fantasmas: las insondables y las inasibles**

Ahora concentraré mi atención en los personajes femeninos fantasmas a quienes caracterizo como insondables e inasibles. Pero es importante ubicar a estas fantasmas en el lugar de la puerta o herida de nuestro dispositivo teórico. Recordemos que el fantasma se ubica en un espacio penumbroso, paraxial, donde la visión se nubla. Casi siempre estas mujeres aparecen en un espacio poblado de sombras o de niebla que obstaculizan una visión amplia y clara. No obstante, hay un ojo que, además de los de los personajes —víctimas de las aparecidas— registra los hechos, que es el narrador o los narradores. El misterio de los personajes femeninos radica también en su insondabilidad, y creo que la estrategia narrativa para lograr un énfasis en los problemas de visión tiene que ver con la focalización del narrador. En los caso de "El círculo" y "Retorno con Laura" es evidente, los narradores, en cada cuento, no enfocan su mirada en estos personajes femeninos, de ahí que son misteriosos, pues no es posible penetrar en su interior. Las más de las veces, los narradores, si bien las focalizan, sólo lo hacen exteriormente. Lo que aporta a su misterio. En esa medida, son insondables y por eso impredecibles y sorpresivas sus acciones. Elvira, tanto para el narrador como para Vicente es impenetrable. No conocemos sus sentimientos, sus pensamientos y menos sus planes, aunque los sospechamos. Creo que la focalización coadyuva a la impenetrabilidad de esta fantasma. Laura, tampoco es focalizada interiormente por el narrador, poco conocemos de su interior, y eso la envuelve de misterio.

Ahora bien, respecto a este misterio, la postura de Prada es sugerente pues cree que esta impenetrabilidad está presente en varios personajes femeninos, no siendo una característica exclusiva de los fantasmas; entonces, luego de la lectura

de uno de los fragmentos de "Un poco de viento" plantea que la lógica de construcción de los personajes femeninos concentra al menos dos aristas:

la idea de la mujer-misterio cuya seducción invita, incita, excita; y la idea de la mujer extranjera, impenetrable, *otra*, que personifica la distancia. La primera es como un eterno femenino colectivo accesible (esa especie de constante que recorre a toda mujer convirtiéndola en expresión de algo que la excede); mientras que la segunda es la individualidad femenina inaccesible (lo individual como impenetrable, irremediamente *otro*) (2011: 58).

De manera que Prada nos invita a explorar otros personajes femeninos insondables pues ésta no es una peculiaridad propia de Elvira o Laura —las fantasmas—, toca a otras más. Entonces, veamos el fragmento del cuento "Un poco de viento" citado por Prada.

La calle tiene voz y ojos de mujer, formas de mujer. Seducción de misteriosas incitaciones en cada ruedo de pollera, en cada ondulación de sus movimientos. Sé que no podré ir detrás de ninguna. Y deseo ir detrás de todas. Siento su exhortación, me arrastran. Cada una, aislada, es una entidad ideal, llama de poesía y de secretas realidades turbadoras. Pero es también una realidad sin orillas, impenetrable, abastionada en sí misma, extranjera, con otro idioma en sus palabras, que nos separa irremediamente. Todas juntas, en cambio, tienen una voz que percibo, y que entiendo, una voz calada, penetrante, compartida nuestra. Pero yo amo a la mujer. ¿Y por qué sigo a las mujeres? ¿Por qué voy tras ellas, todas ellas, juntas, indivisibles? (Cerruto, 2005: 40)

Claramente están esas dos posibilidades de mujer: el conjunto como seductor, cuya voz se percibe y es compartida; y la individualidad, como impenetrable y extranjera, cuyo idioma no se percibe. Creo que las personajes hasta el momento analizadas comparten esta última particularidad. Elvira, Laura, Ifigenia, Adelaida, Virginia parecen guardar intenciones sospechosas. Vicente es perturbado y confundido por las reacciones imprevistas de Elvira, la que solía reaccionar con recriminaciones y lágrimas, de pronto, "callaba, grave, parsimoniosa", él está confundido, no la **entiende**, no la conoce. Ifigenia, al hombre a quien se aparece, "[l]o irritaba con ese lenguaje porque lo intimidaba, lo hacía sentirse extraño inferior", ese lenguaje no lo entiende, él no sabe qué responder.

Mientras la mujer seguía hablando, renovó el contenido de los vasos y bebió sin escucharla. No quería escucharla, ¿para qué? Convino en que la mujeres no pueden dejar de decir tonterías; eso es parte de su naturaleza. Son inteligentes, qué duda cabe, en todo lo demás y por ello siempre le habían inspirado un poco de miedo; no en cambio cuando hablaban porque carecían de aptitud para concebir nada que fuera sensato, y entonces le inspiraban lástima (*Ibíd.*: 17).

Sin embargo, esa lástima más bien ella la siente por él y éste muchas veces no sabe qué decir porque no la entiende o si la entiende no acepta "esas palabras en frío" que lo atraviesan y le muestran una verdad que él quiere negar. En ese sentido, a pesar de que él niegue la sensatez de la mujer, en el fondo sabe que ella no está diciendo "tonterías" sino que le está diciendo verdades que lo hacen sentirse inferior, como "tocado". Ella le habla de su "egoísta soledad" y él la niega, pero al día siguiente "abomin[a] de la soledad en que vivía". Claro que es de esas "verdades" de las que él quiere huir. El protagonista de "Un poco de viento" también quiere huir, pero de su novia, de quien rechaza sus palabras:

Habla hasta parecerme extraña, desdibujada, como la imagen de una película vejada por el tiempo. Deja correr sus palabras, ácidas, dolidas, laceradas, impositivas, tiernas, dulces, quejumbrosas, grises ¿Qué preguntas hay en ellas que yo no puedo responder? Que nada ni nadie pueden responder. Y que sin embargo, sólo yo, yo sólo, debo responder (*Ibid*: 39).

Ciertamente, lo femenino en varios de los cuentos de *Cerco de penumbras* es extranjero, impenetrable, insondable, para los personajes masculinos involucrados con ellas; y por eso mismo, misteriosas y amenazantes.<sup>53</sup>

Ahora bien, por otro lado, estos personajes femeninos, además de ser insondables, son inasibles por su incorporeidad. Son escurridizas, se escapan de las manos y es imposible asirlas. Muchas de ellas se metamorfosean en otros cuerpos como la niebla, el frío y el viento que se escapan de las manos. Elvira, es la "hija del metálico invierno", con quien Vicente, antes de encontrarse cara a cara en su casa, ya se topa en la calle: en la forma de ese "frío de tumba". Ella puede cambiar de corporalidad: de algo tan inasible como el frío a un cuerpo frío y tan insondable como ella misma. La incorporeidad de Laura pasa por un proceso similar: inicialmente es un aire helado que se transforma en cuerpo humano para

---

<sup>53</sup> Es necesario destacar que esta imposibilidad de entendimiento, de insondabilidad, no es sólo característica de algunos personajes femeninos, sino también de ciertos personajes indígenas o mestizos. ¿Por qué el narrador de "Los buitres" al referirse al lenguaje de los habitantes de los "suburbios" se pregunta si "hablaban esas gentes, pertenecían a su mundo" (Cerruto, 2005: 29)? ¿Por qué en "Junta de sangres" el callahuaya también sería un ser opaco, conocedor de secretos misterios y cuyo idioma no se entendería?

luego tornarse en un "jirón de niebla". Aparentemente, no existe un contacto físico entre los dos; Laura no es tocada por Anselmo y menos éste por ella. Sólo "un aire helado soplabá de algún lado y pasó descomponiéndole un mechón de [los] cabellos [de Anselmo]" (*Ibíd.*: 111), ese aire helado está relacionado con la incorporeidad de Laura. Si bien la ve como un cuerpo humano, él la siente como un aire helado, pues su verdadera corporeidad es fugaz e inasible: un "aire helado", un "jirón de niebla". Tan pronto él, invadido por la cólera, intenta tomarla del brazo y arrojarle en el rostro "palabras cargadas de una sorda irritación [...] la imagen de Laura se desvanecía rápidamente en el aire, como un jirón de niebla" (*Ibíd.*: 112). Su cuerpo, además de estar hermanado con esas fuerzas, se puede mimetizar en ellas. Ella tiene la capacidad de aparecer y desaparecer.

En el cuento "De las profundas barrancas suben los sueños" algo de esa corporeidad inasible está en el aire de la casa, que es la presencia de la madre: "Ellos dos y ahora Irene, estaban obligados a guardar la memoria de la madre, a seguir venerando su alma. Y su alma estaba allí, en esa casa, en el aire que los tres respiraban..." (Cerruto, 2006: 128). La madre está en el aire, la madre es una "sombra bienhechora". En "Adelaida y la furia" las furias del calor y del viento parecen ser corporeidades dominadas por Adelaida, de modo que quizá ella misma sea una furia, que arremete contra Fermín. Esta violencia de los cuerpos inasibles es bastante contundente en "Los buitres". Recordemos que una niebla va inquietando al pasajero desde que éste sube al tranvía. Esta niebla, está directamente ligada a la mujer de ojos magnéticos. Poco a poco, lo inasible, va cobrando cuerpo, para finalmente convertirse en los buitres mismos que arremeten, contra la muchacha y su compañera y, luego, contra el pasajero: "Un viento perverso ambulaba por los rincones de las calles, arrastrando desolación y hojas muertas" (Cerruto, 2005: 28). En "El aviso" la desconocida (la loca) como las otras es mutable: a momentos es una mujer, en otros puede convertirse en una trucha, y en otros puede volar por los aires. Ella puede desvanecerse para huir. Por más que el hijo de la mujer enferma, a quien él cree que la loca está perturbando, insista en buscarla y correr tras ella para atraparla, sus esfuerzos son

vanos, ella siempre se desvanece, es inasible. Esta corporeidad fugaz es útil para que estas mujeres se escurran de las manos de sus víctimas.

Ahora bien, creo interesante vincular esta imagen de las mujeres escurriéndose de las manos con la conversación entre el joven e Ifigenia:

—[...] Pero la vida, de cualquier modo, es difícil, no es cómodo entenderse con ella. ¿No le parece? Se **escurre**, es burlona...

—**Como las mujeres**. Por lo menos como las que nos gustaría retener — glosó él, contento de haber pronunciado esa frase (*Ibid.*: 16; el énfasis es mío).

Es tentador el paralelo entre la mujer y la vida escurridiza, como si la vida misma fuera impenetrable e insondable. En ese sentido, la comparación nos lanza otra posibilidad de mirar la vida y la mujer, como seductoras y a la vez misteriosas y peligrosas.

## 7. Séptimo capítulo: EL CERCO DE PENUMBRAS PARAXIALES: UN CÍRCULO HECHO DE PUERTAS-FUGA

Es preciso recordar el dispositivo teórico "Cercos de penumbras paraxiales" que presenta ciertos nudos, que funcionan a manera de puertas (heridas), como el sueño, la locura, la animalidad, el tiempo y el temporal y la muerte; esos espacios constituyen el "cerco de penumbras paraxiales". Ahora bien, esos lugares son encarnados por los personajes femeninos fantásticos quienes irrumpen en el "centro" o en la "realidad" de otros personajes, muchos de ellos masculinos. No obstante, lo interesante radica en que esas intrusiones violentas rasgaron una herida, una puerta, ¿pero acaso una puerta no implica una entrada y una salida también? Ciertamente, en ese sentido, ahora miraremos la puerta como una posible salida, o lugar de fuga de quienes habitan lo "real", hacia espacios alternativos fantásticos. Entonces, decir que "el *cerco de penumbras paraxiales* es un círculo hecho de puertas-fuga" plantea que el cerco —el círculo—, en tanto prisión y clausura, presenta también salidas o puertas-fuga como escape de esa "realidad" también amenazadora.

### 7.1. La calle, la ciudad y la mujer: las posibilidades de una fuga

El cuento "Un poco de viento" es bastante sugerente acerca de las posibles salidas al encierro o a la clausura. Las imágenes que encarnarían esas salidas son la calle, la ciudad<sup>54</sup> y la mujer. Juan Carlos<sup>55</sup>, el protagonista de este cuento, resuelve, ante las palabras de su madre:

---

<sup>54</sup> Rivera Rodas entiende a la ciudad como el espacio hostil, "silenciosamente hostil", donde las calles están "agresivamente vacías", siendo éstas el escenario desolado para el hombre enfrentado a sus conflictos interiores y exteriores. Otra de sus apreciaciones es que la ciudad es construcción de los mismos habitantes urbanos; ciudad que se contrapone a la "naturaleza rural" (1973: 144).



*Tienes que conseguir ese empleo, Juan Carlos. Sólo así lograrás ser alguien para casarte. ¿Es que es necesario ser alguien? ¿Por qué no seguir siendo lo que se es, un poco de viento tibio, solo, dormido en su altura? Y casarse... ¿Tiene que llegar uno a eso, a dejar el aire quieto, ese canal de paz rumorosa, este acueducto voluntario? Yo soy la calle, le pertenezco. No, madre (Cerruto, 2005: 35).*

Diferente a muchos de los personajes masculinos ya estudiados, Juan Carlos se aleja de la pareja que implica matrimonio o de empleos que implican responsabilidades; trabajar y casarse son fines y encierros que no desea. No quiere "ser alguien" sino tan solo "un poco de viento tibio" que deambule por las calles, quiere ser la calle misma. La calle, como la cita de Borges que funciona como epígrafe del cuento, está "abierta como un ancho sueño hacia cualquier azar" (*Ibíd.*: 33)<sup>56</sup>, frente a la clausura que implicarían las casas, las moradas ya vistas. La calle, abierta, está en contraposición a la casa, la clausura. En este cuento, la casa<sup>57</sup> implica lo cotidiano, la rutina, el matrimonio, pero la calle es el misterio, el lugar del azar y de los amores fugaces. Su novia, Irene, involucra el matrimonio, una casa y una rutina, por eso, como señala Isabel Bastos:

Irene representa para Juan Carlos lo que Elvira era para Vicente en "El círculo": el asidero, la claudicación. Juan Carlos abandona a su novia por no dejarse vencer por lo "sancionado", lo "social". Nuestro héroe, lúcido y seguro de lo que no quiere, rechaza el matrimonio y el empleo que su madre desea para él (1983: 149-150).

Ciertamente, a Juan Carlos le indigna "eso de lícito que hay en la confabulación de los suyos, de todos, para llevar[!]os al encuentro sancionado, social, conjura de la que ella [Irene] inadvertidamente, pero con docilidad, forma parte" (Cerruto, 2005: 38). Para él, el matrimonio no es más que una "conjura", un "encuentro

---

<sup>55</sup> Para Bastos, Juan Carlos es un personaje que no tiene un objetivo en su vida, "es un ser vacío y que no encuentra —ni busca— una salida a su situación. Es el hombre atrapado en el 'cerco de penumbras'" (1983: 146). Sin embargo, como ella misma lo afirma, la calle como el sueño son posibles salidas al encierro, momentáneas, pero salidas finalmente; de modo que el hecho de que él salga a la calle y se rebele a cualquier limitación implica un escape a la realidad que lo condena.

<sup>56</sup> Al respecto Isabel Bastos señala que el sueño y la calle son escapes posibles: "[!]a calle es salida en la medida en que está abierta al azar", y éste se refleja en las "segundas narraciones" (se refiere a los fragmentos: "cónyuges", "una mujer", "otros cónyuges", "otra mujer", que se intercalan con el relato principal) que "dan cabida al azar y juegan un contrapunto con la realidad" (1983: 151).

<sup>57</sup> Recordemos que la casa, en muchos de los cuentos analizados, es un lugar tan amenazante como el afuera o la calle.

sancionado, social". La casa es el lugar donde "plancha alguien. Tal vez mi madre. Se escuchan, espaciados, los pequeños ruidos domésticos: cuando desenchufa la plancha, cuando abre la puerta de un mueble, cuando se dirige a la cocina con blandos pasos **resignados**" (*Ibíd.*: 33; el énfasis es mío). Acciones de autómeta, acciones de una mujer casada o viuda, vieja y resignada. Y, eso, es precisamente lo que él desea evitar y frente a estas acciones autómetas, mecánicas,

[a]fuera, en la calle, se han encendido las luces de la ciudad, y pasa toda esa gente que pasa al atardecer. Suenan sus pasos como escamas arrastradas por el viento de la arena, se deslizan por el asfalto o golpean brevemente las losas de las aceras, se detienen remansados, dueños, al fin, en esta hora postrera del día, de su **libertad** de adormecerse (*Ibíd.*: 33-34; el énfasis es mío).

Los "blandos pasos resignados" de la madre se contraponen a los pasos ligeros, deslizantes: "Pasos, pasos, oleadas de pasos, nerviosos, ágiles, sobresaltados o desaprensivos" (*Ibíd.*: 34). Él opta por deslizarse como "un poco de viento tibio" y no por arrastrarse con "blandos pasos resignados".

Y la calle, sobre todo por la noche, es el espacio propicio para que Juan Carlos "ruede" y se mezcle "en esa marea lenta y numerosa que se derrama en las calles". Es más, él es la calle, le pertenece: "Pertenezco a la calle, pertenezco a la ciudad, formo parte de su elemento, soy un ingrediente de su aniquilación y su desprecio" (*Ibíd.*: 34). **El** análisis no se detendrá aún en estas dos palabras: aniquilación desprecio.

Ahora bien, veamos lo distinta y distante que es Irene a la mujer y a la calle —o lo que es lo mismo, la casa frente a la calle y a la ciudad—: Irene representa la individualidad, "la mujer" la colectividad, como dice Prada: "[d]ifuminar la individualidad en una idea de ella hace a una mujer accesible; cuando se la extrae de esa idea para subrayar su individualidad se torna opaca" (2011: 58). Claro, porque ante Irene, este hombre, se siente preso, sofocado, hastiado, pese a que, a momentos, la estrecha entre sus brazos:

arrepentido de estar aquí, de haber suscitado su presencia, ya casi colérico [...] Siento cómo gotea en la cavidad de mi pecho, oscura la indiferencia. Quiero decirle lo que he pensado, lo que ha pensado mi egoísmo, el hombre solo, mi mundo clausurado. Quiero dejar caer sobre su pequeña cabeza hermosa, de animal herido, el severo

torrente implacable. Pero en lugar de eso la tomo en mis brazos, la estrecho, sin besarla. Junto a mí, su vida tibia. Bajo el vestido liviano, su juventud saludable, dócil, su carne indefensa. Y sólo entonces la beso. [...] Pero una lágrima en mis labios remueve el poso salobre que hay en mi pecho. Detesto sus lágrimas. La aparto disgustado (Cerruto, 2005: 38-39).

Irene es la individualidad de la mujer y "[h]abla hasta parecerme extraña, desdibujada, como la imagen de una película vejada por el tiempo. Deja correr sus palabras, ácidas, dolidas, laceradas, impositivas, tiernas, dulces, quejumbrosas, grises...Repetidas, vejadas por el tiempo" (*Ibíd.*: 39); palabras irritadas que corresponden también a Elvira, Ifigenia, Laura. Y frente a esta mujer, como individualidad,

[a]trás está la calle con su raudal tumultuoso y me llama la calle. Acogedora, cordial. Instigándome con su multiplicada voz amiga, con la voz de sus vidrieras, con su rumor, con el brillo de su asfalto, con su vértigo, con sus mujeres. Sobre todo con sus mujeres. La calle tiene voz y ojos de mujer, formas de mujer. Seducción de misteriosas incitaciones en cada ruedo de pollera, en cada ondulación de sus movimientos. Sé que no podré ir detrás de ninguna. Y deseo ir detrás de todas. Siento su exhortación, me arrastran. Cada una, aislada, es una entidad ideal, llama de poesía y de secretas realidades turbadoras. Pero es también una realidad sin orillas, impenetrable, abastionada en sí misma, extranjera, con otro idioma en sus palabras, que nos separa irremediamente. Todas juntas en cambio, tienen una voz que percibo, y que entiendo, una voz calada, penetrante, compartida, nuestra. Pero yo amo a la mujer. ¿Y por qué sigo a las mujeres? ¿Por qué voy tras ellas, todas ellas, juntas, indivisibles? (*Ibíd.*: 39-40)

Y a pesar de ser Irene "una entidad ideal, llama de poesía y de secretas realidades turbadoras", es "impenetrable" con un idioma incomprensible y eso es lo que los separa. "Ella" es la clausura, la casa, el matrimonio; "ellas" son la salida: la calle, la libertad. "Todas juntas", este "femenino colectivo" al que se refiere Prada, es la "accesible", cuya voz Juan Carlos percibe, comparte. Entonces, él necesita irse de Irene, tanto que aceptar una taza de té traída por la hermana "sería claudicar, anclarse. Quiero mi libertad. La quiero. ¿Oyes? La multitud es mi naturaleza. Soy una gota en su corriente desbaratada. Una gota triste pero gozosa de pertenecerle" (*Ibíd.*: 40).

En ese sentido, creo sugerente citar uno de los fragmentos incluidos en este cuento que, me parece, ilustra a la mujer como misterio y la conecta a la ciudad misma. El fragmento "(Una mujer" refiere el encuentro casual y sexual entre un pintor y una mujer anónima. A diferencia de la relación entre Juan Carlos

e Irene, ésta no implica ningún compromiso, es un encuentro fugaz como dice Prada: la "imagen de la relación erótica fugaz como intensidad" frente a "la relación sostenida como degradación" (2011: 59), que correspondería al vínculo entre Irene y Juan Carlos. Prada amplía que "la distancia, el aburrimiento orbitan alrededor de las relaciones social y/o institucionalmente establecidas" (*Ibid.*: 59) que para Juan Carlos son ese "encuentro sancionado, social". Y, en oposición, está el encuentro del pintor con la mujer-ciudad: las relaciones "fugaces, intensas, fulgurantes [...] que suelen ocurrir entre seres sin nombre", como en el caso de Ifigenia, dice esta crítica. Entonces, el artista y la mujer-ciudad optarían por "una alternativa a la tortura de las relaciones sostenidas en el tiempo y por las instituciones" (*Ibid.*: 62). Ahora bien, esta mujer anónima nos ilustra a la ciudad, a las calles, "la mujer era la ciudad", y el artista "comprendió que la ciudad se le brindaba, que esta noche la ciudad era para él propicia" (Cerruto, 2005: 36), y la voz de la mujer, "esa voz, a su lado, y esas palabras, parecían la voz secreta del **oscuro rostro de la ciudad**" (*Ibid.*: 37; el énfasis es mío). De esta manera, este encuentro fugaz con la mujer, con la ciudad, también tiene un lado oscuro. La mujer se va, se esfuma, lo abandona "con la misma rapidez con que había aparecido y lo había deslumbrado", apunta Ana Rebeca Prada. Y este "rostro oscuro de la ciudad" se le revela también a Juan Carlos, como la calle o la ciudad<sup>58</sup>,

---

<sup>58</sup> Vale la pena traer a colación un tema interesante respecto a la vinculación de la madre con la ciudad. García Pabón trabaja la primera ligazón. Pero iniciemos con lo que Wiethüchter dice en lo tocante a la ciudad en *Estrella segregada* de Oscar Cerruto: "Abajo o aquí, y nunca explícitamente la ciudad, constituye en oposición a lo permanente, inmutable de la montaña, lo cambiante, el deterioro, la vehemencia. Imagen, no del infierno, pero sí de lo infernal. Lenguaje nocturno que se asocia a la sombra, a la oscuridad, a la noche, pero no en su connotación de reposo sino como el reino de lo tenebroso, de lo impuro, de la agitación y la degradación" (1985: 83). Ahora bien, García Pabón, por su parte, plantea que la búsqueda de esa profunda unión entre poeta y ciudad es asimismo deseo de unión con la ciudad como madre: "Ciudad madre mía". "Por eso los habitantes de la ciudad se pueden llamar sus hijos: `cofa del mundo, amparo/ de los exonerados hijos de la roca/ y de su alcuña de proscritos' (1998: 76). Añade, que el poeta desea ser uno con la ciudad "porque espera encontrar en esa unión la redención al `agravio' existencial y social que sufre: [i] grita con nuestras voces/de tierra en el desierto de la altura, /híncalo en los ijares del agravio, para que tu corona primacial recobre/las perdidas estrellas! (76)" (*Ibid.*: 202). García Pabón sostiene que en este deseo de unión con la ciudad-madre se ve un deseo de involución, es decir, de retorno al seno materno, "a un mundo donde lo simbólico prevalece sobre lo real y que marca su última poesía. Por eso la ciudad puede ser el lugar de los `sueños entre peñascos, entre

[a]fuera, la urbe arde como una hoguera de bastos muros helados, lanzando hacia la altura sus melancólicos destellos. Mis pasos fatigan, solitarios, la calle solitaria, nocturna todavía, mis pasos y la muerte, trasnochadora pública, suelta la cabellera y la lúbrica risa de metales sombríos (Cerruto, 2005: 45).

Y los pasos que otrora flotaban o se deslizaban en la calle de "raudal tumultuoso", "fatigan, solitarios, la calle solitaria". Y otra vez los "muros helados" —los cercos— llaman a través de esos "melancólicos destellos", melancolía, nostalgia, recuerdo, que suenan o evocan la falta de "un asidero, el suelo de todos los días. Y ese asidero es, de nuevo, la clausura". Juan Carlos creía "haberse evadido del tenaz acero y camina, suelto al fin, un poco extraño en su albedrío, y siente que lo hace como en el aire" como "un poco de viento", "alegremente vacío". Y otra vez, la calle, la ciudad, la mujer "colectiva" que parecía una salida son otro encierro. Finalmente, esta puerta que implicaba una salida, también implicaría una entrada a otro encierro. Como Antezana señala: "[u]na atmósfera de clausura prima pese a los constantes cambios: ciudades, calles y aún horizontes están plenos de amenazas [...] Los múltiples caminos no parecen conducir a ninguna parte —como el activo deambular del monologante de "Un poco de viento" bien puede mostrar" (1986: 377-378).

Por otro lado, para Velásquez, el atravesar de Juan Carlos por las calles, ese "salir libre de limitaciones" es un atravesar "no sólo lugares sino fundamentalmente lenguajes o conversaciones de los demás donde se narran sus amores generalmente desafortunados" (2007: 26). Ahora bien, esos "lenguajes o conversaciones" corresponden a los fragmentos —o "segundas narraciones" que, según Bastos, "tocan problemas [como] el azar, el destino, la realidad, el amor, el matrimonio" (1983: 151) — de las historias, "signadas por la distancia, la hostilidad, el hastío, el chantaje sentimental" (2007: 27), como amplía Velásquez.

---

lágrimas" y ser "ciudad traspasada de sueños (74)" (*Ibíd.*: 202). Sin embargo, —advierte García— este deseo de unión es imposible "porque la ciudad es una con lo social-boliviano que Cerruto identifica con el mundo del poder y la corrupción" (*Ibíd.*: 202).

Lo interesante es que él está encerrado en un vacío<sup>59</sup> y ve a los demás, en sus parejas, también encerrados pero en un "compartido hervor vacío", por lo que su única opción es reunirse con otros hombres solos y aceptar el llamado de sus fantasmas en ese empeño por huir de un vacío que acaba produciendo en su libertad, en su soledad, en sus sueños. **El reverso de una elección personal, el contrapunto de lo diferente y la conciencia producida porque él conoce lo escondido en las otras opciones logran que opte por dicha salida que es encierro** (*Ibíd.*: 27-28; el énfasis es mío).

## 7.2. Determinismo versus albedrío : la fantasía como posibilidad de salida

Recordemos que Isabel Bastos señala que "el círculo es 'clausura', espacio metafísico que coarta el 'albedrío" (1983: 138) y lo dice respecto a esta cita en la que insistimos siempre y que, otra vez, citaremos:

Somos prisioneros del círculo. Uno cree haberse evadido del tenaz acero y camina, suelto al fin, un poco extraño en su **albedrío**, y siente que lo hace como en el aire. Le falta un asidero, el suelo de todos los días. Y el asidero es de nuevo la **clausura** (Cerruto, 2005: 7).<sup>61</sup>

De modo que el círculo, el cerco, es la clausura al albedrío. Siguiendo este camino, luego, Bastos encuentra la siguiente pareja de opuestos: "determinismo vs. albedrío", siendo el determinismo, en el caso de Vicente, "los aspectos de [su]

---

<sup>59</sup> "La actitud de ir "alegremente vacío", con que al inicio define su situación el personaje, cambia después de este episodio en el que se puede ver la necesidad de bullicio, de la oposición, para hallar su lugar, su silencio, su reposo cifrado en las manos que están solas y con ello en una especie de salvación" (Cerruto, 2005: 27). Y ante esto, Velásquez considera que "hay una especie de deseo de venganza en los hombres ante esta ciudad-mujer que los obliga a salir de su encierro seguro y solitario" pues como afirmaba antes, hay una "paradoja existente entre el deseo de habitar, de fusionarse con la ciudad-mujer y el temor o el desasosiego que le hacen recluirse de nuevo en sí mismo" (2007: 26). Como veremos, Juan Carlos se encierra en sí mismo, en otra clausura.

<sup>60</sup> Determinismo y albedrío son palabras muy ligadas a Dios, en cuanto la primera refiere al sistema filosófico según el cual los actos humanos están determinados por Dios. No obstante, este tema merece otras indagaciones. Ahora me limito a considerar el determinismo como aquellas fuerzas irresistibles que determinan los actos humanos. Sin embargo, creo oportuno citar la postura de Bastos para quien "la versión que del mundo nos da Oscar Cerruto [es la] clausura total y definitiva en la que no hay cabida para Dios. El fatalismo del destino nos conduce irremediabilmente a la muerte sin más allá" (1983: 153).

<sup>61</sup> El subrayado es mío y recuerda el que hace Bastos en su texto crítico.

vida [que] están determinados; la fuga<sup>62</sup>, que parece un acto de liberación no lo es" plantea esta crítica. Entonces, el determinismo lo entenderemos a la luz de la lógica cerrutiana: aquel cerco o círculo que aprisiona. Como hemos notado en los anteriores capítulos, por medio de este cerco fantástico femenino, las penumbras de este cerco están constituidas por las caras más oscuras<sup>63</sup> del sueño, la muerte, la locura, la animalidad, el tiempo-temporal y la muerte, vinculados a lo femenino; pues bien, esos espacios o lugares de penumbra crean este cerco o clausura. Ahora bien, regresando al versus entre determinismo y albedrío me parece fundamental citar el planteamiento de Rivera Rodas que en su acápite "Entre la libertad y el determinismo" sostiene que "[l]a libertad en **Cerco de penumbras** está planteada como libertad psicológica" (197: 128). Explica que el hombre, enfrentado al mundo exterior, explora sus límites y los descubre "muy próximos, herméticos, y estrangulantes de toda expansión anímica: el hombre es un ser finito" (*Ibíd.*: 127); señala entonces,

convencido de sus restricciones y limitaciones y de sus manifestaciones siempre ofuscadas por una **frontera**, el hombre concentra sus fuerzas interiores para alcanzar una **infinitud** subjetiva, que generalmente toma cursos irracionales: **irreales** para la limitada existencia humana y desconcertantes para una conducta pragmática.

El enfrentamiento de lo finito y lo infinito, de lo natural y lo **sobrenatural** provoca el problema de la **libertad** y el **determinismo** (*Ibíd.*: 127; el énfasis es mío).

En ese entendido, la "frontera" tiene dos caras: por un lado, está el espacio de lo natural vinculado a lo finito y, en palabras de Bastos, a la clausura, al determinismo —como dice Rivera—; pero, por otro lado, está el espacio de lo sobrenatural relacionado a lo infinito, a la "libertad psicológica". Rivera amplía:

Los personajes, concientes de sus posibilidades naturales, eligen el camino de la libertad sobrenatural que no puede darse sino a través de la **imaginación**. La impotencia material ante la libertad absoluta es compensada por la libertad plena que se abre a la **invención imaginativa**. El hombre entonces ingresa al ámbito irracional y

---

<sup>62</sup> Esta "fuga" refiere, claro, a la huida de Vicente, recordemos que el narrador cuenta que "su partida fue casi una fuga", aunque podríamos conectarla con la puerta-fuga que ya mencionamos y así explicaríamos el regreso de Vicente, el retorno o el "retorno en círculo" ya mencionado en el sexto capítulo.

<sup>63</sup> No obstante, como se verá más adelante, estas caras oscuras, tienen un reverso.

descubre allí, en la penumbra de su inconciencia, conflictos nuevos y extraños (Ibíd: 128; el énfasis es mío).

Esa "libertad sobrenatural" o "libertad psicológica", o "imaginación", que para Rivera Rodas corresponde a los hechos sobrenaturales —"inaprehensibles por los sentidos, pero captado permanentemente por la intuición" (Ibíd.: 33) — del "Realismo mítico".<sup>64</sup> No obstante, según lo que vamos señalando, esa "libertad psicológica" o infinitud correspondería al terreno de "lo fantástico".

Entendidas así las cosas, la irrealidad, la fantasía, son una posible vía de escape a la clausura o al determinismo: "El fantasy subvierte y socava la estabilidad cultural porque deshace estas estructuras y significaciones unificadoras sobre las que descansa el orden cultural", dice Jackson (1986: 69). De modo que el *fantasy* trastoca esa "estabilidad cultural", vinculada a estas clausuras de "lo social", "lo sancionado". Bastos lo decía respecto a las segundas narraciones de "Un poco de viento", como posibilidades del azar: "En conjunto representan la libertad de la imaginación frente a la clausura de la realidad" (1983: 153). Javier Sanjinés decía: frente a lo racional que no brinda respuestas a la sociedad, surge lo irracional —lo fantástico— a responder. Lo fantástico resulta ser una salida también al determinismo y a la clausura.

Como dice Velásquez, "[p]ero siempre están los dos lados, el que desde dentro presiente, teme o se rinde al acecho y el que desde fuera espera, cerca, apresa o devora. Y es que de nuevo nos enfrentamos a la idea recurrente del otro lado, lo escondido, negado o falso, que amenaza lo transparente haciéndose su reverso" (2007: 28). De esta manera, si bien "el que desde fuera" hiere y provoca una *herida*, hace posible el vínculo entre "lo fantástico" y "lo real"; "el que desde dentro" "se rinde al acecho", también, a través de esa *herida* o puerta, escapa,

---

<sup>64</sup> Rivera Rodas señala que el trasfondo de los cuentos de *Cerco de penumbras* "es una realidad mítica, producto auténtico de nuestra primitiva cultura andina. Todos los cuentos citados no son más que la manifestación del deseo de anular la muerte, de presenta resistencia a la muerte". Además, dista bastante de la postura de esta investigación pues rechaza "la gratuidad de los encasillamientos, dentro de la literatura fantástica" y según las característica de este género no podría "compartir semejante criterio" (1973: 34).



fuga, huye, del determinismo, de la clausura, del cerco, del círculo. Siendo, de este modo, el círculo "condena y resguardo" a la vez, como dice Velásquez.

Sin embargo, esa "libertad psicológica", esa libertad de/en la imaginación, para Bastos tiene un límite: "la imaginación tiene un límite: no puede convertirse en realidad" (1983: 153). Al igual que para Rivera Rodas: "Ella imaginación, al cabo, muestra sus límites al no poder trocarse en realidad. La libertad absoluta sólo cabe en el mundo subjetivo y ficticio" (1973: 135).

### 7.3. La estrella de agua, "los claros" y el fulgor

Frente a la amenaza del "cerco" al "cuerpo", o de la "periferia" al "centro", o del "afuera" al "adentro", o del "determinismo" al "albedrío", de la "clausura" a la "libertad", podría atisbarse, en "La estrella de agua", "ese otro lado [...] luminoso,"<sup>65</sup> ese "tal vez/ **enigma de fulgor**" (el énfasis es mío) al que refiere Velásquez y los **claros** en las tinieblas a los que alude Bastos. Empecemos citando a Antezana que piensa en la "lluvia benéfica que como un milagro, transforma el ya prácticamente derrotado mundo de Valerio [...], logra invertir se diría la sibilina fórmula de "El rostro sin lumbre": la dicha invade al desamparo, como si en el fondo habría un mundo benéfico detrás del mundo habitualmente adverso" (1986:

---

<sup>65</sup> Mónica Velásquez lee en la poesía cerrutiana esa luz que deviene de la ética: "esta ética se transforma en posibilidad de luz, en promesa de luz que tiene la palabra como una posibilidad de fe para enfrentarse a un contexto que le es frecuentemente hostil. Desde allí, el poeta se sitúa frente al y en el mundo de manera crítica, pero también con cierta esperanza" (2007: 13). En su párrafo final, concluye que la poesía "susurra, sugiere, `tal vez, un enigma de fulgor' acompañando la terquedad vital de la palabra en busca de luz" (*Ibid.*: 54). Para Velásquez, un rápido examen de la escritura de Cerruto "basta para advertir la concentración que existe en mirar, buscar o denunciar el reverso de la transparencia. [...] Sin embargo, uno podría dar la vuelta el argumento y pensar esta poética desde la búsqueda de la transparencia de ese reverso; es decir, no sólo la revelación de cómo es de verdad el mundo sino también la advertencia de un orden posible, una trascendencia sugerida [...] La mirada de la poesía sería entonces entendida como trabajo de traducción del mundo y como posibilidad de ser acto, respuesta o filtro que ilumine o mejore ese universo denunciado y dolorosamente habitado" (*Ibid.*: 17). Esa esperanza o "filtro que ilumine" es sugerente como luz o salida en el "cerco" leído en esta narrativa. Así como se denuncia el mundo oscuro existe una "promesa poética" de luz, pues, "[p]aralela a la capacidad de develar la oscuridad del mundo y del hombre, reside en esta poética la promesa de aurora, de amanecer, de día siguiente anunciado por el atardecer" (*Ibid.*: 17-18) dice Velásquez. De ahí que esta lectura resulta fundamental para leer el "cerco" de la narrativa como posible salida, "claro", "lumbre", "estrella" o "luz".

368-369). Hallamos pues una luz, una lumbre, una "estrella de agua" o, como Velásquez entiende:

La permanente repetición de lo degradado y desgastado del mundo referente es paralelamente la reiterada necesidad de la transparencia de mostrar ese otro lado invisible pero latente y luminoso ese "tal vez/enigma de fulgor". Es la manera desesperada de pedir ese reverso del reverso (2007: 35).

De esta manera, ambos críticos insisten en la posibilidad del otro lado, la otra cara, el rostro "con" lumbre, el lado o cara benéfica, el lado "latente y luminoso". O como Isabel Bastos admite: **"en las tinieblas, hay claros"** (1983:154; el énfasis es mío). Pues bien, las "nubes densas", opacas —que en otros cuentos advertían la proximidad de la amenaza— ahora son nubes "grávidas de promesas"; el "trueno apagado, lejano, muy lejano, [que] rodó, sordo, despeñándose en las profundidades secretas de la noche" (Cerruto, 2005: 58-59), "resonaba[n] [...] hondamente, como galgas que se despeñan en un precipicio" (*Ibíd.*: 29) y perseguía al tranvía zigzagueante, ahora esas "nubes densas" enajenaban de dicha a Valerio en el cuento "Estrella de agua".

"Estaba frente a él, magia del cielo, derramándose en tornasoles de lumbre. Era una estrella abierta, como una rosa de la noche" (*Ibíd.*: 58). Y sin embargo, el líquido derramado en la alfombra por Adriana, en "Como una rama muerta", "había dibujado una estrella irregular. ¿Estrella o araña? [...] Adriana la consideró con aprensión, como si en vez de agua fuese de sangre" (*Ibíd.*: 86). Velásquez, sobre estas arañas señala: "las incesantes 'arañas de sangre' [son] los arañazos con que el mundo externo deja huella marcando siempre el cuerpo y sobre todo la conciencia de ser cuerpo, como dolor o herida" (2007: 39). Ahora bien, para Virginia y su marido el agua —la lluvia— provoca al alud que finalmente los enterraría. Para Valerio, la lluvia era "ahora una canción desatada, azotando furiosa la extensión innumerable. Grandes mangas pluviales, zumbantes, que barren el llano y lo anegan. [...] El Altiplano era un inmenso tambor resonante" (Cerruto, 2005: 60). Ese "tambor resonante" evoca las "gruesas gotas [que] caían sobre el vientre hinchado del animal y resonaban allí como en el parche de un tambor" (*Ibíd.*: 22), en "Infigenia, el zorzal y la muerte". La estrella podría ser una

araña<sup>66</sup> y el tamborileo de la lluvia, una marcha fúnebre, pues "los tres seres restituidos al nivel de su alma las escuchaban caer en su interior, líquidas, puras, como lágrimas" (*Ibíd.*: 60). Antezana decía que frente a esa "atmósfera de clausura" "sólo el agua es a veces pura como lágrimas" pero muchas veces "las lágrimas asoma[n] a [los] ojos cansados y tristes" de Ana, o, en el caso de Juan Carlos, que no tiene ánimos "para descansar en las lágrimas", una "lágrima [de Irene en sus] labios remueve el poso salobre" que hay en su pecho. Y las lágrimas, como la lluvia tempestuosa, podrían ser un "llanto de acentos desagarrados, un llanto casi aullante, no alto, más bien sordo, como sofocado; por eso mismo, lúgubre, con reiteraciones profundamente dolorosas, que poblaban la noche de una infinita angustia, de una infinita desolación" (*Ibíd.*: 107) como es el llanto de la agorera de la muerte de "El aviso". "Bajo esta perspectiva, se trataría de un texto más bien cerrado —salvo esa **ventanita abierta**<sup>67</sup> al sentido que sería "La estrella de agua" (1986: 378) dice Antezana.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> El cuento "La araña" de Oscar Cerruto explica muy bien la categoría amenazante y voraz de este insecto: una mosca "[z]umbaba alegremente, ajena al peligro, trazando amplios círculos como una patinadora. La araña fingía dormir, agazapada en su urdimbre, mimetizada con el sucio encalado del muro, pero sus ojos abiertos seguían con disimulo las evoluciones del insecto. [...] De pronto, la mosca descendió roncado como un avión, en una arriesgada maniobra, segura de sí misma, pero cuando quiso ascender otra vez, la curva demasiado cerrada de su elipse la llevó a clavarse de cabeza en la tela [...] La araña salió del centro de la tela, pasando de hilo en hilo, con agilidad de grumete, y se apoderó de la mosca, que cesó de repente su desesperado aleteo. De vuelta a su rincón, la mantuvo firmemente aprisionada entre sus patas" (Cerruto, 2005: 80-81).

<sup>67</sup> Eduardo Mitre, en el capítulo "Oscar Cerruto: la soledad del poder" parte de un texto más grande *Cuatro poetas bolivianos contemporáneos*, señala sobre su poesía: "En Cerruto, por el contrario [se refiere a Octavio Paz] ni puerta ni ventana que se abra. La clausura del orden mítico, irrevocable y definitiva [...] desemboca en una tierra baldía, sin remisión, regida por la violencia y el rencor permanentes" (1986: 141).

<sup>68</sup> Es interesante la postura de Antezana respecto a la **chispa** que salta entre dos polos opuestos: "el paraíso del lenguaje; por un lado, y el apocalipsis de la realidad por el otro. Esta chispa intensa ilumina simultáneamente ambos polos". Esa luz, esa chispa, respondería al lugar de la salida: "[a]hí en esa mínima y humana claridad se jugaría el hombre, aunque al mismo tiempo, esté, por ello mismo, cercado de penumbras" (1986: 381). También en su prólogo a la tercera edición advierte a los lectores no olvidar integrar "Estrella de agua" a ese conjunto de cuentos inquietantes que conforman *Cerco de penumbras*.

#### 7.4. La belleza medusea: lo seductor y mortal

El agua detenida en hielo al personaje femenino de "El rostro sin lumbre", Ana, le significa la petrificación de su cuerpo y de su vida. Para Antezana: "la tentación de la Medusa [es] la tentación de detener petrificada a la naturaleza cuando ésta alcanza su perfección", y Ana "sucumbe a esa tentación de la Medusa: busca detener su propia belleza en el instante de su juvenil perfección". Entonces, la belleza equivale a perfección, pero la belleza también es terrible, como dice este crítico: "La formulación de Rilke es unas de las más netas al respecto: 'La belleza es [sólo] el primer grado de lo terrible' [...] En esta vena, los cuentos de **Cerco de penumbras**, cuyo sistema de pasajes siempre anda llegando a inquietantes zonas, participa de un arte que frecuenta los recintos que se entreveen en las fisuras de 'lo bello' " (1986: 370). Creo interesante detenerme en la doble cara de lo bello y lo terrible porque según esa ambivalencia podría explicar esta fascinación por lo femenino como placentero y además peligroso.

Mario Praz, en su primer capítulo "La belleza medusea", considera que los versos de Shelley inspirados en el impresionante cuadro de la Medusa podrían ser un manifiesto sobre el concepto de belleza de los románticos: "En estos versos, el dolor y el placer se combinan en una impresión única. De los mismos motivos que deberían provocar desagrado —el rostro lívido de la cabeza cortada, el nudo de víboras, la rigidez de la muerte, la luz siniestra, los animales asquerosos, el lagarto y el murciélago— brota un nuevo sentido de belleza engañosa y contaminada, un estremecimiento nuevo" (1969: 44). Ciertamente, en muchos de estos cuentos cerrutianos, hallamos mujeres bellas, seductoras, de ojos magnéticos; pero, a la vez, perversas y amenazantes. Mujeres que regresan de la muerte y son bellas, como Laura, "tan hermosa como siempre, quizá más hermosa que en otros tiempos. Sonreía vagamente, con una sonrisa triste que hacía resaltar su tranquila belleza" (Cerruto, 2005: 111).

Claro que Cerruto no concentra su atención en la "belleza medusea" como los románticos lo habían hecho, pero llama la atención esa imagen de mujer fatal: seductora, dominante y oscura. Es a través de esa imagen de la Medusa que podríamos explicar a las figuras femeninas cerrutianas: como seres peligrosos y fantásticos que irrumpen en la realidad para provocar una *herida*, pero que a la vez provocan placer también. Esa *herida* o puerta es un lugar de escape o fuga, momentánea quizá, pero posibilidad de escape al fin. "La calle tiene voz y ojos de mujer, formas de mujer. Seducción de misteriosas incitaciones" pero la calle también es la "solitaria, nocturna todavía [...] trasnochadora pública, suelta la cabellera y la lúbrica risa de metales sombríos" (*Ibíd.*: 45). En "Los buitres" el "magnetismo femenino [que obra] por el oficio de sus ojos o de su rostro" (*Ibíd.*: 26) más tarde tendrá paralelo con los "[o]jos cargados de crimen [que miran] desde la tiniebla" (*Ibíd.*: 28). Elvira, la novia con quien Vicente va a casarse, arremete, azota, "con salvajes ramalazos de furia" (*Ibíd.*: 7). Ifigenia, la amante asustada y bella: "cabello suelto, las manos sobre la seda, el pecho agitado" (*Ibíd.*: 13) al día siguiente es cómplice del golpe "en la frente, como si una enorme luz hubiera estallado en mil fragmentos dentro de su cráneo" (*Ibíd.*: 30). "¿Podía ser la misma criatura que la noche anterior temblaba entre sus brazos?" (*Ibíd.*: 23). En "Un poco de viento" Irene, "pequeña cabeza hermosa, de animal herido" lanzaba sus palabras "ácidas, dolidas, laceradas, impositivas, tiernas, dulces, quejumbrosas, grises" (*Ibíd.*: 39). Como la Medusa, bella y terrible, Elvira, Ifigenia, Laura, Adelaida, Irene... son ácidas y dulces a la vez.

### **7.5. Desplazamiento del realismo a la ficción: desplazamientos al texto alternativo**

Bastos dice que el escritor, "en especial el latinoamericano y contemporáneo, es el ser privilegiado que rompe con la razón, niega la realidad socialmente aceptada e instaura un mundo novelístico nuevo a manera de alternativa" (1983:137). Ese "mundo novelístico nuevo", que en este caso

comprendemos como el quiebre de la razón o lo racional de "lo fantástico", vendría a ser, por supuesto, ese mundo alternativo. Pero ahora interesa mirar estos cuentos como un "mundo alternativo", un mundo "otro". Sanjinés, en su perspectiva, mira esta "producción literaria" como la "muestra [de] una crisis social que se manifiesta en comportamientos emocionales desequilibrados" (1992: 77). De manera que "el mundo alternativo" de lo fantástico estaría mostrando (en su zona oscura y amenazante) "comportamientos emocionales desequilibrados", en suma, un ejemplo de crisis social.

La calle que implica salida y encierro a la vez para Juan Carlos, es el lugar que muestra la dificultad de éste de relacionarse con su contexto, según Sanjinés:

Puesto que las emociones implican relaciones interpersonales que conectan al "yo" con su mundo circundante, en "Un poco de viento" toda posible intersubjetividad queda desahuciada desde las primeras páginas del cuento: 'Pertenezco a la calle, pertenezco a la ciudad, formo parte de su elemento, soy un ingrediente de su aniquilación y su desprecio. Al quedar alteradas las rutinas más normales de la cotidianidad, el mundo social no puede ya ser expresado sino bajo situaciones críticas que muestran la pérdida de toda orientación, lo que por otra parte, genera en los personajes, un alto grado de ansiedad y temor" (1992: 70-71).

La relación entre Juan Carlos —que halla en la calle una posibilidad de salida— y la calle misma no es posible según la lectura de Sanjinés. Lo que evidencia que "los tropos de las obras aquí analizadas operan como esquemas interpretativos de contextos comunicativos distorsionados por efecto de mecanismos represivos institucionalizados" (*Ibíd:* 77). No nos detendremos en aclarar que esos "mecanismos represivos" corresponden al Estado post-52<sup>69</sup> que "muestra su fase represiva, apocalíptica, distanciándose del movimiento popular y apartando a éste del poder" (*Ibíd.:* 40); pero sí miraremos esa "crisis social" como una

realidad delirante y fantasmagórica" que "trata [...] de la ausencia de un eje ordenador de la realidad, de un principio de inteligibilidad que permita, a los protagonistas de la vida social, actuar, de igual manera que a los escritores proponer. Aquí los delirios y

---

<sup>69</sup> Para Sanjinés *Cerco de penumbras* se ubica "al interior de uno de los flujos más importantes de la historia boliviana contemporánea: la presencia de un Estado-nación que, como consecuencia de la Revolución de 1952, pudo reunir en su seno a un amplio movimiento popular, la pérdida de la relativa autonomía de este Estado y el desplazamiento del poder hacia los militares" (1992: 39), dando inicio además al ciclo denominado "La literatura boliviana de la frustración revolucionaria".

los sueños son la ausencia de perspectiva, la falta de un orden de significación totalizante. (*Ibíd.*: 80)

De manera que ese "mundo alternativo" que muestra esa "realidad delirante y fantasmagórica" requiere un espacio nuevo de enunciación. Ese nuevo espacio sería el texto fantástico, frente al texto realista.

Ahora bien, no hay que olvidar que si bien, según la crítica, "*Cerco de penumbras*, en 1958, marca en la narrativa boliviana el desplazamiento del realismo a la ficción" (Antezana, 2005: viii) seguro otras obras bolivianas iniciaron esa rica veta. También, es oportuna la crítica de Marcelo Villena que propone una lectura "en concierto", entre *Aluvión de fuego* y este libro de cuentos, y entiende que "los inaugurales rasgos de los cuentos trabajan ya desde la novela" (2003: 131). Para Villena<sup>70</sup>, ese desplazamiento desde *Aluvión de fuego* hacia *Cerco de penumbras* "se lo explica, al final de cuentas, según la reconfortante idea de que en una obra todo se resume en la expresión de una subjetividad antecedente, y en este caso, padeciente de determinados procesos históricos" (*Ibíd.*: 30).

Pero si "los inaugurales rasgos" trabajan ya desde la novela" es preciso mirar también los otros relatos que podrían ubicarse entre *Aluvión de fuego* y

---

<sup>70</sup> Es tentador no vincular la lectura de Villena sobre el gesto inaugural de *Cerco de penumbras* y el juicio de cierto historiador de la literatura. Recordemos que Villena dice que "así como en 1957 se publican *Les Fleurs du Mal* y *Mme. Bovary*, así también, aquí y entre nosotros, en 1957 se publica *Cerco de penumbras* y *Los deshabitados*" (2003: 128); ciertamente contestatario a la apreciación del historiador Enrique Finot (1975), quien "señala" "que no hay en Bolivia ni el remedo de un caso como el de Madame Bobary (sic), la más famosa de las novelas de su época que Flaubert tardó cinco años en escribir y que fue modelo de estilo y de estudio profundo del ambiente de la provincia francesa del siglo XIX" (324). Además, Villena realiza un exhaustivo análisis sobre *Aluvión de fuego*, la novela que publicada en 1935 no es ni el remedo de la novela francesa citada, según Finot. Por otro lado, éste sobre Cerruto ha dicho: "Brillante narrador, auténticamente innovador, por la forma y el contenido. Y como cuentista insuperable, realiza piezas de Antología" (532).

<sup>71</sup> Este "acto inaugural" o el "hito inaugural" de *Cerco de penumbras*, como dice Villena, es una constante en la crítica boliviana: Ya Zavaleta Mercado en 1962 afirmaba que este libro de cuentos "resulta una suerte de representante inicial en Bolivia de este modo de expresión que quiere aumentar los sucesos por medio de una restricción general de las palabras y un enfriamiento de las figuras. Esta paradoja no hace sobrar ninguna de sus partes en cuentos y cuadros que no son de intención psicológica, no sociológica sino, centralmente, 'asombrosos'" (10). Y además señala que "[l]a descripción, la enumeración, son sustituidas por su expresión asombrosa. Se supone extranjero, remoto al lector; se le sorprende en lugar de informarle". Pedro Shimose, por su parte, considera que "[l]a aparición de *Cerco de penumbras* constituye un acontecimiento en el ámbito

*Cerco de penumbras*. García Pabón en "Los eslabones perdidos de la obra narrativa de Oscar Cerruto" —prólogo a *La muerte mágica y otros relatos*—, plantea que

Cerruto parece empezar a pensar que los obstáculos que se oponen al logro de la felicidad no son solamente de orden externo —como podría ser, por ejemplo, los avatares de una guerra, de una revolución social o de las injusticias sociales— sino que los hay de otro orden, inherentes a la estructura misma de la realidad. (2006: iv)

De manera que el "orden externo" es reemplazado por "*otro* orden": "La muerte mágica" es quizá el relato que mejor explica la nueva naturaleza de aquello que se opone a una vida feliz y a una realidad estable", este relato "es un cruce entre lo real y lo mágico". En ese sentido, "el desplazamiento del realismo hacia la ficción", con "La muerte mágica y [algunos] otros relatos"<sup>72</sup>, ya se habría inaugurado, no sabemos con precisión cuándo, pero al parecer, antes del tiempo siempre señalado como inaugural (1957-1958). En ese sentido, la narrativa fantástica como decía Sanjinés, no sólo sale a responder porque la realidad no responde; también, de alguna manera, surge para responder —se desplaza del realismo a la ficción— a una realidad y "realismo" que quizá no respondía o era el espacio

---

narrativo boliviano" (1983: 4), un acontecimiento inaugural respecto al "provincialismo de fondo y [al] anacronismo de forma". Frente a ello, desde la visión de Sanjinés, *Cerco de penumbras*, junto a *Los deshabitados*, abren en 1957 el ciclo de la literatura de la frustración revolucionaria.

<sup>72</sup> Sobre "La muerte mágica", Castañón Barrientos, en su compendio histórico sobre la literatura de Bolivia, refiere que este relato está concebido bajo la misma modalidad de *Cerco de penumbras*, es decir, presenta una "atmósfera rara e inexplicable para quienes no conocen [...] los medios populares bolivianos" (1989: 216). Rivadeneira Prada, por su parte, realiza una breve comparación entre "La muerte mágica" y "Junta de sangres" y señala la presencia de una atmósfera mágica, irreal y fantástica. Una lectura más actual es la de Mónica Velásquez, quien también vincula ambos cuentos y señala que "es interesante cómo ese mismo pensamiento de una 'venganza mágica' que iguala lo transgredido o lo injusto está presente también en [este relato] y parece explorar otra veta en esa búsqueda por el otro lado, la transparencia que componga el reverso habitual e injusto en que vivimos" (2007: 26). García Pabón, quien ha preparado la publicación de *La muerte mágica y otros relatos*, indica sobre este relato en particular que "es quizás el relato que mejor explica la nueva naturaleza de aquello que se opone a una vida feliz y a una realidad estable. Se puede ubicar este relato como el paso definitivo entre los textos más simples publicados en Buenos Aires y los textos de *Cerco de penumbras* (2006: xv). Para este crítico, lo real está presente como un contraste de lo mágico, como un "cruce entre lo real y lo mágico", donde se enfatiza la "oposición entre dos formas de aprehender lo real y cuyo conflicto sólo se resuelve por la muerte" (*Ibíd.*: xvi).



menos propicio para "mostrar" esa realidad "delirante" y "fantasmagórica". En esa medida, el "relato que transita por la muerte, la locura, la fantasía onírica o por los intersticios del tiempo [...] diseña los alcances y límites del discurso realista que domina el ejercicio de la narrativa en Bolivia" (*Ibíd.*: viii). Tal vez así, Cerruto halla en la narrativa fantástica un espacio y lugar de enunciación más propicio.

## 7.6. La herida del fantasy: la disolución de las fronteras

La irrupción violenta de lo fantástico ha provocado una herida en lo "real", es decir ha deshecho la frontera entre el mundo "real" y el mundo fantástico. Entonces, qué fronteras están desgarrando estos cuentos fantásticos, dentro —en los relatos— y fuera de sí mismos en la realidad de los lectores. Dentro, lo fantástico abre una puerta (o herida) de entrada de lo "fantástico" a lo "real", y de salida de lo "real" a lo "fantástico", como se ha explicado. Fuera, lo fantástico, en términos de Jackson, diluye y destroza "las líneas fronterizas entre lo imaginario y lo simbólico. De este último, rechazan sus categorías de lo "real" y sus unidades" (1986: 187). Jackson añade que

introducir lo fantástico es reemplazar lo familiar, el confort, *das Heimlich*, por el distanciamiento, la incomodidad, lo extraño. Es introducir áreas oscuras, de algo completamente invisible y otro, los espacios que quedan fuera del **marco limitador** de lo "humano" y lo "real", fuera del control de la "palabra" y la "mirada". De ahí proviene la asociación del fantástico moderno con lo horroroso, desde los relatos góticos de terror hasta el cine de horror contemporáneo. El surgimiento de una literatura como ésta en períodos de relativa "estabilidad" (mediados del siglo dieciocho, fines del siglo diecinueve, mediados del siglo veinte) señala una relación directa entre la represión cultural y su generación de energías oposicionales que se *expresan* a través de diversas formas del fantasy en el arte (*Ibíd.*: 186-187).

En ese sentido, estos cuentos de Cerruto, estarían desplazándose del realismo a la ficción, para poder, desde esta posición, distorsionar "las realidades sociales difíciles e indigestas, que reaparecen en formas melodramáticas: monstruos, víboras, murciélagos, vampiros, enanos, bestias híbridas, demonios, reflejos, *femmes fatales*. Mediante esta identificación, los elementos sociales problemáticos se pueden destruir en aras de exorcizar lo demoníaco" (*Ibíd.*: 123). Las mujeres de pesadilla, las amantes y madres locas, las mujeres salvajes que se

metamorfosean en animales, las alteradoras del tiempo y del temporal, las que retornan de la muerte, las agoreras o seductoras de la muerte, son personajes de una literatura cerrutiana que intenta distorsionar esas "realidades sociales difíciles e indigestas". Esta realidad difícil que, para Sanjinés, estaría expresada por los cuentos que estarían mostrando una "crisis social [manifestada] en comportamientos emocionales desequilibrados" (1992: 77) es la realidad que para Bastos está signada por el determinismo; para Rivera Rodas, por la clausura; para Prada, por "las relaciones socialmente consagradas".

Finalmente, el fantástico de Cerruto,

[e]xiste al costado de lo "real", a ambos lados del axis cultural dominante, como una presencia enmudecida, otro imaginario silenciado. Estructural y semánticamente, lo fantástico se dirige a la disolución de un orden que se experimenta como opresivo e insuficiente. Su colocación paraxial que corroe y escudriña lo "real", constituye, en términos de Hélène Cixous, "una sutil invitación a la transgresión". En el intento de transformar las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico, el fantasy vacía lo "real" revelando su ausencia, su "gran Otro", lo que tiene de indecible e invisible. Como dice Todorov, "El fantástico nos permite cruzar ciertas fronteras, que son inaccesibles mientras no las cruzamos" (Jackson, 1986: 188).

Así, el Cerco *femenino* no sólo estaría constituido por penumbras que cercan, sino por puertas-fuga que permiten cruzar esas fronteras y hallar en el "fantástico" aquello que se niega en la "realidad".

## **7.7. Conclusiones finales**

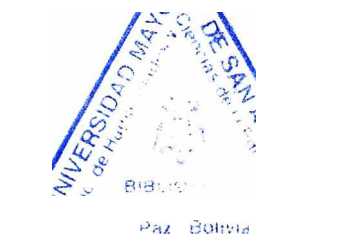
Hasta aquí hemos visto que el cerco femenino en esta narrativa fantástica cerrutiana funcionaría al menos de dos maneras, por un lado —desde fuera— cerca a sus víctimas e irrumpe en la "realidad" de éstas a través de las llamadas heridas o puertas y, por otro, éstas también permiten una salida de la "realidad" hacia espacios o dimensiones sobrenaturales. De modo que las puertas funcionan como entradas y salidas; las primeras corresponden a las irrupciones violentas de lo "fantástico" y las segundas a los escapes o fugas que las aberturas de esas irrupciones posibilitarían. Se ha hablado mucho de la violencia con la que irrumpe lo fantástico femenino en el mundo de lo "real". Y también se ha evidenciado que

este mundo familiar y cotidiano es tan amenazante y peligroso como el desconocido. De ahí que "lo fantástico" funcionaría como una dimensión alternativa, de escape o fuga de este espacio de "realidades sociales difíciles e indigestas" como dice Jackson, o de crisis social como entiende Sanjinés.

En el capítulo "Sueño: mujeres de pesadilla" se han explorado los espacios penumbrosos del sueño relacionados con el dispositivo teórico a través de las imágenes: puerta, herida, ojo, hueco. Son estas aberturas que permitirían la entrada y manifestación violenta de lo fantástico femenino. Elvira, Ifigenia y Celia irrumpen en los espacio del sueño. Sin embargo, Adriana y Ana encuentran un lugar de escape en éste. En el capítulo "Locura: amantes y madres dementes" se ha visto que los estados de alucinación se apoderan también de Ana y Adriana, además de Virginia y la madre y hermanastra de Nostas. En estos estados alterados los personajes mencionados, en algunos casos, irrumpen contra sus víctimas y, en otros, contra ellas mismas. En el capítulo "Animalidad: mujeres salvajes" se ha analizado a ciertos personajes (madres y amantes) que ejercen violencia a través de sus mutaciones animalescas. En el acápite "Tiempo y temporal: alteraciones femeninas" observamos cómo las alteraciones del tiempo cronológico y del temporal son ocasionadas muchas veces por algunos personajes femeninos como Laura, Elvira y Adelaida. En el acápite "Muerte: seductoras, agoreras y fantasmas" vimos cómo la muerte es el eje articulador de la agresión de lo femenino, algunas conducen a la muerte, otras la auguran y/o retornan de ella.

Entonces, este cerco femenino fantástico no sólo cerca, acorrala y encierra; también, en la herida misma, abre puertas de fuga a espacios alternativos. Sin embargo, la imagen misma del *cerco de penumbras* o el cerco constituido por penumbras habitadas por lo femenino dan cuenta de un vacío mucho más contundente y aterrador. Ese cerco fantástico (peligroso) dibuja bien el centro (supuestamente menos peligroso) como un hueco, un vacío, más aterrador. Así, el **centro** es una "realidad" mucho más amenazante que la **periferia**. Y precisamente esa "realidad" o centro halla en el fantástico un lugar de manifestación o salida.

Aunque esta narrativa ha cargado de tintes sombríos y peligrosos a la "periferia" o al cerco, también la considera una salida o escape posibles. ¿No obstante, por qué este cerco está constituido por personajes femeninos y en algún caso, indígenas y mestizos? ¿Por qué estos personajes están rodeados de misterio y peligro? ¿Por qué Cerruto concentra su atención en estos personajes tan densos en el contexto de la literatura boliviana? Todavía hay mucho que trabajar al respecto.



## Bibliografía

ANTEZANA Juarez, Luis Huascar.

1986 "Sobre *Cerco de penumbras*". En: *Ensayos y lecturas*. La Paz: Ediciones Altiplano. 355-382.

2000 "Prólogo: Cerruto en (el) Cerco de penumbras". En: Oscar Cerruto. *Cerco de penumbras*. La Paz: Plural editores. 7-16.

BAUDELAIRE, Charles

1993 *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial. Traducido por Antonio Martínez Sarrión.

BASTOS Téllez, María Isabel

1983 "Cerco de penumbras: tinieblas y claros". En: Leonardo García Pabón, Wilma Torrico (Coord.). *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura. 137-157.

BORNAY, Erika

1994 *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.

CASTAÑÓN Barrientos, Carlos

1986 "Presencia de mitos locales. Los muertos siguen viviendo" en *Cuento y realidad*. La Paz: Universo. 7-17.

CERRUTO, Oscar

[1957] 2005 *Cerco de penumbras*. La Paz: Plural Editores.

2006 *La muerte mágica y otros relatos*. La Paz: Plural Editores. Edición preparada por Leonardo García Pabón.

2007 *Obra poética*. La Paz: Plural Editores. Recopilación, introducción y notas de Mónica Velásquez Guzmán.

CIRLOT Valenzuela, Victoria y Cirlot Valenzuela, Lourdes

[1997] 2006 *Diccionario de símbolos tradicionales*. Madrid: Ediciones Siruela.

CORTÁZAR, Julio

2001 "Casa tomada". En: Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo (antologadores). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 150-156.

DIJKSTRA, Bram

[1986] 1994 "Las mujeres de cera y luz de luna; el espejo de Venus y el cristal sáfico". En: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate. Traducido por Vicente Campos González. 119-159.

EETESSAM Párraga, Golrokh

2009 "Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatales". En *Revista Signa*. Número 18 (2009). 229-249.

FINOT, Enrique

1975 "La novela y el cuento contemporáneos". En: *Historia de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert & Cía. S. A. Libreros editores. 324-356.

GARCÍA Pabón, Leonardo

1998 "La soledad nacional del sujeto poético: la poesía de Oscar Cerruto". En: *La patria íntima*. La Paz: CESU-Plural editores. 193-212.

2006 "Los eslabones perdidos de la obra narrativa de Oscar Cerruto". En: Oscar Cerruto. *La muerte mágica y otros relatos*. La Paz: Plural Editores. ix-xx.

GRAVES, Robert

1996 *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial. Traducido por Luis Echávarri.

GUMUCIO Dagrón, Alfonso

1977 "Precisión: Aluvión de poesía: Oscar Cerruto". En: *Provocaciones*. La Paz: Los amigos del libro. 39-65.

JACKSON, Rosemary

[1981] 1986 *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora. Traducido por Cecilia Absatz.

KEATS, John

1927 "La bella dama sin piedad". En: Manuel Romero de Terrero. *Libro de lectura: Selecciones de D. Manuel Romero de Terreros*. S/l: Logmans, Green and Co. 38.

LAGARDE, Marcela

[1990] 1993 *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Coordinación general de estudios de posgrado.

MITRE, Eduardo

1986 "Cuatro poetas bolivianos contemporáneos". En: Alba María Paz Soldán (Coord.). *Revista Iberoamericana: Letras bolivianas y cultura nacional*. Número 134 (1986). 139-163.

POE, Edgar Allan

[1956] 2004 *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar.

PRADA, Ana Rebeca

[2007] 2011 "Cercos de penumbras a casi 50 años de su publicación". En: *Salto de eje. Escritos sobre mujeres y literatura*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, Carrera de Literatura, Sierpe. 55-67.

PRAZ, Mario

1969 *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila Editores. Traducido por Jorge Cruz.

REINAGA Campos, Lucía Tijsi

2008 "Mecanismos narrativos: De lo siniestro al hueco". En: Ana Rebeca Prada M. (Coord.). *De las montañas de la locura a las montañas de La Paz: El hueco como herramienta para leer horror en la ficción*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos. 45-98.

RIVADENEIRA PRADA, Raúl

1989 "Cerruto, Oscar. La muerte mágica". En: *Signo: una revista boliviana de cultura*. Número 26 (julio 1989).

RIVERA Rodas, Oscar

1973 *Realismo Mítico en Oscar Cerruto*. La Paz: Ediciones Abaroa.

SANJINÉS, Javier

1992 "La literatura boliviana de la frustración revolucionaria". En: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Fundación BHN. 39-81.

SHIMOSE, Pedro



1983 "Panorama de la narrativa boliviana contemporánea". En: Leonardo García Pabón, Wilma Torrico (Coord.). *El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura. 35-49.

TODOROV, Tzvetan

1980 *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premiá Editora. Traducido por Silvia Delpy.

VELASQUEZ Guzmán, Mónica

2007 "Introducción: La transparencia del reverso. La poesía de Oscar Cerruto". En: Oscar Cerruto. *Obra poética*. La Paz: Plural editores. 11-54.

VEGETTI-FINZI, Silvia.

1996 "El mito de los orígenes. De la Madre a las madres, un camino de la identidad femenina". En: *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1996.

WIETHÜCHTER, Blanca

1985 "Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Sáenz. Pedro Shimose y Jesús Urzagasti". En: *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Valencia: Ed. Javier Sanjinés. 75-114.

VILLENA, Marcelo

2003 "Gestos de la manigua: la narrativa de Oscar Cerruto". En: *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa del siglo XX*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos. 25-190.

ZAVALETA Mercado, René

1962 "Las figuras heladas en Oscar Cerruto". *Nova*. Número 3 (1962). 10-11.