

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

ISSN:
2954
4076

silencio en la literatura esquizofrenia y las artes semiótica literatura irlandesa pertenencia psicología social literatura irlandesa do
literatura simbolismo en cuentos de hadas arte feminista cuarta ola del feminismo literatura feminista poesía estadounidense psicoanálisis v
literatura caribeña poesía caribeña silencio en la litera N memoria colectiva y literatura poesía poscolonial revueltas anamorfosis percepción vi
ra estética mexicana perspec iva literatura comparada temas motivos pastiche en el arte decadencia en la literatura relaciones interpers
ia y las artes semiótica literatura irlandesa pertenencia psicología social literatura irlandesa doctrina de los afectos aislamiento social en liter
e feminista cuarta ola del feminismo literatura feminista poesía estadounidense psicoanálisis y literatura arte gótico horror terror en la litera
a literatura memoria colectiva y literatura poesía poscolonial revueltas anamorfosis percepción visual arte anamórfico estética en la literatu
comparada temas motivos pastiche en el arte decadencia en la literatura relaciones interpersonales silencio en la literatura esquizofrenia
pertenencia psicología social literatura irlandesa doctrina de los afectos aislamiento social en literatura simbolismo en cuentos de hadas arte
ura feminista estadounidense psicoanálisis y literatura arte gótico horror terror en la literatura caribeña poesía caribeña silencio en la
poesía poscolonial revueltas anamorfosis percepción visual arte anamórfico estética en la literatura estética mexicana perspectiva literatu
l arte decadencia en la literatura relaciones interpersonales silencio en la literatura esquizofrenia y las artes semiótica literatura irlandesa p
irlandesa doctrina de los afectos aislamiento social en literatura simbolismo en cuentos de hadas arte feminista cuarta ola del femi I
análisis y literatura arte gótico horror terror en la literatura caribeña poesía caribeña silencio en la literatura memoria colectiva y literatu
is percepción visual arte anamórfico estética en la literatura estética mexicana perspectiva literatura comparada temas motivos pastiche en
es interpersonales silencio en la literatura esquizofrenia y las artes semiótica literatura irlandesa pertenencia psicología social literatura irla
social en literatura simbolismo en cuentos de hadas arte feminista cuarta ola del feminismo literatura feminista poesía estadounidense psic
ror en la literatura caribeña poesía caribeña silencio en la literatura memoria colectiva y literatura poesía poscolonial revueltas anamorf
tica en la literatura estética mexicana perspectiva literatura comparada temas motivos pastiche en el arte decadencia en la G
ra esquizofrenia y las artes semiótica literatura irlandesa doctrina de los afectos aislamiento social en literatura simbolismo en cuentos de hadas arte fem
os de hadas arte feminista cuarta ola del feminismo literatura feminista poesía estadounidense psicoanálisis y literatura arte gótico horror t
beña silencio en la literatura caribeña poesía caribeña silencio en la literatura memoria colectiva y literatura poesía poscolonial revueltas anamorf
rspectiva literatura comparada temas motivos pastiche en el arte decadencia en la literatura relaciones interpersonales silencio en la litera
literatura irlandesa pertenencia psicología social literatura irlandesa doctrina de los afectos aislamiento social en literatura simbolismo en c
del feminismo literatura feminista poesía estadounidense psicoanálisis y literatura arte gótico horror terror en la literatura caribeña po
oria colectiva y literatura poesía poscolonial revueltas anamorfosis percepción visual arte anamórfico estética en la literatura estética r
a temas motivos pastiche en el arte decadencia en la literatura relaciones interpersonales silencio en la literatura esquizofrenia y las artes
a psicología social literatura feminista poesía estadounidense psicoanálisis y literatura arte gótico horror terror en la literatura caribeña poesía caribeña silencio en la
poesía poscolonial revueltas anamorfosis percepción visual arte anamórfico estética en la literatura estética mexicana perspectiva literatu
l arte decadencia en la literatura relaciones interpersonales silencio en la literatura esquizofrenia y las artes semiótica literatura irlandesa p
irlandesa doctrina de los afectos aislamiento social en literatura simbolismo en cuentos de hadas arte feminista cuarta ola del feminismo litera
análisis y literatura arte gótico horror terror en la literatura caribeña poesía caribeña silencio en la literatura memoria colectiva y literatu
is percepción visual arte anamórfico estética en la literatura estética mexicana perspectiva literatura comparada temas motivos pastiche en
es interpersonales silencio en la literatura esquizofrenia y las artes semiótica literatura irlandesa pertenencia psicología social literatura irla
lencio en la literatura esquizofrenia y las artes semiótica literatura irlandesa pertenencia psicología social literatura irlandesa doctrina



EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Aurora Piñero Carballeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Irene María Artigas Albarelli | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Julia Edith Constantino Reyes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Gabriela García Hubard | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Susana González Aktories | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Noemí Novell Monroy | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Rocío Saucedo Dimas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Meri Torras Francés | Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Alejandra Vela Martínez | Harvard University (Estados Unidos)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

Jean Bessière | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)
Warren Butcher | Queen Mary University of London (Reino Unido)
Daniel F. Chamberlain | Queen's University (Canadá)
Horácio Costa | Universidad de São Paulo (Brasil)
Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Lois Parkinson Zamora | Houston University (Estados Unidos)
Françoise Perú | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Luz Aurora Pimentel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Dietrich Rall | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Enric Sullá | Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Mario J. Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)
María Elena de Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)
Gabriel Weisz | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
María Teresa Zubiaurre | University of California (Estados Unidos)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

ASISTENTES EDITORIALES

Andrea de Guadalupe Ortega López | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Andrés Gabriel Tlalpachicatl Guati Rojo | Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Sonia Vidrio Mendoza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo y portada | Ana Paulina García Treviño
Formación | Isabel del Toro Macías Valadez
Cuidado editorial y revisión documental | Óscar Patiño Vallejo | Mitzi Joselyne Rubio Gómez |
Rodrigo Alan Montoya Núñez | Michel Guasque Orozco



Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, número 11, febrero – julio 2025, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.poligrafias@filos.unam.mx». Dirección web: «<https://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Aurora Piñeiro Carballada. Reserva de Derechos al uso Exclusivo del título: 04-2021-111217455000-102. ISSN: 2954-4076. Reserva de Derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Los textos publicados en *Nuevas Poligrafías* se distribuyen bajo una licencia pública internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos, siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Nuevas Poligrafías* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.29544076.2025.11](https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2025.11)

CONTENIDO

Nota editorial.....	5
---------------------	---

Laura Izarra y Aurora Piñeiro

CENTRAL POLIGRAFÍAS

Transactional Relationships and Schizophrenia in <i>Mr Salary</i> by Sally Rooney	12
---	----

Mariana Bolfarine

The Importance of Being Normal: The Circulation of Affects in Sally Rooney's Short Fiction.....	29
---	----

Karolina Ulloa

Cuerpo, trauma y transformación en "The Woodcutter's Bride", de Deirdre Sullivan.....	49
---	----

Dolores Horner Botaya

OTRAS POLIGRAFÍAS

"The same bad dream goes on": lo ominoso y el gótico suburbano en "The House", de Anne Sexton.....	67
---	----

Sofía Ramos Soto

"I want the bones": la espectrología sumergida en <i>Zong!</i> , de M. NourbeSe Philip.....	81
---	----

Odette de Siena Cortés London

Estruendos de la mirada: José Revueltas y la anamorfosis.....	105
---	-----

David H. Colmenares

"La muerte de Baldassare Sylvande", pastiche invertido de La muerte de Iván Ilich.....	130
--	-----

Julieta Videla Martínez

Malena Ferranti Castellano

RESEÑAS

Jones, Paul Christian. (2022). <i>Poe, Queerness, and the End of Time</i> . Palgrave Macmillan.....	150
---	-----

Sonia Vidrio Mendoza

Venkatesh, Vinodh. (2016). <i>New Maricón Cinema: Outing Latin American Film</i> . University of Texas Press.....	153
--	-----

Alejandro Cristhian Bravo Espinosa de los Monteros

NOTA EDITORIAL

El cuento, como subgénero narrativo, ocupa un lugar protagónico en las tradiciones literarias tanto de expresión anglófona como aquellas hispanófonas. En el caso específico de la literatura irlandesa, la figura ancestral del contador de historias, *seanchái*, se cristaliza en un gusto contemporáneo por el relato corto que practican muchos de los artistas, ya sea para dar vida a una pieza independiente publicada en una revista o antología, ya sea como parte de colecciones completas que se convierten en poderosas representaciones de lo humano y sus variopintas formas de estar en el mundo.

El cuentista argentino Julio Cortázar (1914-1984), en su famoso ensayo “Algunos aspectos del cuento”, afirma que el cuento es “una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada” (405). El relato corto es un fragmento “secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (404). Cortázar también propone el símil de “algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia” (405). La cuentista irlandesa Anne Enright (1962) comparte el gusto cortazariano por las formas breves. En la introducción a su antología del cuento irlandés, *The Granta Book of the Irish Short Story*, celebra la capacidad del cuento para atemperar las grandes narrativas o los discursos grandilocuentes sobre la identidad y afirma que “cuando el ambiente está cargado de grandes ideas sobre qué somos, o qué no somos, entonces el escritor ofrece verdades que son deliciosas y pequeñas” (xviii). El cuento es así el lugar donde ocurren inesperadas alquimias, pero también una arena donde se mantienen vínculos con las muchas realidades.

En la historia de la literatura irlandesa, un número importante de escritores ha definido el arte de escribir relatos cortos: James Joyce, Seán O’Faolain, Frank O’Connor, William Trevor, Elizabeth Bowen, Mary Lavin y la citada Anne Enright, entre otros. En un estudio que se ha convertido en referencia obligada, *The Lonely Voice*, O’Connor describe el cuento como un fragmento de vida que revela “una intensa conciencia de la soledad humana”; un tipo de escritura que retrata a la “figura del proscrito”, quien deambula en los márgenes de la sociedad; a la “población sumergida”, que no se encuentra desdibujada sólo por condiciones materiales, sino

que “también puede estar sumergida por la ausencia de condiciones espirituales” (xiii), por vivir en una sociedad que no ofrece metas ni tiene respuestas. Ya en la segunda mitad del siglo xx y, de manera muy destacada, en el siglo xxi, las escritoras irlandesas -ellas mismas figuras proscritas de los espacios literarios durante décadas- han imbuido al cuento de una renovada vitalidad por vía de la experimentación con estrategias narrativas inusitadas y por medio de una ampliación de sus alcances temáticos. La escritura de autoras como Edna O’Brien, Mary Lavin, Anne Enright, Claire Keegan, Emma Donoghue, Jan Carson, Sally Rooney y Melatu Uche Okorie es evidencia del rico mosaico de la cuentística irlandesa de hoy.

Los tres artículos reunidos en “Central Poligrafías” se concentran en dos escritoras de la generación del milenio, Sally Rooney y Deirdre Sullivan. La primera de ellas, Rooney, por vía de la escritura cuentística, representa una Irlanda colapsada y que ha pasado por numerosos cambios en el último siglo. El país había adquirido una creciente relevancia dentro del escenario global en términos de fronteras nacionales, realineamientos geopolíticos, transformaciones económicas y paisajes etnosociales pero, en el tránsito al presente milenio, vivió una crisis conocida como la Caída del Tigre Celta: un desajuste que se ubica en un contexto occidental más amplio de ansiedad social y política, de violencia y miedo. La segunda escritora, Sullivan, se afilia a la tradición feminista de reescritura de cuentos de hadas: sus mundos, nutridos de lo maravilloso, dan cuenta de otro tono escritural para abordar la identidad, las representaciones del trauma y las negociaciones de posibles formas de agencia que apelan, entre otros, a un público lector joven, aunque no se restringen al mismo.

En el primer artículo intitulado “‘These cells may look fairly Normal’: Loneliness and Transactional Relationships in *Mr Salary* by Sally Rooney”, Mariana Bolfarine analiza el cuento *Mr Salary*, publicado en el formato de libro electrónico en 2019, a partir de tres perspectivas: las transacciones humanas frente al avance de un capitalismo global y sus efectos; la noción de esquizofrenia de Frederic Jameson y su impacto en el lenguaje; el silencio abrumador como consecuencia de la estructura capitalista durante el Tigre Celta y su posterior caída. No obstante, en las reflexiones finales, la autora afirma la importancia de algunas representaciones literarias articuladas por la escritora irlandesa para abrir nuevos caminos y subvertir el *statu quo*. Asimismo, como declara Bolfarine, el análisis de este cuento permite establecer vasos comunicantes con la escritura novelística de Rooney.

Karolina Ulloa, en su artículo “The Importance of Being Normal: The Circulation of Affects in Sally Rooney’s Short Fiction”, también se concentra en el estudio del cuento *Mr Salary*, pero lo sitúa en un diálogo con “At the Clinic” para analizar la conducta de los personajes desde la teoría de los afectos y reflexionar sobre lo que podría significar ser “normal” en una sociedad que es testigo del colapso del Tigre Celta, entre otros desafíos. Ulloa afirma que los personajes de Rooney navegan un profundo sentido de aislamiento y, en *Mr Salary* y “At the Clinic”, se percatan de sus afectos y del hecho de que aún no están listos para ser puestos en palabras, lo cual Ulloa designa como un estado de “inquietud cotidiana”. Lo anterior tiene la intención de verter luz sobre los procesos de búsqueda de normalidad y una posible configuración de vínculos desarrollados conforme las historias se decantan hacia finales que no suelen ser cerrados.

Finalmente, Dolores Horner Botaya, en “Cuerpo, trauma y transformación en ‘The Woodcutter’s Bride’, de Deirdre Sullivan”, parte de los estudios teóricos de Jack Zipes y Maria Tatar sobre los cuentos de hadas para analizar la reescritura del cuento de “Caperucita Roja” llevada a cabo por la narradora irlandesa dentro de la colección *Tangleweed and Brine* (2017). El peculiar tratamiento del espacio, así como las representaciones del cuerpo que tienen lugar en “The Woodscutter’s Bride” conducen a una subversión del elemento iniciático al interior del relato: el texto se convierte en una exploración del tema del trauma y en una reivindicación del deseo que libera la historia de las restricciones impuestas por las versiones canónicas.

Los cuentos irlandeses hasta aquí comentados exploran territorios afectivos espinosos, pero también apuntan hacia éticas del cuidado que no le son ajenas a otros narradores irlandeses contemporáneos, como Colum McCann, quien concibe el ejercicio literario como “una política de la empatía” (en Howell, s.f.: 3), un acto de acercamiento a las alteridades, que se lleva a cabo por la vía del lenguaje. La muestra del cuento irlandés contemporáneo aquí presentada, breve y poderosa como el género mismo, busca tender un puente entre los lectores de Irlanda y América Latina: un punto de partida para diálogos transculturales entre audiencias que celebran el arte de contar y leer historias.

En la sección “Otras Poligrafías” llevamos a cabo un viraje hacia geografías literarias del Nuevo Mundo, e incluimos artículos sobre autores estadounidenses, canadienses y mexicanos, para luego orientarnos de vuelta hacia el Viejo Mundo, con reflexiones sobre las obras de Tolstoi y Proust. La amplitud del recorrido incluye exploraciones tanto

de lo poético como de lo narrativo. La travesía inicia con el artículo “‘The same bad dream goes on’: lo ominoso y el gótico suburbano en ‘The House’, de Anne Sexton”, a cargo de Sofía Ramos Soto, quien explora el concepto de *Unheimliche* de Sigmund Freud para explicar el efecto de “inquietante extrañeza” que ocasiona el poema de Sexton al presentar el hogar y la familia como un escenario terrorífico. La labor crítica busca un alejamiento de la tendencia a realizar una interpretación psicológica de Sexton y, en su lugar, demuestra cómo el efecto ominoso circunscribe el poema dentro de un subgénero gótico que permite denunciar las fracturas de un sistema social que exacerba la violencia hacia personajes vulnerables, como las niñas o las mujeres, en los espacios estadounidenses suburbanos de los años cincuenta.

El segundo artículo, “‘I want the bones’: la espectrología sumergida en *Zong!*, de M. NourbeSe Philip”, de la autoría de Odette de Siena Cortés London, combina la noción de unidad submarina, de Kamau Brathwaite, con las reflexiones espectrológicas de la poeta canadiense, originaria de Trinidad y Tobago, Marlene NourbeSe Philip, para proponer una lectura de *Zong!* que incluye aspectos visuales y de registro escritural como un medio para articular archipiélagos de significado a partir de las voces de los fantasmas del Atlántico. El poema ocupa la extensión de un libro completo y abre el archivo de la masacre por ahogamiento de alrededor de 130 esclavos africanos del siglo XVIII, al mismo tiempo que realiza una puesta en escena de innovadoras posibilidades de representación para un acontecimiento que, en su momento, fue invisibilizado de los discursos oficiales.

Si en el artículo sobre *Zong!* Cortés London dedica una buena parte de su trabajo interpretativo a lo visual y al rescate de las voces ahogadas, David Horacio Colmenares González se centra en un estudio de dispositivos ópticos en “José Revueltas: una estética de la deformación”. El texto de Colmenares propone una genealogía de la mirada en la obra y el pensamiento del escritor mexicano José Revueltas, rastreando la presencia de los dispositivos ópticos, trampantojos y juegos de la mirada que, siguiendo al historiador del arte lituano Jurgis Baltrušaitis, decide llamar “perspectivas depravadas”. Según Colmenares, estas perspectivas desembocan, en la obra tardía de Revueltas, en un dispositivo visual de profundas consecuencias estéticas y políticas: la anamorfosis, proyección distorsionada que requiere que el espectador ocupe un punto de vista radicalmente descentrado para restituir el sentido de la imagen. La anamorfosis vuelve

palpable el carácter situado y, por tanto, arbitrario de toda percepción (y toda teoría), al tiempo que abre una brecha infranqueable en el campo visual, pues la imagen distorsionada y la imagen restituida no pueden percibirse en un sólo golpe de vista.

La sección cierra con el artículo “La muerte de Baldassare Sylvande”, pastiche invertido de *La muerte de Iván Ilich*”, de la coautoría de Julieta Videla Martínez y Malena Ferranti Castellano. Las titulares del artículo proponen que “La muerte de Baldassare Silvande” es un pastiche invertido de *La muerte de Ivan Ilich*, y afirman que Proust, por medio de esta técnica, despliega dos trabajos estéticos superpuestos: el reconocimiento de la escritura de Tolstoi y la propia propuesta estilística. En la escritura de Proust, la visión moral y religiosa de Tolstoi, entre otros aspectos, se convierte en visión estética propia. La narración nace desde lugares diferentes y se articula con componentes opuestos que, sin embargo, confluyen en ideas similares sobre la muerte, la vida y la espiritualidad. Por este motivo, las autoras llaman al proceso desplegado por Proust “pastiche invertido”, en tanto que su enunciación conjuga la acción de imitar, así como la de oponer perspectivas y formas de creación.

Tras el diverso despliegue teórico y literario llevado a cabo por los autores de los siete artículos reunidos en el número 11 de *Nuevas Poligrafías*, la tercera sección de la revista incluye dos reseñas de libros que se inscriben en el ámbito de los estudios *queer*. En la primera de ellas, Sonia Vidrio Mendoza evalúa la obra *Poe, Queerness and the End of Time* (2022), de Paul Christian Jones y describe su acercamiento a los regímenes de tiempo impuestos por las sociedades occidentales. El matrimonio y la reproducción son, en este contexto, ejemplos de regímenes temporales, dadas las expectativas que impone la sociedad para su realización en momentos específicos de la vida. De acuerdo con Vidrio, Jones utiliza *queer* no sólo para referirse a las experiencias no normativas de sexualidad e identidad de la comunidad LGBTQ+, sino también para referirse a un estilo de vida que se opone a estos parámetros temporales que dicta la sociedad, desde el sesgo de la heteronormatividad. A partir de esta noción de *queerness*, los análisis de los personajes, y sus conductas, en la obra de Poe se llevan a cabo echando mano de dos conceptos clave: la crononormatividad y el futurismo reproductivo. Las reflexiones de Jones brindan nuevas oportunidades para la lectura de la obra del escritor estadounidense y adquieren renovada pertinencia en el año 2025, en el que se celebran los 180 años de la publicación de “The Raven”, de Edgar Allan Poe.

Por último, Alejandro Cristhian Bravo presenta una revisión de *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film* (2016), de Vinodh Venkatesh, donde señala que el autor utiliza la teoría de los afectos, de Sara Ahmed, para articular un muy completo repaso sobre el cine latinoamericano perteneciente al movimiento denominado como cine maricón y el sucesor de éste, al cual Venkatesh nombra “new *maricón* cinema”. Mediante la disección de ejemplos significativos para la cultura cinematográfica latinoamericana, Venkatesh logra caracterizar, según Bravo, no sólo la manera en que las figuras del maricón y del joto se han establecido en los imaginarios fílmicos, sino que también permite que se aprecie, desde el ámbito contemporáneo, el peso social de dichas denominaciones y que —a la larga— podrían significar la renovación o revocación de contratos tácitos que afectan las dinámicas entre hombres, así como la idea monolítica sobre la masculinidad que prevalece en Latinoamérica.

El comité editorial de la revista agradece las lúcidas contribuciones de los autores que participaron en este número. De igual manera, agradecemos el cuidado de la edición, a cargo de la Mtra. Isabel del Toro y el Mtro. Maximiliano Jiménez quienes, junto con el equipo de estudiantes de servicio social, hicieron posible la publicación del número 11 de *Nuevas Poligrafías*.

Laura Izarra y Aurora Piñeiro

Referencias bibliográficas

- CORTÁZAR, Julio. (1971). “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (255), 403-416. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--174/>
- ENRIGHT, Anne. (2011). “Introduction”. In Anne Enright (Ed.), *The Granta Book of the Irish Short Story* (pp. xiv-xvii). Granta.
- HOWELL, Emily. (s.f.). “Politics of Empathy: An Interview with Colum McCann”. (en línea). *Barely South Review*. Recuperado el 25 de febrero de 2025 de <https://barelysouthreview.com/politics-of-empathy-an-interview-with-colum-mccann/>
- O’CONNOR, Frank. (1963). *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*. The World Publishing Company.



CENTRAL POLIGRAFÍAS

TRANSACTIONAL RELATIONSHIPS AND SCHIZOPHRENIA IN *MR SALARY* BY SALLY ROONEY

RELACIONES TRANSACCIONALES Y ESQUIZOFRENIA EN *MR SALARY*, DE SALLY ROONEY

Mariana BOLFARINE

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS (UFR) | Rondonópolis, Brasil

Contact: mariana.bolfarine@ufr.edu.br

ORCID iD: 0000-0002-3342-2547

Abstract

This study aims at investigating Sally Rooney's short story *Mr Salary* (2019). The complexities around human relationships have always interested Rooney, who asserted that "there is a shared knowledge that relationship forms of the past were not actually suited for everyone" (London Review Bookshop, 2019: 16:11). This is especially true considering the "cultural moment where certainties around relationships have deteriorated slightly" (London Review Bookshop, 2019: 17:17). In this regard, my analysis will develop under two key points. The first is Rooney's depiction, in *Mr Salary*, of transactional relationships between the two protagonists, Sukie and Nathan, and between Sukie and her father, Frank, in the face of the economic changes brought about by the Celtic Tiger and post-Crash periods in Ireland. To make this point I will resort to the works of Barros del Río (2022), Carregal Romero (2023), among others. The second point will focus on issues related to language, silence and (hindered) communication among the characters in *Mr Salary* by means of Fredric Jameson's (1983) notion of schizophrenia, not in the clinical sense, but as a tool derived from cultural theory. According to Jameson,

Resumen

Este estudio tiene como objetivo investigar el cuento *Mr Salary* (2019), de Sally Rooney. Las complejidades en torno a las relaciones humanas siempre han interesado a Rooney, quien afirmó que "existe un conocimiento compartido de que las formas de relación del pasado no eran realmente adecuadas para todos" (London Review Bookshop, 2019: 16:11, mi traducción). Esto es especialmente cierto si tenemos en cuenta el "momento cultural, cuando las certezas en torno a las relaciones se han deteriorado ligeramente" (London Review Bookshop, 2019: 17:17, mi traducción). En este sentido, mi análisis se desarrollará bajo dos puntos clave. El primero es la representación que hace Rooney, en *Mr Salary*, de las relaciones transaccionales entre los dos protagonistas, Sukie y Nathan, y entre Sukie y su padre, Frank, ante los cambios económicos provocados por los periodos del Tigre Celta y del *post-Crash* en Irlanda. Para abordar este punto recurriré a las obras de Barros del Río (2022), Carregal Romero (2023), entre otros. El segundo punto se centrará en cuestiones relacionadas con el lenguaje, el silencio y la comunicación (obstaculizada) entre los personajes de *Mr Salary* mediante la noción de esquizofrenia de Fredric Jameson (1983), no en el sentido clínico, sino como una herramienta de la teoría cultural.

* Currently part of the Postgraduate Program in Languages of the Federal University of Mato Grosso

a consequence of global capitalism (as with schizophrenia) is a breakdown of the relationship between signifiers in language—which change the individual’s perception of time trapping them in an eternal present. My analysis will be directed at the way in which Sukie, the protagonist and first-person narrator, undergoes a process that enables her to move away from this eternal present and look into a future of new choices and possibilities.

Según Jameson, una consecuencia del capitalismo global (como ocurre con la esquizofrenia) es la ruptura de la relación entre los significantes en el lenguaje, fractura que cambia la percepción del tiempo del individuo atrapándolo en un eterno presente. Mi análisis se dirigirá al modo en que Sukie, la protagonista y narradora en primera persona, experimenta un proceso que la habilita para distanciarse de este eterno presente y para mirar hacia un futuro de nuevas alternativas y posibilidades.

Keywords: *Interpersonal relations*||*Silence in literature*||*Schizophrenia and the arts*||*Semiotics*||*Rooney, Sally*||*Irish literature*

Palabras clave: *Relaciones interpersonales*||*Silencio en la literatura*||*Esquizofrenia y las artes*||*Semiótica*||*Rooney, Sally*||*Literatura irlandesa*

“In chronic leukaemia, the cells can mature partly but not completely,’ the website said. These cells may look fairly normal, but they are not.”

—SALLY ROONEY (2019)

Introduction

Sally Rooney is a considerably recent phenomenon in Irish literature. Deemed by critics a contemporary Jane Austen, her narratives revolve around her own generation—the millennials—from the Irish perspective of the “post-Crash” period after the failed economic boom, known as the Celtic Tiger (Bolfarine, 2023). The characters in her writings are asking big questions about what it means to be human, which do not feel particularly attached to the technological age (Suchodolski, 2019). That is why her narratives easily conform to what we recognize as Austenian; falling in love, growing up, and finding one’s place in the world have always been excruciating experiences, “even if we happen to also be on Facebook while we’re thinking about it” (Suchodolski, 2019).

Born in 1991 in Castlebar, County Mayo, Ireland, Rooney earned a degree in English at Trinity College Dublin, where she competed as a member of the school’s debate team and was the number one competitive debater in Europe at age 22, which

she describes in the essay “Even if you beat me” (2015). Her short stories and essays have appeared in *The New Yorker*, *Granta*, *The White Review*, *The Dublin Review*, *The Stinging Fly*, among others. Her first novel, *Conversations with Friends* (2017), was followed by *Normal People* (2018), which achieved wide critical acclaim. Both were adapted for the screen by the Irish filmmaker Lenny Abrahamson. *Beautiful World Where Are You* came out in 2021, and her most recent novel, *Intermezzo* (2024), has just been published. She was the winner of the Sunday Times/ PFD Young Writer of the Year Award and shortlisted for the Sunday Times EFG Short Story Award for *Mr Salary*, which first came out in *Granta 135: New Irish Writing* in 2016 and was later published as an e-book by Faber & Faber in 2019.

Sally Rooney’s novels have become popular outside and within academia as research objects of dissertations and articles in academic journals. The present study aims at analyzing the short story *Mr Salary*, which has not received much scholarly attention, but which deserves to be examined in that it anticipates themes that would also be present in her future work. The complexities of human relationships have always interested Rooney, who asserted that “there is a shared knowledge that relationship forms of the past were not actually suited for everyone” (London Review Bookshop, 2019: 16:11), especially considering the “cultural moment where certainties around relationships have deteriorated slightly” (London Review Bookshop, 2019: 17:17). In this regard, this study suggests that *Mr Salary* encapsulates the way in which the economic changes brought about by the Celtic Tiger and post-Crash periods in Ireland affect and change human relationships, particularly those between men and women.

For this purpose, I will structure my line of reasoning around two key points. The first is Rooney’s depiction of transactional relationships between the two protagonists, Sukie and Nathan, and between Sukie and her father, Frank, in the face of the economic changes brought about by the Celtic Tiger and post-Crash periods in Ireland. The second is Fredric Jameson’s (1983) notion of schizophrenia and its impact on language, which interferes with one’s notion of the passing of time as a consequence of global capitalism. The theoretical framework is comprised by Jameson’s “Postmodernism and Consumer Society,” in dialogue with work published on Rooney’s oeuvre, such as Barros del Río (2022), Carregal Romero (2023), among others.

Sally Rooney and Literature in Post-Crash Ireland

In order to comprehend the way in which *Mr Salary*'s main characters Sukie and Nathan's relationship is constructed, it is worth considering the historical backdrop of the story, for the society Rooney writes about is, to a certain extent, a response to the Ireland of the past. The recently founded Republic of Ireland, governed by the President Eamon de Valera, was distinguished by the moral oppression of women by the Catholic Church, which exalted the nuclear family and the repression of sexual desires (Ferriter, 2004). It was only in 1960 that the Prime Minister, Taoiseach Séan Lemass, devised the economic development plan that opened Ireland's economy to foreign companies and investment. In 1973, Ireland joined the European Union, yet it was only between 1995-2000 and 2004-2008 that Ireland experienced a rapid economic growth, fueled by foreign capital, which became known as the Celtic Tiger years. Although it did not last long, this was a turning point in Ireland's history.

At the turn of the century, however, a property speculation crisis erupted, peaking in 2008. Property prices rose rapidly, making those who had invested unable to pay their mortgages (Ferriter, 2004). Over the next 18 months, Ireland faced an economic recession; the private construction sector collapsed, resulting in empty houses and abandoned buildings (Gray, Geraghty and Ralph, 2019) that serve as the backdrop for passages in Sally Rooney's novel *Normal People*. The recovery in 2014, known as the post-Crash period, prompted the precariousness of jobs, difficulty to obtain mortgages to buy property, and an increase in rents. There is still a housing shortage in Dublin, resulting in people—and even families—being forced to move to farther neighborhoods. The crisis also brought a setback in terms of the social and financial maturity of young people, as one third of those aged between 18 and 34 continue to live with their parents or in remote locations with lower rents, which forces many of them to commute (Gray, Geraghty and Ralph, 2019).

These economic transformations have also prompted social changes, such as the deinstitutionalization of matrimony and the breakdown in the order—and necessity—of the stages that culminate in marriage and parenthood, making gender relations more flexible with women remaining in the labor market after motherhood. Furthermore, there was growing individualization, as “families of choice” replaced “families of destiny” (Gray, Geraghty and Ralph, 2019).

A decade after the collapse of the Celtic Tiger, post-Crash Ireland was marked by literature written by men and women who came of age after the economic boom. According to María Amor Barros del Río (2022), Irish authors have been raising questions about “political agency and identity,” reflecting upon “the precarity of individual life in the face of national and planetary challenges” (Barros del Río, 2022: 177). She also highlights that Irish women’s writing “has become a platform against the excesses of the Celtic Tiger boom and bust” (Barros del Río, 2022: 177). Some examples of post-Crash writers are Eimear McBride’s *A Girl is a Half-formed Thing* (2014), Lisa McInerney’s *The Glorious Heresies* (2015), Mike McCormack’s *Solar Bones*, and, of course, Sally Rooney, who has been designated a millennial writer writing about her own generation (Cain, 2019).

Regarding *Normal People*, Cain (2019) has written that:

[it] is a quiet, literary novel—but it is a zeitgeist novel too. It’s hard not to emerge from Rooney’s book about two young people navigating adulthood in post-crash Ireland and the sense that, somehow, the author has spotted something intangible about our time and exposed it. Like other zeitgeist novels, [...] *Normal People* has trapped a moment—in this case, our new sense of collective precariousness—whether individual, economic, or political. (Cain, 2019)

Nevertheless, in an interview in the *Irish Times* (2019), Rooney claims that she does not speak for a larger group: “I certainly never intended to speak for anyone other than myself. Even myself I find hard to speak for. My books may as well fail as artistic endeavors, but I don’t want them to fail for failing to speak for a generation for which I never intended to speak in the first place” (Sudjic, 2019). Issues such as “job insecurity, exorbitant rents, instant messaging, and casual sex coexist with different forms of physical violence, conflictive family relationships, and a strong sense of not belonging, class, and privilege” (Barros del Río, 2022: 177). These themes permeate Rooney’s work and enable the recognition that the experience of the crisis was not the same for everyone.

In Rooney’s novels, there are always characters undergoing financial difficulties, as is the case with Connell, who lives with his single mother Lorraine in *Normal People*, and Frances in *Conversation with Friends*, who must cope with friends and acquaintances from more privileged backgrounds than her. There are also characters

who are fleeing from dysfunctional households, chiefly abusive and alcoholic fathers, which is the case of Marianne in *Normal People* and Frances in *Conversations with Friends*. Similar themes are also present in the short story *Mr Salary*, which deals with homelessness, financial difficulties, families of choice, and complexities around love and death. That said, in the section that follows, I will focus on the way in which, in *Mr Salary*, social class shapes human relationships, which become determined by monetary and affective transactions. However, these relationships are unequal in the sense that the wealthy part will deal out the cards.

Mr Salary and Sukie: A Transactional Relationship

Mr Salary begins at Dublin's airport. Sukie, the protagonist and first-person narrator, is flying in from Boston with an "ugly" suitcase, which she carried "with a degree of irony," unwashed hair, and "black leggings with a hole in one knee" (Rooney, 2019 3). She is being picked up by Nathan, an older man in good shape, whom the reader soon perceives is her love interest. It is Christmas time, and Sukie decided to come home to visit her father, who is in the final stages of leukemia. Behind a relatively simple plot lie the complexities of two people navigating life and relationships in twenty-first century Ireland. In terms of form and style, *Mr Salary* features traits that are recurrent in Sally Rooney's narratives, such as the absence of inverted commas as dialogue markers, short and concise sentences, and an introspective narrative.

The reader soon learns that Sukie's mother had died in childbirth and that she is a victim of neglect from her father, whom she called by his first name: "Frank had problems with prescription drugs. During childhood I had frequently been left in the care of his friends, who gave me either no affection or else so much that I recoiled and scrunched up like a porcupine" (Rooney, 2019: 6). Sukie has grown estranged from Frank and their relationship seems to be driven by financial interest and manipulation: "Frank liked to call me up and talk to me about my late mother, whom he informed me was 'no saint'. Then he would ask if he could borrow some money. In my second year of college we ran out of savings and I could no longer pay rent, so my mother's family cast around for someone I could live with until my exams were over" (Rooney, 2019: 6).

Like in most Sally Rooney's novels, in *Mr Salary*, as the title indicates, there are money issues at work. Not only does Frank leave his daughter homeless, but he also tries to borrow money from her. Therefore, a transactional relationship is established between Frank and Sukie. It is, however, a one-way relationship from which Sukie does not get anything in exchange. In spite of this, Sukie had just flown in from Boston, where she was attending graduate school, to visit father: “I graduated way past the booklets they printed for sufferers and onto the hard medical texts, online discussion groups for oncologists, and PDFs of recent peer-reviewed studies. I wasn't under the illusion that this made me a good daughter, or even that I was doing it out of concern for Frank” (Rooney, 2019: 8). Sukie explains that she did not learn all she could about her father's cancer because she was concerned about him, which makes her seem cold and detached. Conversely, this seems to have changed when she met Nathan, whose older sister was married to an uncle of hers, and she eventually moved in with him since she had no family in Dublin. She was nineteen and he was thirty-four. He worked with consumer responsiveness, a well-paid job, and “had a beautiful two-bedroom apartment where he lived alone with a granite-topped kitchen island.” (Rooney, 2019: 9).

In contrast to Sukie's father's nonchalance, Nathan was generous by letting her move in and expressed affection by buying her gifts and taking her to expensive restaurants: “We went for lunch on Suffolk Street and put all our luxurious paper gift bags under the table. He let me order sparkling wine and the most expensive main course they had.” (Rooney, 2019: 9-10). This reveals that an unequal relationship is established between them in terms of class. While Nathan is older and wealthy, Sukie is younger and financially vulnerable. Nathan appears to be fine with this, while Sukie craves proper connection and commitment: “Nathan's physical closeness had a sedative effect on me, and as we moved from shop to shop, time skimmed past us like an ice skater” (Rooney, 2019: 9).

It is clear from the beginning that Sukie loves Nathan. She praised his good looks and admitted she smelled his aftershave at the drugstore on a bad day. At the airport, he asked if she had any news, like a new tattoo, and made a joke about getting married and that his fiancée was pregnant, which made Sukie turn her “face back to stare at the windshield. The red brake lights of the car in front surfaced through the ice

like a memory” (Rooney, 2019: 5). Nonetheless, they both express affectionate feelings for each other, albeit in different ways, but their relationship remained unresolved. Nathan tells her he loves her but cannot be with her neither romantically nor sexually.

Mr Salary is an insightful epithet created by Frank to refer to Nathan, for, like the relationship between father and daughter, there is also a transactional nature that defines the relationship between Sukie and Nathan:

You’re like your mother, Frank said. I stared at him. I felt my body begin to go cold, or perhaps hot. Something happened to the temperature of my body that didn’t feel good. What do you mean? Oh, you know what kind of person you are. Do I? You’ve got it all under control, said Frank. You’re a cool customer. We’ll see how cool you are when you’re left on your own, hmm? Very cool you might be then. (Rooney, 2019: 12)

In Frank’s view, Nathan, or Mr Salary, resembles an employer. He profits from her affection and the feeling of being loved, and in return, he buys her things. Rooney is renowned for her depiction of relationships that challenge the “family cell,” which, according to Kathryn Conrad, is the only “‘natural’ and fundamental unit group” in Irish society (Conrad, 2004: 21-22). The lavish dinners, the expensive hats and coats, the uneaten takeout, etcetera, allude to an excess, a feeling of waste of money, of food, of unwanted things and leftovers.

According to Barros del Río (2022), “at the same time, her novel expands into the collective dimension of growing up in a neoliberal context, characterised by commodification and consumerism, liminality and instability, also common to other western cultures” (178). In this regard, Barros del Río explains, “the current moment in Irish women’s writing has become a platform against the excesses of the Celtic Tiger boom and bust” (177), and this is precisely what is at play in *Mr Salary*—a critique of the commodification of relationships that takes place among such excesses. Sukie herself seems to be just one more item that can be bought, used and discarded whenever he feels like it.

Nathan expresses affection for Sukie when he buys her plane ticket as a “favour” for her to come to Dublin to see her dying father at Christmas. He carries her “ugly suitcase,” takes her to the hospital, and expects a call back to pick her up. And even though he does not seem to have another love interest and only occasionally has sex

with other women, he does not make up his mind to be with Sukie. Their relationship is mostly transactional: “I was only supposed to stay until I finished my exams that summer, but I ended up living there for nearly three years. My college friends worshipped Nathan and couldn’t understand why he spent so much money on me. I think I did understand, but I couldn’t explain it” (Rooney, 2019: 6).

Nonetheless, Sukie has also profited from this transactional relationship. According to Barros del Río (2022), “[i]n neoliberal economies, Post-Celtic Tiger Ireland included, economic contraction resulted in repolarization of class and gender, both in discourse and representation, with a marked regressive orientation” (177). “These trends,” Barros del Río continues, “have affected female sexual behavior, which, according to Susanne Lettow, has incorporated different forms of subjection” (177). Due to lack of choice, Sukie subjected herself to Nathan, but she also earned her part in the transaction, for she did not pay rent, nor food and was pampered by Mr Salary. However, the love she expected from him never came. They had only kissed once after being drunk coming home from a party, which he considered a mistake. Therefore, the transactional relationship between Sukie, a young woman facing her father’s terminal illness, and Nathan, a financially stable and unwilling to commit man, leads Sukie to a position of vulnerability and subjection.

Silence, Time, and Schizophrenia in *Mr Salary*

In this section, I will explore the way in which Sukie and Nathan’s choices (or lack thereof) are shaped by the neoliberal effects of the Celtic Tiger and post-Crash Ireland by means of Fredric Jameson’s (1983) conception of *schizophrenia* and its impacts on language. In *Mr Salary*, language (or the lack of it) becomes an impediment for effective communication. José Carregal Romero explains that neoliberalism informs Rooney’s “protagonists’ erratic and unstable behavior,” for it “fails to provide an ‘ethical outlook’ on one’s and others ‘immense suffering’”. This suffering “becomes intensified by silence and miscommunication, and the writer highlights the chasm between her characters’ social and private selves” (Carregal Romero, 2023: 214). The reason for this is that “in an age of self-branding and constant self-projection, all this [is] amplified by an omnipresent Internet culture affecting human interaction” (Carregal

Romero, 2023: 214). Rooney’s characters are left to “struggle with emotional intimacy,” for “their relationships become affected by neoliberal constraints like class-based distinctions and prejudice, as well as gender and sexual hierarchies often established through self-objectification” (Carregal Romero, 2023: 214).

According to Angela Woods (2011), the term *schizophrenia* has been appropriated by cultural theorists in a sense far more removed from the clinical diagnosis, extending its potential to illustrate contemporary subjectivity *per se*. Frederic Jameson’s (1983) notion of *schizophrenia* is based on the ideas of the French philosopher Jacques Lacan, who considered it a language disorder—the breakdown of the relationship between signifiers—which is related to how individuals perceive time:

For Lacan, the experience of temporality, human time, past, present, memory, the persistence of personal identity over months and years—this existential or experiential feeling of time itself—is also an effect of language. It is because language has a past and a future, because the sentence moves in time, that we can have what seems to us a concrete or lived experience of time. (119)

In this regard, Jameson (1983) elucidates schizophrenics lack language articulation, which leads to a perpetual present with little connection to past moments and no foreseeable future:

I believe that the emergence of postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late, consumer or multinational capitalism. [...] I will only be able, however, to show this for one major theme: namely the disappearance of a sense of history, the way in which our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterate traditions of the kind which all earlier social formations have had in one way or another to preserve. (125)

The schizophrenic experience, according to Jameson (1983), is one of isolation, “with disconnected material signifiers that fail to link into a coherent sequence” (Jameson, 1983: 119), for personal identity “depends on our sense of the persistence of the ‘I’ and the

‘me’ over time” (Jameson, 1983: 119). In addition, according to Jameson, schizophrenia heightens the intensity of the experience of being in the world. This intensification of familiar surroundings is perceived as loss and hallucination causing a profound change in perception, such as a feeling of unreality or disintegration. In *Mr Salary*, this can be noticed in the passage in which Sukie takes a hot shower after arriving from the airport. The way she describes her feelings remounts to Jameson’s theory:

The next morning after my shower, I stood, letting my hair drip onto the bath mat, checking visiting hours on my phone. Frank had been moved to the hospital in Dublin for inpatient treatment after contracting a secondary infection during chemotherapy. He had to get antibiotics on a drip. Gradually, as the steam heat in the bathroom dissipated, a fine veil of goosebumps rose up over my skin, and in the mirror, my reflection clarified and thinned until I could see my own pores. (Rooney, 2019: 8)

At first, Sukie could not see her reflection. As the steam lifted, she looked in the mirror as if she were zooming into a picture, magnifying herself to the point in which what is left are fragments of her body. Instead of her face, it is her pores that she sees, as if she is looking beyond her “self,” like an impressionistic painting whose complete object of representation is seen as whole when the observer is standing afar, but when seen from up close, one is left gazing at brush marks that evince the fragmentation of the whole. Sukie’s experience of this heightened awareness of her body might be alluding to her sense of fragmentation in the face of the end of her father-daughter dysfunctional family.

In terms of language, something similar occurs in the way in which Sukie’s relationship to Frank is perceived by his mother:

Whenever I saw her, she told me I was the apple of her son’s eye, in those exact words. She had fastened on to this phrase, probably because it so lacked any sinister connotation. It would have been equally applicable to me if I had been Nathan’s girlfriend or his daughter. I thought I could place myself pretty firmly on the girlfriend-to-daughter spectrum, but I had once overheard Nathan referring to me as his niece, a degree of removal I resented. (Rooney, 2019: 8)

There is no exact referent to signify Nathan's relationship to Sukie. The "apple of one's eye" could be replaced by "the daughter," "the girlfriend," "the niece," and so on, even though these signifiers carry different senses of meaning. She might have resented less being referred to as the girlfriend rather than the niece, which implies a more "removed" status.

Communication also is hindered in *Mr Salary* when characters chose to keep silent when they could have tried to find the words to express their feelings. According to Carregal Romero (2023), Rooney uses "silence as a structuring and stylistic device to emphasize the shortcomings and failures of neoliberal culture" (215). In *Mr Salary* instead of speaking, characters communicate through gestures. This is evident in this excerpt in which Nathan and Sukie were watching TV:

I got onto the couch beside him and closed my eyes while he reached over to touch my hair. We used to watch films together like that, and he would touch my hair in that exact way, distractedly. I found his distraction comforting. In a way I wanted to live inside it, as if it were a place of its own, where he would never notice I had entered. I thought of saying, I don't want to go back to Boston. I want to live here with you. But instead I said: Put the sound back on if you're watching it; I don't mind. (Rooney, 2019: 20)

As soon as Sukie had arrived from the hospital and as she entered the living room, Nathan hit the mute button. There is a moment of silent intimacy between them, as they are close and he touches her hair. She describes his distraction while touching her hair as "comforting". For Sukie, Nathan is a safe place; she wants to live "inside" him. She wants to say she would like to stay with him in Ireland, but she initially remains silent about it. To Carregal Romero (2023), in Rooney's fiction, silence signifies a refusal to conform, and at the same time, it portrays "her characters' self-regulation, their incapacity to deal with emotional damage, their use of irony to mask frustration, as well as their personal pressures to hide vulnerability" (215).

Moving back to the idea of *schizophrenia*, Jameson (1983) underscores precisely the aspect where the signifier becomes more material and vivid in sensory ways, whether the new experience is attractive or terrifying. This leads to literalizing

attention towards the words left behind: “the transformation of reality into images, the fragmentation of time into a series of perpetual presents” (125). Also, according to Jameson, the concept of *schizophrenia* allows for a more accurate description of time.

Mr Salary, as aforementioned, is narrated in the first person by Suki in the past tense, but the present tense in which the dialogues are delivered makes the reader feel trapped, along with her in the eternal present of her indecision. She is grappling with her own feelings in relation to her father’s terminal illness and his indifference towards her. Parallel to this, there is her (silent) expectation that Nathan might want to be in a relationship with her. Nevertheless, a break from this present of eternal deferral occurs in two different instances of the story. The first takes place in the hospital, when Suki realizes that not even in Frank’s deathbed, he will remain indifferent towards her:

It was clear that Frank didn’t know who I was. Realising this, I relaxed somewhat and wiped at my eyes over the edge of the paper mask.
I was crying a little. We may as well have been two strangers talking about whether it would snow or not.
Maybe I’ll marry him, I said.
At this Frank laughed, a performance without any apparent context, but which gratified me anyway. I loved to be rewarded with laughter.
Not a hope. He’ll find some young one.
Younger than me?
Well, you’re getting on, aren’t you?
Then I laughed. Frank gave his IV line an avuncular smile.
But you’re a decent girl, he said. Whatever they might say.
With this enigmatic truce our conversation ended. I tried to talk to him further, but he appeared too tired to engage, or too bored. (Rooney, 2019: 17)

At first, Frank pretended not to recognize her. Eventually, he touches her soft spot, namely, that she is wasting her time waiting for a man who will soon leave her for a younger woman. She exits the hospital feeling miserable and decides to walk home in the rain.

However, as she is walking back, a crowd gathers around the Liffey River, witnessing a boat seemingly lifting something that looked like a body: “The boat approached with its orange siren light revolving silently. I didn’t know whether to leave. I thought I probably didn’t want to see a dead human body lifted out of the Liffey by a rescue boat. But I stayed put” (Rooney, 2019: 18). Yet, a piece of cloth and not a person was fished from its waters, and everyone went on with their lives. The imminence of witnessing death by drowning, likely caused by suicide, gathers strangers and provokes the feeling of commiseration or simply curiosity. This incident, which followed Sukie’s visit to her father, leads to a moment of epiphany that makes her reflect about the ubiquity of death and the inexorable passing of time: “The rescue boat moved away and I stood with my elbows on the bridge, my blood-formation system working as usual, my cells maturing and dying at a normal rate. Nothing inside my body was trying to kill me. Death was, of course, the most ordinary thing that could happen, at some level I knew that” (Rooney, 2019: 19). Sukie realizes that her cells were fine, she was well and alive, and time was passing at a normal rate. She is finally capable of breaking from the eternal present of indecision and glimpse into the future. Once she arrives at Nathan’s home, they watch television together, and a sex scene is shown. Sukie manages to ask him to have sex with her, yet Nathan is still caught in his own present and replies:

No. Paying for your flight home was a small favour. We’re not going to argue about this. It’s not a good idea.

In bed that night I asked him: When will we know if this was a bad idea or not? Should we already know? Because now it feels good.

No, now is too early, he said. I think when you get back to Boston we’ll have more perspective.

I’m not going back to Boston, I didn’t say. These cells may look fairly normal, but they are not. (Rooney, 2019: 21)

The reader infers that even though Nathan had initially refused to go to bed with her, they eventually did have sex. While to Sukie, it felt good, Nathan thought it was too early to be sure. Nonetheless, different from Nathan, Sukie now knows what she will not do: “I’m not going back to Boston, I didn’t say. *These cells may look fairly normal, but they are not*” (Rooney, 2019: 17). Even though she remains silent about her decision

to stay, she is able to break free from the apathy that abated her probably since her mother died, and she had to move from place to place out of lack of choice. Different from her father’s cells, which are malformed because of his leukemia, her cells would have been “fairly normal,” but the fact that they were not means that she might not conform to being in a family whose members share the same “blood,” but to embrace a family of choice, even if it is by means of a relationship that does not suit everyone. But this time it is she, and no longer Nathan, who will be dealing the cards.

Final Thoughts

This study has aimed at analyzing Sally Rooney’s short story *Mr Salary* (2019) under two main analytical keys. The first is her depiction of transactional relationships, which are established with the purpose of one character profiting over another, such as the case with Sukie and her abusive father and with Sukie and Nathan, who gives her all that money can buy, but chooses not to be with her in a steady relationship. The second analytical key is Frederic Jameson’s (1982) conception of schizophrenia, not in a clinical sense, but in how it affects language and interferes with one’s notion of the passing of time in the face of global capitalism. This results in the subject’s lack of a fully formed identity and a tendency to remain in an eternal present, which can be noticed in Sukie’s eternal waiting for Nathan to commit to her. The intricacies of Sukie and Nathan’s relationship, as one that is not easily signified, reinforces the importance of what Carregal Romero (2023) has defined as interdependency, which goes against the neoliberal idea of individualism. In contrast to this framework, Rooney presents a relationship-oriented view of the self (Carregal Romero, 2023) in which Sukie’s vulnerability is accepted as her quandaries are reevaluated and her suffering is lessened.

Finally, this study has examined how silence is a way of maintaining relationships transactional (Barros del Río, 2022; Carregal Romero, 2023). After visiting her father at the hospital and witnessing the coat being fished from the Liffey in lieu of a dead body, Sukie realizes that death is ubiquitous, and that time was passing. She then communicates her desire to be with Nathan and decides to stay in Ireland despite the fact that he continues to affirm that it is too early for them to be together. Yet, she remains silent about her decision. To conclude, although *Mr Salary* is

not among Rooney's most investigated writings, it certainly deserves consideration as it encapsulates her style and main motifs. A strong sense of alienation, class, and privilege coexist with various forms of physical violence, tense family relationships, job insecurity, high rents, instant messaging, and casual sex are themes that will be later perfected into her greater works.

Works Cited

- BARROS DEL RÍO, María Amor. (2022). "Sally Rooney's *Normal People*: the millennial novel of formation in recessionary Ireland". *Irish Studies Review*, 30(2), 176-192. <https://doi.org/10.1080/09670882.2022.2080036>
- BOLFARINE, Mariana. (2023). "O corpo em sofrimento e a Irlanda dos millennials em 'At the Clinic', de Sally Rooney". *Letras de hoje*, 58(1). <https://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2023.1.44141>
- CAIN, Sian. (2019, Jan. 9). *How Mayo writer Sally Rooney became a literary phenomenon in the UK*. (online). Irish Times.
- CARREGAL ROMERO, José. (2023). "Unspeakable Injuries and Neoliberal Subjectivities in Sally Rooney's *Conversations with Friends* and *Normal People*". In M. Teresa Caneda-Cabrera and José Carregal-Romero (Eds.), *Narratives of the Unspoken in Contemporary Irish Fiction: Silences that Speak* (pp. 213-233). Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-30455-2>
- CONRAD, Kathryn A. (2004). *Locked in the Family Cell: Gender, Sexuality & Political Agency in Irish National Discourse*. The University of Wisconsin Press.
- FERRITER, Diarmaid. (2004). *The Transformation of Ireland 1900-2000*. Profile Books.
- GRAY, Jane; GERAGHTY, Ruth; RALPH, David. (2016). *Family Rhythms: The Changing Textures of Family Life in Ireland*. Manchester University Press.
- JAMESON, Fredric. (1983). "Postmodernism and consumer society". In Hal Foster (Ed.), *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (pp. 111-125). Bay Press.
- LONDON REVIEW BOOKSHOP. (2019, May 8). *Sally Rooney on Normal People, with Kishani Widyaratna* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=4jH_Org46Es&t=994s
- ROONEY, Sally. (2019). *Mr Salary*. Faber & Faber. [Kindle]

- SUCHODOLSKI, Veronica. (2019, October 4). “Why Calling Sally Rooney a ‘Millennial Novelist’ Does Her a Diservice”. *Observer*. <https://observer.com/2019/04/sally-rooney-is-more-than-a-millennial-writer-normal-people-shows/>
- SUDJIC, Olivia. (2019, August 17). “Darkly Funny, desperate and Full of Rage: What makes a Millennial Novel?”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/17/what-makes-a-millennial-novel-olivia-sudjic>
- WOODS, Angela. (2011). “Postmodern schizophrenia”. In *The Sublime Object of Psychiatry: Schizophrenia in Clinical and Cultural Theory* (pp. 183-202). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/med/9780199583959.003.0007>

THE IMPORTANCE OF BEING NORMAL:
THE CIRCULATION OF AFFECTS IN SALLY ROONEY'S SHORT FICTION

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE "NORMAL":
LA CIRCULACIÓN DE AFECTOS EN LA CUENTÍSTICA DE SALLY ROONEY

Karolina ULLOA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: carolinaulloah@filos.unam.mx

ORCID iD: 0000-0001-6700-2359

Abstract

When defining the short story, Ireland's alleged eminent prose form, Frank O'Connor surmised that its fictional worlds orbited toward the incapacity to accept a "normal society." In other words, he deemed it a vehicle for abnormal characters. To continue the dialogue fostered by this canonical study, I propose that what lies underneath O'Connor's observations is not a clear-cut differentiation between the two sides of the spectrum, but rather a quest for normalcy, which I pose as a quest for belonging. The first decade of the new millennium witnessed the collapse of the Celtic Tiger, whose neoliberal promise became the dominant public discourse. Its crash left citizens, mainly those belonging to the lower-middle and middle class, unguarded against the predatory capitalism that governs today's world. Contemporary authors are registering the impact of larger, systemic failures in their fictions and confronting their mechanisms. An exemplary case is Sally Rooney, whose brutally precise prose details how the magnitude of ephemeral circumstances feels too overwhelming to understand and, thus, to articulate. Her characters struggle with the intimate

Resumen

Al definir el cuento, el género prosístico asumido como el "más sobresaliente" en Irlanda, Frank O'Connor concluyó que sus mundos ficticios reflejaban la incapacidad de aceptar una "sociedad normal"; es decir, lo estableció como un vehículo para representar personajes anormales. Para dar continuidad al diálogo propiciado por este estudio canónico, propongo que, más allá de la dicotomía desde la cual se interpretan las observaciones de O'Connor, subyace una búsqueda de normalidad, misma que yo planteo como una búsqueda de pertenencia. La primera década del nuevo milenio fue testigo del colapso del Tigre Celta, cuya promesa neoliberal se convirtió en el discurso público dominante. Su caída hizo a los ciudadanos de ingresos bajos y medios presa del capitalismo depredador que acecha el mundo actual, un hecho que autores contemporáneos registran. En estas ficciones, se enfatiza el impacto de dichos fracasos sistémicos y se confrontan sus mecanismos. Un caso ejemplar es Sally Rooney, cuya prosa, brutalmente precisa, detalla cómo la magnitud de las circunstancias efímeras resulta demasiado abrumadora para comprender y, por ende, para articular. Sus personajes libran una batalla con las implicaciones íntimas del mundo global que habitamos

implications of the global world we inhabit and navigate a profound sense of isolation as a result. Drawing on affect theory, in this article I analyze the characters’ processes of becoming aware of their affects and the fact that they are not yet ready to be translated into speech, what I term quotidian unease, in order to illuminate their quest for normalcy in *Mr Salary* and “At the Clinic.”

y, en consecuencia, navegan un profundo sentido de aislamiento. Con base en la teoría de los afectos, en este artículo analizo los procesos mediante los cuales los personajes de *Mr Salary* y “At the Clinic” se percatan de sus afectos y del hecho de que aún no están listos para ser puestos en palabras, lo cual denomino inquietud cotidiana. Lo anterior tiene la intención de verter luz sobre su búsqueda de normalidad.

Keywords: *Rooney, Sally*||*Belonging (Social psychology)*||*Irish literature*||*Doctrine of the affections*||*Social isolation in literature*

Palabras clave: *Rooney, Sally*||*Pertenencia (Psicología social)*||*Literatura irlandesa*||*Doctrina de los afectos*||*Aislamiento social en literatura*

An Abnormal Genre

The short story has been labeled the most eminent prose form of literature in Ireland (Ingman, 2009: 1; Kenneally, 2019: 16), an epithet nurtured during the second half of the twentieth century due to the impulse to define it as the national genre (D’hoker, 2015: 3). Anne Enright (2011: xi) and Elke D’hoker (2015: 5), among many others, acknowledge Frank O’Connor’s (2004) famous study *The Lonely Voice* as a paragon for unraveling its significance, for it is founded upon a long tale of oppositions in Irish history. Being a writer himself, O’Connor (2004) theorized that his was a “submerged population” (10) embodied in “outlawed figures wandering about the fringes of society” (11). According to him, the “intense awareness of human loneliness” (11) made Irish authors satisfy “the standards of the individual, solitary, critical reader” (8). To advance his argument, he contrasts the short story to the novel, whose emergence he deemed “impossible without the concept of a normal society” (10). In the former, characters are positioned as normal or abnormal depending on their stance towards the basic assumptions that sustain the text’s world-building and point of view. The latter is, in contrast, a genre of alienation: one that gives life to abnormal, fictional people. Yet, underlying this differentiation, there is a “perpetual fantasy to wield against insularity and underdevelopment” (48), as Sarah L. Townsend (2011) calls it, that has “been reclaimed by the Irish as virtues” (49).

Following this narrative of exceptionalism, it comes as no surprise that, to this day, the short story is commonly understood in those terms. In the extratextual realm, the Celtic Tiger is another case in point of this treacherous, enticing façade of singularity: when this unprecedented economic boom began in 1994, it seemed as if Ireland had finally caught up with its continental counterparts after centuries of being “the sick man of Europe” (Morse, 2010: 244). Ideologically, however, it imposed a hegemonic paradigm of neoliberal success and enforced it as the new “normal.” Its demise brought forward “bigger, more systemic failures” (Townsend, 2011: 61) that still operate in the Irish contemporary arena, as “the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it” (Fisher, 2009: 1) has overtaken the stage.

Enright (2011) notices that what O’Connor saw in the short story “rang true at the time” (xii), and I believe this is still true in the twenty-first century for two main reasons. The first is that the exploration of capitalism’s devastating consequences is especially keen at the hands of female authors because, like Heather Ingman (2009) points out, his “association of the short story with voices excluded from the ruling narrative of the nation seems peculiarly appropriate for Irish women, an often submerged population group within the public life of the nation” (10). The Celtic Tiger “cultivated gendered constructions of heteronormativity” and, therefore, “women became increasingly disempowered by and subsumed” (Bracken and Harney-Mahajan, 2017: 1) under its rule; as a response, in the period after its downfall these writers have battled against its rampant demands and its subsequent sense of isolation. This leads me to the second reason, which is that, as I see it, underpinning O’Connor’s differentiation between normality and abnormality, whose defining feature is loneliness, there is a quest for belonging, which can also be seen as a quest to attain a certain standard of normalcy. People wish to achieve this goal, but to do so they face what Sofía Alférez Mendia (2022) contends: that human beings’ ways of relating to one another “are extremely regulated—or even, to some extent, provoked—by social norms” (48) and, unknowingly, internalized.

Given that the short story is an “in-between place of shifting identities, of change and transformation” (Ingman, 2009: 12), during its ongoing “renaissance” (Kenneally, 2019: 18) this genre is an appropriate vehicle for the exploration of what lies outside the margins of what is considered “containable” (Smallwood, 2019). Just as D’hoker (2015) calls for a “relational dimension of Irish short fiction” (7), I too call for an affective reading of

this quest toward normalcy, which implies a negotiation of the intensities exchanged in human relationships, rather than a monolithic stance toward “submerged” or dominant groups, within the “complex material dynamics of globalization” (Townsend, 2011: 51) in this century and its driving ideology, capitalism.

The writings of Sally Rooney (Castlebar, County Mayo, 1991) are a remarkable contribution to this project because, in depicting the everyday lives of people who are deemed outsiders and estranged, her “movement toward intimacy” (Enright, 2021) highlights the power of “vulnerability as a form of courage” (Collins, 2018). To do so, she “leans into the corporeality of her imagination” and registers “capitalism’s effects on the body” (Freeman, 2021) through the exchange of intensities I mentioned earlier. For instance, in “Robbie Brady’s astonishing late goal takes its place in our personal histories,” Helen, one of the two main characters, reflects on the relevance of live streamed events “being recycled as culture in real time”: “You know, you’re watching the process of cultural production while it takes place, rather than in retrospect. I don’t know if that’s unique” (Rooney, 2021), she says. I bring this example into the discussion because Rooney’s prose feels like that—as if the readers were experiencing the magnitude of an ephemeral circumstance that, often, feels too overwhelming to understand and, thus, to articulate. As her characters struggle with the personal implications of the global world we inhabit, they navigate a profound sense of isolation due to the reigning neoliberal economic model’s foundation on indifference (O’Hanlon SJ, 2019: 131). Thus, drawing on affect theory, in this article I analyze the characters’ processes of becoming aware of their affects and the fact that they are not yet ready to be translated into speech—what I term quotidian unease—in order to illuminate their quest for normalcy in *Mr Salary* and “At the Clinic.”

A Quest for Normalcy

Normalcy is an ideal: one cannot consistently inhabit either side of the spectrum because the standard depends on the varied “forces of encounter” (Seigworth and Gregg, 2010: 2) one exerts upon their material realities. It is true that “normativity is interwoven in normalcy” (Alferez Mendia, 2022: 42) and, therefore, the former imposes a logic that allows human relationships to be labelled (44), but beneath the surface

of the willingness to access the latter lie “ever new and enlarged potentials of belonging” (Seigworth and Gregg, 2010: 21). This potential is what Affect Theory studies, as it “fosters a critical attitude toward some unquestioned presuppositions of empirical science and its associated institutional structures that can lead to systematic biases” (Hogan, 2016: 6)—notably, the epistemic privilege of reason over emotion. A major current within this framework draws, often implicitly, from a psychoanalytical tradition; we are meant to understand it “in relation to a prior conception of fundamental drives.” Thus, affect, which is a “non-conscious experience of intensity [,] [...] a moment of unformed and structured potential,” and “a measure of the body’s readiness to act in any given circumstance” (Shouse, 2005), is a useful tool for exploring the subjectivities of Rooney’s characters because of the visceral emphasis on their construction. By placing the importance of their interactions in their bodies, Rooney challenges “the ethos of materialist consumerism” (Bracken and Harney-Mahajan, 2017: 1) that the Celtic Tiger accentuated and offers one of “mutual care” (Crain, 2021) as an alternative.

Rooney’s characters attest how “little chance for a better future” (Williams, 2022: 15) they hold. Her approach to this in her fictional worlds is threefold, and these layers converge in how they signal personal attempts to belong to one’s larger context. Firstly, her characters go through the paradoxes of being alive today as they inhabit both physical and digital realms. Whereas the technological advancements in telecommunications allow for a sense of immediate connection, it also provokes an information overload that might lead to catastrophizing despair. More importantly, the rule of the free market forces these characters into a permeating exchange logic which they try to escape but cannot: as they “navigate their relationships in a time of historical crisis” (Freeman, 2021), they look for different possibilities of agency. Secondly, Rooney “captured the zeitgeist” of being a millennial in her representations because she showcases the “emotional and financial precarity of being [one]” (Donnelly, 2019), which translates into having less professional and personal opportunities. They, just like Rooney, constitute the largest and most educated generation in the workforce (Temple, 2019), but are, simultaneously, consumed by an unmatched productivity standard, with little monetary remuneration, that leaves almost no time for personal growth. Lastly, her diegeses are post-recessionary: after the crash of the Celtic Tiger in 2008, which caused “the country’s fall from the richest per capita state in Europe to one struggling with rapidly increasing unemployment, decreasing net worth, a failed banking system,

and a short-sighted government” (Morse, 2010: 243), citizens were left with the devastating consequences of financial greed and its glaring disparity, which then forced lower-middle and middle classes into an even more strenuous fight for survival.

In an interview with Michael Nolan (2019), Rooney identifies how the free-market ideology, which once seemed liberating, unveiled its cruelest side after the Tiger’s collapse: it first offered a solution to problematics born from heteronormative systemic practices (embodied in Catholicism), but then revealed a similar power imbalance for the “submerged” populations in Ireland, such as millennials. She claims that their defining feature is “that they are in an economically precarious position that older generations have forcibly placed them into,” which is to say that they inhabit the “uselessness of modern structures” (Taylor, 2021) as they transit “the collapse of our unbearable world circumstances”—and they do so all while attempting to “formalize the felt burdens of capitalist exhaustion as an internal struggle” (Hu, 2020). Prompted by Alexandra Schwartz’s (2017) observation that “Capitalism is to Rooney’s young women what Catholicism was to Joyce’s young men, a rotten social faith to contend with,” Rooney argues that this economic system does not console people “through periods of immense suffering” (Nolan, 2017). What was lost in this transition, she says, is a sense of community. Moreover, she goes on to explain that “the Catholic Church was replaced pretty much wholesale with the power of the free market, and free-market ideology has replaced Catholic ideology,” which also illuminates why her characters are in desperate need of a faith that seems viable only within human connection.

While conversing with Alex Clark (2018), Rooney describes herself as “quite boring and normal” as a person—but, as an author, she has received an unmatched attention. This self-characterization might leak into her fictions, for the realism through which she concocts them has hit a “resonant chord” (Clark, 2018) in contemporary audiences, mostly appealing to those in her age range (but not exclusive to it).¹ Since her first publication in 2016,² like Christine Smallwood (2019) observes, she has pursued specific thematic concerns through an incisive exploration of her young characters’ psyches. Her subject matter is love, explored through

¹ Nonetheless, she has encountered backlash for her alleged lack of political action and her characters being white, privileged, and self-centered (White, 2017; Tu, 2021; Hu, 2020).

² Before publishing her first short story, Rooney’s essay titled “Even if you beat me” appeared in 2015. Said piece already sheds a light in her authorial concerns, but, for the purposes of this paper, I focus on her fiction writings.

the intimacy for which her young characters yearn while immersed in a perpetual power struggle, mostly economical, not only amongst each other, but against the precarious circumstances that result from what Rooney herself calls “predatory capitalism” (Nolan, 2017). In a span of eight years, her protagonists and plots have gained distinguishing features that make them recognizable as hers. Going from the general to the particular, they are millennials, born and raised in Ireland between 1981 and 1996, who feel intensely, and are not yet well-versed in how to sustain a connection with others (not that anyone ever steadily is). They are “ambivalent, sensitive, lethal in conversation” (Taylor, 2021) as well as “confident and self-hating” (Williams, 2022); they “are let down by the adult world, but intrigued, too, and maybe galvanized.” Readers feel attracted to them thanks to the minute attention Rooney grants to their “emotional landscapes” (Clark, 2018) and her “freakish psychological acuity” (Smallwood, 2019): she fully forms their “quirks” (Raw, 2023) so that they confer an aura of verisimilitude that, in turn, produces visceral reactions in the audiences as they accompany them through their processes toward intimacy and the acceptance of their connections as immanent.

Among the many praises her works have garnered, I cannot help but notice that some of the adjectives used to describe her prose are metaphoric: burning (Enright, 2021), spell-binding (Madole, 2024), annihilating, liquid (Raw, 2023), laser-sharp (Donnelly, 2019), artery-nicking (Garner, 2019), heart-stopping (Smallwood, 2019). These figurative descriptions underscore a sensation of brutal exactness that triggers a pungent reaction that is hard to pinpoint. Rooney’s plots are “scattered salient moments” (Corsetti, 2022) among characters talking to each other incessantly; their conversations tend toward the philosophical, but do not come to a resolution. “Rooney’s most devastating lines are often her most affectless,” says Collins (2018): the interiority she explores through her characters might seem contradictory to the naked quality of her writing—the first is too overwhelming, while the other seems too mundane. Yet, I contend that this potential contradiction—the sustained quotidian unease that her characters go through—is what gives her narrative that difficult-to-describe power, as it accentuates the comings and goings of attempting to fit in in what is considered normal. “[S] tripped off of their armours,” these young characters transit “human vulnerability in an overwhelming, imperfect world” (Corsetti, 2022), and their “troubled connection

to human intimacy” (Madole, 2024) and the relationships through which it surfaces resonates with affect, as it “arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon” (Gregg and Seigworth, 2010: 1).

Melissa Gregg’s and Gregory Seigworth’s (2010) definition of affect is similar to Shouse’s insofar as its experience is pre-personal:

Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces—visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion—that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world’s apparent intractability. (1)

This lens fits Rooney’s characters’ interactions as they stem from a desire of being able to both affect and be affected, from the varied “intensities of experience” (Enright, 2021) they exert upon each other as they navigate their personal parcels of a globalized world in their journeys toward belonging. Since their relationships are in constant negotiation, these characters’ affects “*accumulate* across both relatedness and interruptions in relatedness” (Seigworth and Gregg, 2010: 2). What unites them, however, is the aforementioned quest for normalcy: they come together in their attempt to articulate “a reality for which we haven’t yet developed rules and forms” (Madole, 2024).

Rob Madole’s (2024) diagnosis is that Rooney’s characters’ “reactions are presented to us as something like poker tells, as unwanted revelations of the trembling heart beneath the tough-skinned facade.” To say it with Seigworth and Gregg (2010), their bodies react “within and across the subtlest of shuttling intensities: all the minuscule or the molecular events of the unnoticed” (2). As discussed above, the background of their daily lives is the “general systems collapse” (Freeman, 2021), so their contextual normalcy, unglamorous as it is, is plagued by unformed sensations brought to the forefront once their desires become transparent in their interactions. In the author’s tendency toward “hyper-awareness or hyper-intimacy” (Nolan, 2019) and her quest to exert a sense of belonging, it is possible to take in the burdens of the twenty-first century and find solace.

Considering the whole of Rooney's published works into account, Ellen Raw (2023) humorously surmises that her plots present a "problematic power dynamic, age gap, 'daddy issues', dead parent, university, alcoholism, English literature degree or email correspondence." Although these patterns have become more apparent as her career develops, they are already visible in her early fiction. Nominated in 2017 for the Sunday Times EFG Award, *Mr Salary* first appeared in April 2016 on *Granta*; three years later, it was printed as part of the Faber Stories collection. The plot is straightforward: during Christmastime, Sukie Doherty, the autodiegetic narrative voice, travels to Dublin, from Boston, to see her father, Frank, who has leukemia. Throughout its four segments, however, it becomes apparent that the dynamics underlying that trip are anything but simple. Although Frank is the pretext for Sukie's coming back to Dublin, the intensities that build up are garnered through her interactions with Nathan, a man sixteen years her senior and a semi-distant family connection. He is also the man with whom she lived for three years and for whom she feels love and attraction—and her only close connection. Besides a distant kinship and the Midlands in common, their relationship is extraordinary. From the start, besides the age difference, there is also an economic power imbalance, as well as a contrasting upbringing. Nathan's relationship with his family does not raise concerns, while Sukie's is limited to his opioid-addicted, money-asking father because her mother died shortly after her birth. More importantly, the latter transits a "girlfriend-to-daughter spectrum" (Rooney, 2019: 8) in relation to the former—which lies somewhere between normality and abnormality, as it overflows the available labels in the eyes of their peers.

The story starts in transition: the forces of encounter between the two main characters are reflected by the first location where they meet, the airport. Signs of the Celtic Tiger are scattered in the novelty of the most recent Dublin airport and in Nathan's job: "At some point the company [where he worked] had been bought out by Google, and now they all made hilarious salaries" (Rooney, 2019: 6). In this relationship, Nathan does not hesitate to spend money on Sukie—but the exchange is not transactional. Among the most notorious aspects of their characterizations, the clear-cut ethos of mutual care stands out. Sukie thinks she understands it, but she does not know how to explain it (Rooney, 2019: 6). Everyone except them seems suspicious of their agreement. Although they have a corresponding sexual attraction, Nathan is categorical about not acting on it because it is a "bad idea" (Rooney, 2019: 17). This

mutual desire, however, exemplifies affect’s “supple incrementalism of ever-modulating force-relations that rises and falls not only along various rhythms and modalities of encounter but also through the troughs and sieves of sensation and sensibility” and “its capacity for extending further still” (Gregg and Seigworth, 2010: 2) because, as the short story progresses, they add a new layer of vulnerability in their intimacy.

What audiences witness is the ordinariness within an exceptional and significant moment. The impact of the protagonists’ dynamic is put forward as Sukie reflects “We were predictable to each other, like two halves of the same brain” (Rooney, 2019: 9) when thinking of her and Nathan. Additionally, looming over her head is her ex-boyfriend’s accusation of her emotional frigidity (8). Regardless of having been a whole continent apart, once they get to his apartment their routine settles again, which is shown in how matter-of-factly she asks him if he would grieve if she were dead in the middle of dinner. In other words, amidst the comfort Sukie finds in their exchanges, there is also the imminent awareness of her own mortality, prompted by her father’s illness—an unease that does not go away. Because she is the narrator, her “poker tells” show in her free association of ideas, her extensive use of similes, and her bodily reactions. While everything with Nathan tends toward care and reciprocity, with Frank she loses control. So, to regain it, she “absorb[s] large volumes of information [...], like [she] could master the distress through intellectual dominance” (Rooney, 2019: 8), and that is how she comes to the realization that, when someone has leukemia, their “cells may look fairly normal, but they are not” (11).

Said quotation serves as the axis from which Sukie moves through and around this time in her life. She does not care much for Frank, yet, once she faces him at the hospital, she “heard [her] own voice grow wavery like a bad choral performance” (Rooney, 2019: 13). Even the routinary, neglectful interactions with her father lose sense, and she ignores how to articulate her reaction—although they pour out of her body. A similar force of non-belonging transpires on her way back to Nathan’s flat: along with a group of people by the river, she thinks she is about to face “a dead human body lifted out of the Liffey by a rescue boat” (15). At first, she finds consolation in knowing that all those gathered around seem to be there for compassion rather than morbidity. Nonetheless, as the dead body turns out to be a piece of clothing, she notices how their reactions change: “Everything was normal that quickly” (15). As soon as she comes to that conclusion, she relates this experience to her own existence

at that very moment, for her “cells [were] maturing and dying at a normal rate” (15), unlike her father’s or the presumed corpse. As she makes her way through Nathan’s door, audiences witness how everything has changed once more: crossing this threshold is charged with new unformed awarenesses.

Nathan, who had offered to wait for her at the hospital or pick her up if it rained, does not react to her soaked appearance or her defeat. In contrast, he welcomes her next to him in the couch, where he begins touching her hair absentmindedly. Sukie says: “I found his distraction comforting. In a way, I wanted to live inside it, as if it was a place of its own, where he would never notice I had entered” (Rooney, 2019: 17). In this sentence, disguised by an apparent simplicity that nevertheless introduces a complex set of unarticulated emotions, she shows a need for intimacy that feels redemptive. Through his seemingly oblivious caress, Nathan is consoling her through a period of acute suffering. This is further enhanced when, encouraged by a deep desire to feel grounded, Sukie turns their ordinary exchanges into a “highly sexed and fervent intimacy” (Raw, 2023). As she asks Nathan if they can “fuck” (Rooney, 2019: 17), the pregnant silence that ensues evolves into an ellipsis of bodily gratification of which readers only learn as the protagonists are lying in bed afterwards. Donnelly (2019) stipulates that, in this context, sex “provides respite from a surveilling society, even as it exposes to you to a single other soul,” which readers can appreciate as Sukie, as if in an epiphany, concludes she is not going back to Boston. However, that final portion of the text does not come on its own. What once was a medical statement on leukemia transforms into a refrain that is simultaneously consolatory and devastating: “These cells may look fairly normal, but they are not” (Rooney, 2019: 18). Whatever was normal at the beginning of the short story morphed by its end, and the abnormality of her circumstances that night becomes a consolatory sense of belonging in her partner’s arms.

Mr Salary is a powerful example of the “yet-ness” of affect as Seigworth and Gregg (2010) view it: it registers a body’s “doings and undoings” (3) against “the world’s apparent intractability” (1). “At the Clinic,” which was published only a few months after and is the piece where the characters Marianne and Connell from *Normal People* came into being, also depicts these forces of encounter. There is no age-gap between the protagonists, but the economic power imbalance and the pursuit of human connection remain. In addition, the two twenty-three-year-old protagonists are away from home, studying in Dublin. In this plot, which transpires close to

Christmas, the main action is a visit to a dental clinic: Connell drives his friend (and sexual partner) Marianne for an extraction. The introduction to these characters also occurs while they are in transit, driving. Although their relationship seems like a transactional exchange, this initial suggestion swiftly moves into a visceral experience after a brief recognition of fragility: “Connell is driving her to the clinic because he’s her only friend with a car, and also the only person in whom she confides about distasteful medical conditions like impacted teeth” (Rooney, 2020).

The focalization of the heterodiegetic narrative voice alternates between Marianne and Connell, and most of their internal struggles remain in the realm of the unsaid. Different to *Mr Salary*, this story emphasizes different degrees of unacknowledged physical pain. From Connell’s view, Marianne’s jaw ache begun after she “gave him head,” while the former remembers her mouth was already sore as she was performing oral sex (Rooney, 2020). The common thread in this experience is Connell’s slight cruelty, as he accuses her of complaining “a lot more than other people” (Rooney, 2020). In this example, according to the male character’s standard of an acceptable amount of fretting, the female one lies outside its limit. However, the gratuitous harshness is later contextualized as an inability to let vulnerability surface. After the complaint allegation, Marianne accuses Connell of being “incapable of expressing sympathy” and not seeing “women as fully human;” simultaneously, he had been contemplating his own “failure to feel anything” (Rooney, 2020). These dialogues reveal the muddiness that builds affects up, for they come before the formation of any rational pattern. The characters experience their bodies’ process of tightening and releasing the tensions of their reactions as they voice arguments that are not yet formed. In the diegesis, when Marianne gets home, her emotional and physical pain merge into a potentialized intensity: “She took a bottle of gin from inside of the fridge door and poured a little into her mouth experimentally. Rinsing the cold alcohol around her gums, a gigantic pain shot up the inside of her jaw and made her eyes water. She drooled the gin back out into her kitchen sink and started crying” (Rooney, 2020).

This is the backdrop to their drive to the clinic, where nothing of epic proportions occurs. Marianne, who “takes significant personal pleasure in having her pain validated by professionals” (Rooney, 2020), had been in agony for the previous week, but she had not found the words to explain it until the dentist’s diagnosis: “That tooth is slicing through your cheek like butter” (Rooney, 2020). While in the waiting room, neither character talks much. Nonetheless, what readers witness are flashbacks of previous encounters, all

mediated by their insecurities, their subsequent overthinking, and minuscule actions propelled by the enjoyment found in affecting one another—either friendly or hostilely. After Connell ironically confides to Marianne that he “must tune [her] out sometimes,” the narrative voice highlights her unpremeditated reaction: “She gazes back into the magazine, looking amused” (Rooney, 2020). This is what Connell calls “brief flashes,” moments in which Marianne becomes transparent to him, just before her enigmatic, defensive personality masks her again. Yet, he too is transparent to her: he coughs as he becomes distressed by guilt and swallows when faced with Marianne’s disposition to play the cruelty game.

When pondering upon their situation, Connell speaks of “malice.” These characters are not romantically involved, at least not in a normative fashion, but they rely on one another as they go through adulthood. Both had official partners with whom each had recently broken up. Within their separations, they realize how little they had cared for them and, more importantly, how much they cared for one another. Marianne “doesn’t express fears or physical suffering,” and Connell has trouble dealing with her pain (Rooney, 2020). The visit to the clinic was supposed to be routinary: it was a simple extraction of an unruly (and ironically named) wisdom tooth. When the nurse calls for Marianne to get into the surgery, Connell bites his fingernail to a pulp as he further reflects on her companion’s proclivity to self-laceration. Once she is alone, facing what is supposed to be an uncomplicated solution to a common problem, she is overcome by the literal brutality exerted upon her:

Inside the surgery they have given Marianne an anaesthetic. The dentist sticks a sharp instrument into Marianne’s gum to see if she can feel it, and she can’t. Then he sets about removing the tooth. At first she can hear grinding. A glowing white lamp reflects into her eyes from the mirror above her, and the latex of the dentist’s gloves tastes sadomasochistic. Something is whirring, and a strange thin liquid is filling Marianne’s mouth. It does not taste like blood.(Rooney, 2020)

She does not recognize her body’s reactions as she is told to spit out the “small yellow part of her” that has been ripped out. It does not make sense: “The tooth glistens like a cream in the dentist’s palm. [...] [It] has fronds like an anemone” (Rooney, 2020). The most definite sign of her absolute and unexpected vulnerability comes as a surprise to her, but not to the readers, as the narrative voice plainly states “Marianne is trembling.”

When she inhabits the seismic intensities of this experience, more visceral impulses betray her: she “feels a tidal gratitude which drenches her in sweat” for Connell’s presence, “and her eyes begin to prick with tears,” just as it had happened after their last sexual encounter and the stagnant gulp of gin (Rooney, 2020). Connell reacts to seeing her in this state; he knows he “experiences certain feelings,” although he cannot name them (Rooney, 2020). While taking in her present reality as if she were “in the wrong body,” Marianne gets into Connell’s the car, “small and lonely” (Rooney, 2020). In the past, she had told him that she thought she “deserve[d] bad things because [she is] a bad person,” and he cannot help but shudder at her current distress and the weight her words carry (Rooney, 2020). A “fear of being left defenseless” (Kavanagh, 2024) gains protagonism here, and in this overflow of vulnerability the couple circles back to their relationship status and how their small cruelties had impacted each other. Marianne then asks Connell, with “brash curiosity,” operating as an armor, if her words had triggered his break-up (Rooney, 2020). Instead of offering an answer, silence ensues. The heterodiegetic narrative voice focuses first on the male character, who is staring blindly ahead, deep in his thoughts of his friend’s literal and metaphorical nakedness, assuming her crying comes from “residual physical pain” (Rooney, 2020). Contrary to what he thinks, audiences know the female character’s crying is not only a consequence of the surgery, but also an amalgamation of intensities, to borrow Seigworth’s and Gregg’s approach to defining affect. Marianne’s nonchalance is, too, a performance, for she is well aware that “What she feels is not easily expressed anyway.” For this reason, crumpled up and teary as she is, the only conclusion to which she can come to is that “People love all kinds of things: their friends, their parents. Misunderstandings are inevitable,” which surmises the tidal, molecular reactions she meets this quotidian unease (Rooney, 2020). As is also typical of Rooney’s endings, this short story’s is charged with potential: “You’re still crying, are you? he says. The feeling is coming back now, she says. That’s all” (Rooney, 2020).

The noun *feelings* becomes defused, and, instead of referring to one single instance of whatever she deems as such, the polysemy of the word reflects how her various affects merge into just that: a potential. This single simple sentence does not provide clarity, even when her crying reveals the processes of related and unrelatedness she experiences. Yet, all the affects that had been circulating among these characters and

the routinary procedure they went through culminate in a realization of an intimate vulnerability that renders Marianne, and Connell, both desolate, but also comforted in each other's presences as if they belonged exactly where they are.

The Impossibility of Being Normal

When speaking about the short story as a vehicle for abnormal characters, O'Connor was already suggesting that, within the differentiation between normality and abnormality lies a desire to hold on to a sense of community. It is visible not only through the binary that divides an "us" against "them," a division that makes power struggles much more digestible, but also in how he recognizes that Ireland's struggles might be echoed elsewhere. While D'hoker (2015) correctly notes "the contradictions and idiosyncrasies" (5) of his approach, and how much of his prejudice leaks into his understanding of the genre (and his own practice of it), in *The Lonely Voice* there is also room for what she calls reimagination. For example, in addressing the solitary, critical readers and attempting to satisfy, if only for an instant, their potentially unacknowledged desire to see themselves in this type of fiction, O'Connor was also setting forth a quest for belonging. This might not have been his main aim, but, when studying the works of contemporary short story authors, the tension O'Connor explores seems current to today's expectations of normalcy.

When detailing how this prose form emerges from "something that springs from a single detail and embraces past, present, and future" (O'Connor, 2004: 12), he too is referring to scattered salient moments that are made up from the potential that forms affective exchanges. As I mention in the introduction of this article, via Enright's observation, O'Connor's words made sense when he first wrote them, for they mirrored the narrative of exceptionality that Ireland held as one of its most valuable possessions. Although disguised differently, the Celtic Tiger also took advantage of said mirage and, with it, the State's position aligned with the brutal neoliberal practice that grounds capitalism. In a way, it is possible to say that, as a nation, Ireland's quest for normalcy—for belonging to the transnational, cosmopolitan arena—is what has led contemporary authors, such as Rooney, to contend with the repercussions of this "new normal."

When Rooney began her writing career, the Post-Celtic Tiger—a recession that came along with a flourishing in the arts—the consequences of Tiger greed had already been exposed, studied, and, more importantly, experienced in the flesh for almost a decade. In her diegeses, characters inhabit a personal, political, and economic state of in-betweenness in regard to normalcy—as most of their extratextual counterparts do. What is at stake when existing outsaid normalcy is alienation; nevertheless, what I gather after having explored the hardships of growing up in a world that seems inherently hostile is that, even when the very concept of “normalcy” is nothing more than an ideal—which can be as oppressing as any imposed paradigm—there is hope in knowing that, while our globalized contexts corner us into an overwhelming sense of not-belonging, it is in our human nature to move through either end of the spectrum as we make sense of the quotidian unease our circumstances, and our relationships, bring forward. In this sense, Affect Theory offers solace in its acceptance that whatever intensities transpire from body to body can be either a form of relatedness or unrelatedness. This is what Rooney does best: pointing out how, in a search of human connection, there will be as much pain as there is pleasure, and the two—as well as whatever lies in between—will only be but an immanent step toward something else.

Rooney’s diegeses depict the circulation of affects, understood as pre-personal forces of encounter exchanged through bodies. Analyzing this author’s short fiction is relevant not only because criticism has paid less attention to it than to her novels, but also because they perfectly embody the perennial quest for normalcy I delineate above. Dissident and defiant, her characters attempt to make sense of how to individually navigate the larger, systemic failures of capitalism, as it is “what is left when beliefs have collapsed at the level of ritual or symbolic elaboration” (Fisher, 2009: 5). This is the battle which Rooney, both authorially and personally, fights. While it would be easy to fall prey into a defeatist spiral, she, just like her characters, rebels against this oppression through emphasizing the value of intimacy—which, although not a solution, is certainly a viable alternative. In her secularized Ireland, the closest one comes to purpose is human connection. Donnelly (2019) calls it “something like grace” and “absolution;” others, redemption. I understand it as affect: as possibilities within pure potential.

The power of *Mr Salary* and “At the Clinic” lies on what I have termed quotidian unease, which is the characters’ awareness of their affects as they unfold. Ontological comments surface amidst ordinary conversation, signaling the preoccupations proper

to their hazardous contexts. More importantly, their visceral capacities to react reveal their vulnerabilities in a world that has consistently tried to harden them. In *Mr Salary*, Sukie's relationship with Nathan, despite its economic power imbalance, serves as a balm against a harsh reality in which "death [is] more of a miracle than life" (Rooney, 2019: 15). Although it is Frank, Sukie's father, who has leukemia, it is her cells that become "abnormal" by the story's end, as she relishes in the immanent pleasure she feels in her intimacy with Nathan. Similarly, in "At the Clinic," Marianne's physical pain after having a wisdom tooth extracted mirrors a "desire to be cared for" (Rooney, 2020) that leaves her naked in her friend/lover's eyes, and there she finds comfort. In both cases, what comes to the forefront is an ethos of mutual care that, albeit fleeting, allows for a sense of belonging. In the end, the importance of navigating personal and collective identities and their myriad relations does not lie on her characters being normal—but in their impossibility of being fully so and finding relatedness in the way.

Works Cited

- ALFÉREZ MENDIA, Sofía. (2022). "Affective Relationships in the 21st Century: a Derridean Approach to Sally Rooney's *Normal People* and *Conversations with Friends*." *Journal of the Association of Young Researchers of Anglophone Studies*, 2, 33-51.
- BRACKEN, Claire; HARNEY-MAHAJAN, Tara. (2017). "A Continuum of Irish Women's Writing: Reflections on the Post-Celtic Tiger Era." *Lit: Literature Interpretation Theory*, 28(2), 97-114. <https://doi.org/10.1080/10436928.2017.1315547>
- CLARK, Alex. (2018, August 25). "Conversations with Sally Rooney: the 27-year-old novelist defining a generation." *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2018/aug/25/sally-rooney-interview-normal-people-conversations-with-friends>
- COLLINS, Lauren. (2018, December 31). "Sally Rooney Gets in Your Head." *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/01/07/sally-rooney-gets-in-your-head>

- CORSETTI, Francesca. (2022, May 7). "Review: Beautiful World, Where Are You by Sally Rooney." *The Mistress of the House of Books*. <https://www.themistressofbooks.com/reviews/review-beautiful-world-where-are-you-by-sally-rooney>
- CRAIN, Caleb. (2021, September). "Sally Rooney Addresses Her Critics." *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/09/sally-rooney-beautiful-world-where-are-you/619496/>
- D'HOKER, Elke. (2015). "Complicating the Irish Short Story." In Elke D'Hoker and Stephanie Eggermont (Eds.), *The Irish Short Story. Traditions and Trends* (pp. 1-19). Peter Lang.
- DONNELLY, Elisabeth. (2019, March 20). "This 28-Year-Old Irish Writer Really Captures Millennial Life." *Buzzfeed News*. <https://www.buzzfeednews.com/article/elisabethdonnelly/sally-rooney-conversations-with-friends-normal-people>
- ENRIGHT, Anne. (2011). "Introduction." In Anne Enright (Ed.), *The Granta Book of the Irish Short Story* (pp. xiv-xvii). Granta.
- ENRIGHT, Anne. (2021, September 2). "Beautiful World, Where Are You by Sally Rooney review – the problem of success." *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2021/sep/02/beautiful-world-where-are-you-by-sally-rooney-the>
- FISHER, Mark. (2009). "It's easier to imagine the end of the world than the end of capitalism." In *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (pp. 1-11). Zero Books.
- FREEMAN, Ciaran. (2021, October 15). "Review: Sally Rooney writes for millennials in a post-Catholic world." *America. The Jesuit Review*. <https://www.americamagazine.org/arts-culture/2021/10/15/sally-rooney-beautiful-world-review-241658>
- GARNER, Dwight. (2019, April 8). "Sally Rooney's 'Normal People' Explores Intense Love Across Social Classes." *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2019/04/08/books/review-normal-people-sally-rooney.html>
- HOGAN, Patrick Colm. (2016, August 31). "Affect Studies." *Oxford Research Encyclopedias*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.105>
- HU, Jane. (2020, June 15). "Race and Romantic Realism." *Post45*. <https://post45.org/2020/06/race-and-romantic-realism/>
- INGMAN, Heather. (2009). "Introduction." In *A History of the Irish Short Story* (pp. 1-14). Cambridge University Press.

- KAVANAGH, Art. (2024, March 6). “‘Oh my god, shut up.’ Sally Rooney, short story writer.” *Art Kavanagh, Criticism, fiction and other writing*. <https://www.artkavanagh.ie/Sally-Rooney-short-stories.html>
- KENNEALLY, Michael. (2019). “Contemporary Irish Short Stories.” *The Canadian Journal of Irish Studies*, 42, 16-20.
- MADOLE, Rob. (2024, December 15). “Eyes Like Cursors Blinking: On ‘Conversations with Friends’ and ‘Normal People’ by Sally Rooney.” *Porter House Review*. <https://porterhousereview.org/articles/eyes-like-cursors-blinking-on-conversations-with-friends-and-normal-people-by-sally-rooney/>
- MORSE, Donald E. (2010). “‘The economics of utter idiocy’: The Rise and Demise of the Celtic Tiger.” *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 16(1/2), 243-256.
- NOLAN, Michael. (2017, November 13). “Sally Rooney: ‘A large part of my style has definitely developed through writing emails.’” *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/books/sally-rooney-a-large-part-of-my-style-has-definitely-developed-through-writing-emails-1.3289962>
- O’CONNOR, Frank. (2004 [1963]). “Author’s Introduction.” In *The Lonely Voice* (pp. 3-24). Melville House Publishing.
- O’HANLON SJ, Gerry. (2019). “After the Pope — the Catholic Church in Ireland.” *Studies: An Irish Quarterly Review*, 108(430), 126-137.
- RAW, Ellen. (2023, December 17). “Why you should read Mr Salary by Sally Rooney.” *Nouse*. <https://nouse.co.uk/articles/2023/12/17/why-you-should-read-mr-salary-by-sally-rooney>
- ROONEY, Sally. (2017, August 12). “‘Robbie Brady’s astonishing late goal takes its place in our personal histories’: A new short story by Sally Rooney.” *The New Statesman*. <https://www.newstatesman.com/culture/2017/08/robbie-brady-s-astonishing-late-goal-takes-its-place-our-personal-histories>
- ROONEY, Sally. (2019 [2016]). *Mr Salary*. Faber & Faber.
- ROONEY, Sally. (2020 [2016], May). “At the Clinic.” *The White Review*. <https://www.thewhitereview.org/fiction/at-the-clinic/>
- SCHWARTZ, Alexandra. (2017, July 24). “A New Kind of Adultery Novel.” *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/07/31/a-new-kind-of-adultery-novel>

- SEIGWORTH, Gregory J. GREGG, Melissa. (2010). "An Inventory of Shimmers." In Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (Eds.), *The Affect Theory Reader* (pp. 1-25). Duke University Press.
- SHOUSE, Eric. (2005). "Feeling, Emotion, Affect." *M/C Journal*,8(6). <https://doi.org/10.5204/mcj.2443>
- SMALLWOOD, Christine. (2019, April 1). "Sally Rooney's Great Expectations." *The New Republic*. <https://newrepublic.com/article/153233/sally-rooney-novel-normal-people-review>
- TAYLOR, Brandon. (2021, September 7). "Sally Rooney's Novel of Letters Puts a Fresh Spin on Familiar Questions." *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2021/09/07/books/review/beautiful-world-where-are-you-sally-rooney.html?unlocked_article_code=1.CE4.GOYs.bA0JXZjf4nFB
- TEMPLE, Emily. (2019, April10). "Let's All Stop Pigeonholing Sally Rooney as a 'Millennial Writer'." *Literary Hub*. <https://lithub.com/lets-all-stop-pigeonholing-sally-rooney-as-a-millennial-writer/>
- TOWNSEND, Sarah L. (2011). "Cosmopolitanism and Home: Ireland's Playboys from Celtic Revival to Celtic Tiger." *Journal of Modern Literature*, 34(2), 45-64.
- TU, Jessie. (2021, August 21). "Surely there are better literary heroes for our generation than Sally Rooney?." *The Sunday Morning Herald*. <https://www.smh.com.au/culture/tv-and-radio/surely-there-are-better-literary-heroes-for-our-generation-than-sally-rooney-20210817-p58jfp.html>
- WHITE, Hilary A. (2017, May 27). "I hate Yeats...how has he become this emblem of literary Irishness?." *Irish Independent*. <https://www.independent.ie/entertainment/books/i-hate-yeatshow-has-he-become-this-emblem-of-literary-irishness/35757310.html>
- WILLIAMS, Jeffrey J. (2022). "Millennial Fiction Meets the Campus Novel." *American Book Review*, 43(4), 14-17. <https://dx.doi.org/10.1353/abr.2022.0127>

CUERPO, TRAUMA Y TRANSFORMACIÓN EN “THE WOODCUTTER’S BRIDE”,
DE DEIRDRE SULLIVAN

BODY, TRAUMA AND TRANSFORMATION IN “THE WOODCUTTER’S BRIDE” BY DEIRDRE SULLIVAN

Dolores HORNER BOTAYA

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA LEÓN | León Guanajuato, México

Contacto: dolores.hornerbotaya@leon.uia.mx

ORCID iD: 0009-0003-2297-9678

Resumen

En el relato “The Woodcutter’s Bride”, incluido en su colección *Tangleweed and Brine* (2017), la autora irlandesa Deirdre Sullivan reescribe el cuento de “Caperucita Roja” utilizando estrategias narrativas que vinculan el tratamiento del espacio con el cuerpo del personaje principal para enfatizar la metamorfosis de la protagonista y su rol en la trama, lo cual subvierte el elemento iniciático al interior de la misma. A partir de uno de los finales mejor conocidos del cuento, el de los hermanos Grimm, la autora reescribe la trama de “Caperucita Roja” y enfatiza la devoración como vivencia traumática y metamorfosis no consumada al mismo tiempo. Según teóricos como Jack Zipes y Maria Tatar, la transformación es un elemento fundamental dentro del género del cuento de hadas, que siempre es susceptible de analizarse desde una perspectiva sociocultural. En el presente artículo se examinan aspectos sustanciales de la tradición de la reescritura de “Caperucita Roja” en el texto de Sullivan, tales como el trauma, el deseo, la agencia de la protagonista y el valor de su desobediencia frente a las condiciones impuestas por su contexto. Gracias al uso de la primera persona dentro de la voz narrativa, la “Caperucita Roja” de Sullivan genera una identificación en el lector que funciona como herramienta para entablar un diálogo

Abstract

In the short story “The Woodcutter’s Bride”, included in her collection *Tangleweed and Brine* (2017), Irish author Deirdre Sullivan rewrites the traditional tale of “Little Red Riding Hood” using narrative strategies which link the treatment of space with that of the body of the main character to emphasize the protagonist’s metamorphosis and her role in the plot, all which contributes to subvert the coming-of-age motif in the story. Sullivan’s tale uses one of the best-known endings of the canonical tale, the one rewritten by the Grimm brothers, to reinvent the plot of the protagonist and emphasize the devouring act as a traumatic experience and an incomplete transformation at once. According to fairy tale scholars such as Jack Zipes and Maria Tatar, transformation is one of the genre core aspects, and can be analyzed from a sociocultural perspective. In the analysis tradition of “Little Red Riding Hood” we can examine concepts such as trauma, desire, the main character’s agency and the importance of her disobedience into an adverse context. Sullivan’s version elaborates on those concepts and, by letting the main character tell her own story the author provokes an identification with the reader.

con versiones actuales y futuras del mismo cuento. El cuerpo y el espacio se configuran como estrategias narrativas que cuestionan versiones anteriores de “Caperucita Roja” y a la vez entablan un diálogo con otras reescrituras del mismo cuento elaboradas por autoras.

The representation of the body and space work as narrative strategies that question earlier versions of “Little Red Riding Hood” and at the same time foster dialogues with other rewritings of the same plot written by contemporary women authors.

Palabras clave: *Simbolismo en cuentos de hadas*||*Cuentos de hadas en la literatura*||*Literatura irlandesa*||*Arte feminista*||*Cuarta ola del feminismo*||*Literatura feminista*||*Sullivan, Deirdre*

Keywords: *Symbolism in fairy tales*||*Fairy tales in literature*||*Irish literature*||*Feminist art*||*Fourth-wave feminism*||*Feminist literature*||*Sullivan, Deirdre*

El presente artículo explora cómo en el cuento “The Woodcutter’s Bride”, de Deirdre Sullivan, la forma en que se representa el trauma en el cuerpo y su extrapolación en la representación del espacio sirven para enfatizar la metamorfosis de la protagonista y su papel al interior de la trama, lo cual configura una nueva versión de la historia que subvierte el componente iniciático al interior del relato. Según consigna Diana Rodríguez Bonet (2022), Deirdre Sullivan es una escritora y profesora de Galway quien ha publicado varios libros para adultos que le han merecido ser nominada al premio europeo de literatura. Con su colección de reescrituras de cuentos de hadas *Tangleweed and Brine*, publicada en 2017 y aun sin traducción al español, ganó el Post Irish Book of the Year Award en 2018 (41). Rodríguez Bonet (2022) atribuye las reescrituras de Sullivan a la cuarta ola de los feminismos, dado que se enfocan en los roles de género y le dan voz a los personajes silenciados u oprimidos de los cuentos de hadas tradicionales (43). A partir de eso podríamos considerar que las estrategias narrativas que utiliza Sullivan para transgredir las tramas tradicionales poseen un claro interés en subvertir el papel de las heroínas como se suele entender desde la óptica canónica. Las atmósferas ricamente trabajadas y el uso de recursos narrativos donde predominan las metáforas y un interés formal evidente convierten a *Tangleweed and Brine* en una colección de cuentos que vale la pena incluir en el nuevo canon de reescrituras de cuentos de hadas contemporáneas integrado por autoras.

Dentro del volumen se presentan trece reescrituras feministas de cuentos clásicos. Las heroínas de los cuentos toman sus propias decisiones y de alguna manera intentan recuperar su agencia frente a los obstáculos que se les presentan en tramas que conocemos por las versiones tradicionales de las historias. Frente a los finales cerrados y reconocibles de las versiones canónicas, Sullivan propone finales abiertos que cuestionan al lector y enfatizan aquello que no puede revelarse dentro de las tramas mejor conocidas (Rodríguez Bonet, 2022: 44). Los temas que se silencian, las subalternidades y las perspectivas que pudieran considerarse marginales (sobre todo en lo que refiere a los personajes femeninos) se exploran de diversas maneras a lo largo de los cuentos, buscando el desasosiego y la sorpresa del lector.

Dentro de *Tangleweed and Brine*, los trece cuentos se organizan en dos partes o secciones, como lo indican los títulos asignados a cada una de ellas: cuentos de tierra (las “enredaderas” o *tangleweed*) y cuentos de agua (la “salmuera” o *brine*). Las tramas que ocurren en medio del bosque, con énfasis en la fauna y flora salvajes, tales como “Caperucita Roja”, “Rapunzel” o “Blancanieves” se agrupan en la primera sección, mientras que los cuentos donde el mar o los ríos juegan un papel relevante, tales como “La sirenita” o “La chica de los gansos” pertenecen a la segunda sección (Rodríguez Bonet, 2022: 44). Rodríguez Bonet (2022) apunta con acierto que la atención crítica que ha recibido el libro de Sullivan, pese a tratarse de una colección premiada (con el Post Irish Book Award, como ya se mencionó), no ha sido tan generosa como podría pensarse (44). En ese sentido, este artículo resulta pertinente para analizar las estrategias narrativas que la autora despliega para representar el trauma, el cuerpo y su relación con la transformación dentro de uno de los cuentos más logrados del libro, la reescritura de “Caperucita Roja” titulada “The Woodcutter’s Bride”.

En su reseña sobre dicho volumen, Liz Maguire (2018) afirma que los finales abiertos de Sullivan proporcionan una suerte de advertencia narrativa que, a la vez, imita y cuestiona las moralejas de los cuentos tradicionales: “with the transparency of today’s feminist narrative, simultaneously healing through its warnings” (43). En ese sentido, los personajes femeninos de los cuentos de Sullivan, que en muchos casos son las protagonistas, utilizan la primera persona del singular para narrar su historia y aportar su punto de vista dentro del relato. Este recurso narrativo no es ajeno a las reescrituras contemporáneas, pero en *Tangleweed and Brine* se convierte en una de las características clave de los cuentos. Si, como sostiene Maguire (2018): “Sullivan’s articulation of

womanhood is at once recognisable—the strength of stoic character—and therefore eerie in its ability to communicate innermost privacies” (43), el hecho de que muchos de los cuentos estén narrados en primera persona ayuda a iluminar las áreas oscuras de las que habla Rodríguez Bonet (2022), así como a proporcionar posibilidades de identificación para el lector con la problemática de las protagonistas. Maguire (2018) propone que el discurso de los personajes femeninos a partir de los cuentos configura: “durable metaphors for the weight women carry in their very existence.” (43).

Desde dicha perspectiva, las reescrituras de Sullivan son dignas herederas de otras autoras, tales como Angela Carter o Margaret Atwood, quienes deconstruyen el discurso patriarcal a partir de la voz de una protagonista que enuncia, sin pudor, una serie de condiciones dentro de un conjunto de acciones aparentemente preestablecidas, pues todas las tramas de los cuentos de hadas tradicionales parecieran conducir a lugares similares: el matrimonio, el final feliz o el castigo por la transgresión de ciertos roles previamente impuestos. En este sentido, Sullivan despliega varias estrategias narrativas distintas (un énfasis en la atmósfera, el uso de la primera persona del singular para narrar los cuentos, construir la tensión a partir de las tramas conocidas y la perspectiva que las protagonistas tienen de las mismas, entre otras) que le permiten reinventar las tramas canónicas y ofrecer a las lectoras otras posibilidades de interpretación que no se reducen a los roles conocidos previamente.

Reescrituras de “Caperucita Roja”: el cuento de hadas y sus posibilidades (meta)narrativas

Partiendo de la definición de *intertextualidad* desarrollada por Julia Kristeva (1988), quien afirma que se trata de la copresencia de un texto en otros, podemos deducir que los cuentos de hadas, tanto los tradicionales como los contemporáneos, son siempre palimpsestos que se construyen a partir de distintas fuentes, tanto orales como literarias, dirigidas al público infantil o a los adultos. Debido al fuerte componente intertextual que se halla presente dentro del cuento de hadas, siempre que leemos versiones contemporáneas tenemos que contemplar la posibilidad de que se nos asuma conocedores de alguna de las versiones canónicas de la historia.

A partir de los años setenta, cuando la crítica literaria feminista comienza a interesarse por el cuento de hadas como producto cultural, las preguntas acerca del proceso de introducción al canon y la tradición dominada por las plumas masculinas llevaría al descubrimiento y la recuperación de versiones alternativas de diversos cuentos, así como a la identificación de voces femeninas (en términos autorales) dentro de la producción de cuentos de hadas a lo largo de la historia (Haase, 2000: 16). Con base en este enfoque podríamos afirmar que la mayor parte del estudio del cuento de hadas que se realiza dentro del campo literario elige visibilizar a autoras no del todo reconocidas de tradiciones disímiles o utilizar algún tema transversal y analizar los cuentos como ejemplos del tratamiento de dicho tema, casi siempre en contraste con las versiones tradicionales.

Debido a su carácter de palimpsesto intertextual, siempre que el cuento de hadas se escribe, de alguna manera, se está reescribiendo. Desde este punto de vista, las reescrituras contemporáneas realizadas por autoras ofrecen un panorama comparativo con las versiones mejor conocidas que pretende, a su vez, iluminar ciertas áreas de significado según el énfasis que se decida dar al relato. Según Donald Haase (2000), tanto los estudios de género como el estudio del cuento de hadas contemporáneo cobrarán importancia decisiva durante los años setenta, y ambos cuestionarán de forma relevante las instituciones culturales y los procesos de socialización (41).

Si, como afirma Jack Zipes (2007), “[a] product of civilization, the literary fairy tale, in contrast to the rough and raw folk tale, is very ‘civil.’ Paradoxically, the fairy tale creates disorder to create order and, at the same time, to give voice to utopian wishes and to ponder instinctual drives and gender, ethnic, family, and social conflicts” (15), entonces podemos afirmar que cada uno de los cuentos posee propósitos de socialización específicos y, por tanto, dichos propósitos pueden cuestionarse e incluso subvertirse por medio de versiones que los pongan en duda o propongan otras soluciones a las tramas. En pocos cuentos es tan evidente la necesidad de cuestionar los roles como en “Caperucita Roja”, pues al tratarse de una historia en la cual la inocencia de la protagonista es castigada de forma asimétrica en relación con la falta, la trama pone en evidencia no sólo lo que se esperaba de las niñas dentro de un contexto cultural determinado sino también los horizontes morales a los que se supone que deberían adscribirse.

Existen dos variaciones canónicas entre las versiones tradicionales de “Caperucita Roja”. La primera, firmada por Charles Perrault y publicada en 1697, termina con la Caperucita siendo devorada por el lobo. La moraleja de Perrault apunta a tener cuidado con lobos más o menos disimulados, y el destino de la niña se considera su justa recompensa por haber desobedecido el mandato de su madre de no hablar con extraños. En el caso de la versión de los Grimm, publicada en 1812, se introduce al personaje del leñador en el último momento de la trama para que sea capaz de rescatar a la Caperucita, a quien el lobo ya devoró. El leñador saca a la abuela y a Caperucita de la panza del lobo y, más tarde, rellena la barriga del lobo con piedras y lo lanza al río. La versión de los Grimm es la que suele tener mayor difusión, sobre todo en las reescrituras dirigidas a infancias, aunque la de Perrault tiende a reaparecer cada tanto (Zipes, 1986).

El caso concreto de “Caperucita Roja” mueve a la reflexión, pues se trata de una de las tramas más reescritas, cuya popularidad no ha decaído en ningún momento de la historia. Sea porque el lobo es un personaje atractivo que no se ciñe a los estándares de los villanos clásicos de los cuentos (pues seduce al mismo tiempo que comete actos de indecible violencia), o porque la historia de la pérdida de la inocencia sigue resonando en el lector, lo cierto es que las reescrituras contemporáneas de esta trama son algunas de las más habituales. Aunque no es la intención del presente artículo enlistar ejemplos de manera exhaustiva, debido a sus puntos en común, —sea temáticos o estilísticos— con “The Woodcutter’s Bride”, podríamos pensar en cualquiera de las tres Caperucitas (“The Werewolf”, “The Company of Wolves” y “Wolf-Alice”) incluidas en la colección *The Bloody Chamber* (1979), de Angela Carter, pero también en “Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja” (1993) de Luisa Valenzuela o en *Caperucita en Manhattan* (1990), de Carmen Martín Gaité. En cada una de estas versiones se abordan temas que tienen que ver con la sexualidad, la individuación y el deseo, así como las expectativas sociales que pueden condicionarlos en un contexto determinado.

La idea de la transformación inmediata y milagrosa es clave para entender la mayor parte de los cuentos de hadas que han permanecido con nosotros (Zipes, 2007: xii). Podríamos incluso afirmar que la modificación del cuento al reescribirlo conlleva muchas veces enfatizar las escenas de transformación que ocurren al interior del relato. Una de las acepciones clásicas de la definición del cuento de hadas indica que se trata de relatos en los que se enfatiza el sentido de

maravilla o asombro del lector u oyente (de ahí que otra de sus denominaciones sea la de cuentos maravillosos). Es posible llevar esta noción aún más lejos y pensar incluso que la transformación permite, en gran parte, el efecto de asombro o maravilla por el cual los cuentos de hadas han llegado a distinguirse. En palabras de Zipes (2007): “It is the transgression that makes the tale exciting; it is the possibility of transformation that gives hope to the teller and listener of a tale” (50). El agua se transforma en fuego, las calabazas en carrozas, de la boca de las doncellas salen diamantes. En el caso de la “Caperucita Roja”, sin embargo, la transformación ocurre cuando el lobo devora a la niña. Al contrario que en otras tramas, el deseo del lector opera para que la transformación se suspenda o nunca se produzca, de ahí que la niña salga intacta (junto con su abuela) de la panza del villano, en la versión de los Grimm.

Ser devorado es una transformación en sí misma. No sólo porque marca la frontera entre la vida y la muerte, sino también porque simbólicamente implica un castigo a la transgresión de la protagonista ante las advertencias de su madre. Si bien en el cuento de “Caperucita Roja” no pareciera ocurrir ningún tipo de magia, no deja de resultar sorprendente que cuando sacan a la niña y a la abuela de la barriga del lobo ambas se encuentren vivas, completas y aparentemente sin daños. De esta manera, tanto la transgresión como la transformación se imbrican dentro de la trama para generar el efecto de maravilla; la escena de transformación ocurre cuando el lobo engulle a Caperucita y a su abuela. Sin embargo, pareciera también que la transformación no termina de ocurrir del todo, porque cuando el leñador las saca de la panza siguen igual que como estaban antes. De alguna forma son restauradas sin cambios y eso es un acontecer milagroso en sí mismo.

En la mayor parte de los cuentos de hadas el éxito de la protagonista, explica Zipes (2007), suele conducir dentro de la trama al matrimonio, la adquisición de riquezas, la sobrevivencia, el dinero, la sabiduría o una combinación de éstas (50). En el caso de la “Caperucita Roja”, el hecho de que la niña sobreviva es ya un signo de la transformación que ha sufrido. Las funciones de la trama la han conducido a la transformación maravillosa que pareciera requisito del género, pero funcionan para evidenciar el castigo que merece la protagonista por haberse apartado del sendero. Según Maria Tatar (1992): “‘Little Red Riding Hood’ contains the customary prohibition/violation pattern of cautionary tales” (35). Ni el castigo es proporcional a la falta ni las consecuencias se adecuan del todo a la advertencia. El castigo por la desobediencia

de la niña (ser devorada por el lobo) pareciera excesivo frente a la transgresión que ella cometió anteriormente (desobedecer las indicaciones de su madre). Según varias fuentes especializadas, entre las que se encuentran las investigaciones hechas por Paul de la Rue (Dundes, 1989: 13), esto podría explicarse, al menos en parte, debido a que, en versiones anteriores del relato, tanto orales como escritas, Caperucita tenía mucha mayor agencia y burlaba al lobo de diversas maneras. En estos ejemplos la niña adquiriría astucia y habilidades para lograr escapar del lobo por sus propios medios. Si nos atenemos a esas variantes, entonces podríamos afirmar que "Caperucita Roja" se trata, al menos desde cierta perspectiva, de un cuento de iniciación.

Sin embargo, en las versiones tradicionales dicho cuento iniciático ha sido signado por el castigo y la violencia. La protagonista no tiene la posibilidad de aprender a defenderse del lobo y, por tanto, se le reduce a la dicotomía de víctima (porque es a ella a quien asesinan al final de la historia) y culpable (pues transgredió las normas que se le indicaron y, por tanto, merece ser castigada). La violencia sexual dentro del cuento, que se considera una alegoría para la violación, se revela como una de las partes germinales de la trama. En palabras de Jack Zipes (2007): "Among the motifs there is often a special germ to every canonical fairy tale, and in the case of 'Little Red Riding Hood,' it is rape (violation, the devouring of a little girl or boy) that is at the heart of the discursive formation" (32). La pérdida de la inocencia por parte de la protagonista se codifica a través de la violencia.

Zipes (2007) relata cómo en su devenir histórico, el cuento de "Caperucita Roja" pasa de ser un relato de iniciación a una advertencia sobre la moral sexual de las niñas. Perrault y los hermanos Grimm retoman las versiones folclóricas y colocan la violación en el centro del discurso narrativo; además, convierten a la protagonista en víctima de su propio abuso, al hacerla responsable de la violencia del lobo por haber transgredido la advertencia de la madre (28). Dicho cambio radical dentro del relato resulta muy significativo pues las versiones literarias, reescritas y reproducidas gracias al heteropatriarcado, se volvieron dominantes tanto en las tradiciones orales como literarias de Alemania, Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos, naciones que ejercen una hegemonía cultural en occidente. De hecho, las versiones de Perrault y los Grimm se volvieron tan relevantes en el proceso de socialización de estos países que generaron un discurso cultural mucho más amplio acerca de los roles sexuales y el comportamiento que exigen, cuyas

perspectivas antagónicas siguen iluminando distintos aspectos del cambio social y cultural (Zipes, 2007: 28). En las versiones canónicas la transformación se suspende y, aunque podría alegarse que eso es una transformación en sí misma, la iniciación de la protagonista queda trunca por el castigo al cual es sometida. El cuento iniciático que provenía de las versiones orales o literarias anteriores a Perrault se populariza como una trama de advertencia codificada en clave de abuso sexual.

Cuando las autoras contemporáneas reescriben el cuento de “Caperucita Roja”, una de las principales características que suele hacerse presente en sus versiones consiste en devolver al relato su componente iniciático. Ocurre así en “The Werewolf”, de Angela Carter (1979), en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela (1993), y también en “The Woodcutter’s Wife”, de Deirdre Sullivan (2017). La forma en que Sullivan incorpora dentro de su relato la escena de violencia sufrida por la protagonista, así como el concepto de trauma y su correlato con la casa y el cuerpo de la Caperucita narradora al interior de la trama, apuntan a construir una narrativa de iniciación en donde la transformación del personaje principal se consuma a través de la subversión de los motivos que aparecen en las versiones canónicas.

“The Woodcutter’s Wife”: cuerpo, trauma, espacio y transformación

Muchas de las reescrituras más relevantes comienzan con un “qué pasaría si”. Sullivan retoma este detonante y lo utiliza como hipótesis para indagar qué ocurriría si el leñador se hubiera llevado a Caperucita a su cabaña. Siguiendo la versión de los Grimm, en “The Woodcutter’s Wife” se propone que la niña se ha casado con el leñador y desde entonces es su esposa. Aparentemente vive prisionera en la casa del hombre, justo al borde del bosque. ¿Sería el leñador un personaje masculino más amable que el lobo feroz? ¿Ejercería (o no) violencia sobre la protagonista? ¿Cómo narraría la Caperucita su historia de violación y sobrevivencia? Estas son algunas de las incógnitas con las que Sullivan juega dentro de su cuento.

Sullivan (2017) retoma la advertencia de la madre (16) y utiliza al personaje del leñador que viene del cuento de los Grimm como alguien que restaura el orden al interior del relato, aunque valdría la pena preguntarse si casarse con una “novia niña” (17) es parte de las atribuciones morales del personaje. La narración comienza con la nieve

cayendo por todas partes. Una mujer refiere en primera persona lo que ocurre mientras la casa se ve rodeada por esta tormenta invernal. La protagonista resiente el frío y aprovecha las condiciones meteorológicas para entamar un soliloquio sobre su propia historia. Hacia el final del cuento, desentierra de los cimientos de la casa una prenda que bien podría ser su capa roja o bien el pellejo del lobo que, como deja entrever, quiso devorarla cuando era niña. La mujer logra transformarse y entrar en calor gracias a esa prenda. Aunque en términos de las acciones el relato de Sullivan puede resumirse en pocas oraciones, la tensión se construye gracias a lo que la protagonista no puede terminar de nombrar, a la atmósfera que convierte a la casa en una extensión narrativa del cuerpo de la mujer y a la manera en que el trauma de la violencia se oculta mientras se hacen evidentes sus efectos más escalofriantes (el frío de la mujer, el trato que le dispensa el leñador, aquello que la otra Caperucita no se atreve a relatar).

Dentro del cuento de hadas el cuerpo suele ser uno de los vehículos privilegiados de la transformación. Puede ser así desde los atuendos que viste la protagonista y que le garantizarán un mayor estatus en la sociedad, como ocurre en "Cenicienta", pero con mayor frecuencia es el cuerpo el que se ve afectado por la transformación radical a donde lo orilla la trama. Pensemos en la cabeza degollada de las esposas de Barbazul, en la "Bella Durmiente" que duerme cien años y se despierta cuando el príncipe azul la embaraza y da a luz a unos hijos gemelos o en la Bestia que se transforma de un ser monstruoso y animalesco en un príncipe humano, gracias a las virtudes del amor incondicional. En el caso de Caperucita, el acto de ser devorada por el lobo constituye en sí mismo una agresión absoluta contra el cuerpo de la protagonista. Si nos atenemos a las hipótesis que hablan de la violación como el germen discursivo dentro del relato, la idea de la transgresión ocurre sobre y a través del cuerpo, dado que la devoración es un símil para la penetración de la protagonista.

"When I was a small girl something happened to me in the forest" (Sullivan, 2017: 11, 16, 17), repite una y otra vez la Caperucita de Sullivan, como en una especie de estribo que apunta hacia el trauma, pero también la iniciación a la que fue sometida, y que de algún modo ha quedado interrumpida debido a los años que ha pasado como esposa dentro de la cabaña del leñador. Pese a que no nombra su estatus de prisionera, es claro dentro del cuento que el leñador la llevó a la cabaña y se casó con ella sin siquiera pedirle permiso, y que fuera de la casa se ciernen las amenazas del bosque y la nieve. Por tanto, la protagonista no puede salir.

Si partimos de la definición de trauma que propone Sarah Wood Anderson en su libro *Readings of Trauma, Madness and the Body*: “a reaction to events so terrible, so painful, that victims cannot properly understand or incorporate the events into their normal existence” (Wood, 2012: 2), entonces podríamos afirmar que la protagonista del relato de Sullivan está esforzándose por poner palabras a aquello que no puede nombrar. Como no es capaz de relatarlo, su cuerpo y el espacio sirven como una especie de puente narrativo que, a su vez, oculta y denota lo que ha ocurrido con su pasado.

El trauma se aloja en el cuerpo (Van der Kolk, 2014) y, en ese sentido, “The Woodcutter’s Wife” es un discurso que transmite la vivencia del trauma y las maneras en que dicha vivencia es simbolizable. Fiel a la tradición del género, Sullivan utiliza un título que nombra al personaje principal por lo que debiera ser su función dentro del relato: la mujer del leñador. En ningún momento se le nombra “Caperucita Roja”, pese a que en el índice se indica que se trata de una reescritura de dicho cuento. Sin embargo, por la manera en que la protagonista relata su historia, sabemos que sigue atrapada en un pasado que no le ha permitido trascender su hechizo para cumplir con sus nuevas funciones, mismas que tampoco sabemos si son o no voluntarias, aunque el cuento apunta a que se le asignaron en lugar de que ella las eligiera.

Dentro del cuento de hadas, la manifestación física del trauma suele reflejarse directamente en los cuerpos de los personajes. En algunas versiones de Rapunzel el príncipe se queda ciego cuando la bruja lo arroja desde arriba de la torre, así como en Yorinda y Yoringuel de los hermanos Grimm. En el caso de “Caperucita Roja”, pareciera que la devoración es en sí misma la marca del trauma, pese a que cuando la sacan de la barriga del lobo no aparenta haber sufrido cambios físicos evidentes. En otros cuentos, la mutilación de los personajes o sus deformidades físicas nos remiten a vivencias traumáticas; los personajes sufren algún tipo de discapacidad que les es restaurada hacia el final del relato, cumpliendo con los estereotipos clásicos que sostienen que belleza y bondad van aparejadas. Debido a ello, las reescrituras contemporáneas suelen cuestionar dichos supuestos. Incluso pueden llevar el cuestionamiento más allá, y entonces la narración del trauma y sus efectos no se observan sólo de manera física sino también dentro de la psique de los personajes. Dado que Sullivan está narrando en primera persona, observamos cómo las heridas resultantes de la experiencia dentro del bosque producen aún en el personaje principal una ambivalencia que no se siente capaz de relatar.

La repetición del estribillo que remite a la vivencia traumática se hace eco en las teorías sobre el trauma que aluden a la repetición incesante de la vivencia traumática, de forma involuntaria, pues domina la conciencia inhabilitando otras posibilidades de pensar o actuar (Levine, 2009: 65). De alguna forma, el deseo de la Caperucita de Sullivan ha quedado congelado por el trauma y sólo puede liberarse cuando la protagonista es capaz de recuperar aquello que es suyo por derecho. La ambigüedad intencionada, en que no se nos explica si se trata de la piel del lobo o de su propia capa roja, problematiza la idea de la iniciación sexual como perteneciente solamente al terreno del trauma y siembra en la lectora la duda de si la experiencia de Caperucita fue solamente dolorosa o si ella ha optado por vivirla de ese modo influida, al menos en parte, por el leñador.

El cuerpo de la Caperucita de Sullivan literalmente queda congelado por el trauma y sólo se descongela (y por tanto se transforma) cuando se pone la capa/ piel del lobo:

In a place hollowed beneath the floorboards something lurks. Hidden deep but I have found it. His skilful sausage fingers built this house and kept it, big and ready, but I have cleaned it every single day since his child bride was rescued and brought home. I am privy to its secrets now, can sense its nooks and crannies more than he. I shake out the dread thing he has hidden. Oh, but it is lovely, soft and rough and altogether shameless. It almost smells of skin and bloodied breath. (Sullivan, 2017: 17)

En la cita se observa cómo la casa se ha transformado (gracias a las sucesivas tareas de cuidados que ha realizado la protagonista) en una extensión de su cuerpo, que ahora re-conoce como propio. Aquello que la protagonista teme encontrar en realidad sirve como entrada a una sensualidad y un calor que parecían olvidados. En suma, le permiten completar la iniciación que había quedado suspendida. Este proceso de descongelamiento constituye el final abierto del cuento.

Para que dicho efecto pueda llevarse a cabo, los espacios en que transcurre la diégesis deben reflejar y antagonizar las emociones de la protagonista. En términos espaciales, la triada simbólica que funciona en paralelo dentro del cuento está compuesta por el bosque, la casa y la nieve. El bosque opera como una especie de bisagra dentro del entramado simbólico del relato: es el lugar de la aventura y el descubrimiento, de la pérdida de la inocencia y del dolor. La casa protege, pero, al mismo

tiempo, aísla y congela, pues se trata del territorio del leñador que la protagonista ha debido conquistar. La nieve suspende la acción como el trauma suspende la acción, en una estrategia narrativa que recuerda las versiones canónicas donde la iniciación sexual de la protagonista no se consuma. Sin embargo, es dentro de la misma casa que la Caperucita encuentra la fuente de calor que le ha ocultado su marido, el leñador. La astucia que poseía en versiones anteriores a Perrault le es restaurada pese a que no la usa para burlar al lobo, sino para hallar aquello que le pertenece y que su marido ha escondido en las entrañas de la casa.

En tanto espacio simbólico, el bosque dentro del cuento de hadas es a la vez el epítome de lo salvaje y el lugar donde puede resolverse la peripecia. Es en el bosque donde Hansel y Gretel caen presa de la bruja, pero también donde la destruyen, y es en el bosque donde la Caperucita se encuentra con el lobo. En palabras de María José Punte (2013): “El bosque funciona como un lugar que da albergue a los monstruos y a toda clase de especies anormales, o desviadas de la especie. Por eso resulta peligroso. Es en sí mismo una topografía monstruosa, en la medida en que genera significados potencialmente contradictorios y que desafían toda reducción racionalista” (289). Dentro de dichos significados potencialmente contradictorios podríamos nombrar el cumplimiento del deseo. Cuando Jack Zipes (1986) asevera que: “The woods are the natural setting for the fulfillment of desire” (243), se obvia que el deseo es una fuerza en sí misma salvaje, que puede llevar a los personajes a su redención o a su muerte. Dentro de la trama de “Caperucita Roja”, el deseo es en sí mismo problemático porque apunta a la dualidad misma del personaje, sus deseos de transgresión y el castigo que históricamente ha recibido por ella.

Cuando Punte (2013) menciona que: “El paisaje implica la *percepción vivencial* del territorio, el cual no sólo es introyectado por el ojo humano, sino también por su aparato afectivo y estético” (290), nos lleva a pensar en las propiedades del bosque como un reflejo de las emociones de la protagonista. El bosque, en el relato de Sullivan, se regodea en su naturaleza salvaje y ominosa casi como si de otro personaje se tratara. Dentro del cuento de hadas, por lo general la figura del bosque remite a lo inconsciente, lo liminal y lo desconocido. Aunque existen relatos en los que puede aparecer como refugio, en general el bosque, en contraposición a la casa o el castillo, designa un lugar de peripecia y descubrimiento que denota la aventura, la pérdida y la transformación.

Dentro de "The Woodcutter's Bride", el cuerpo de Caperucita se transforma metafóricamente en un árbol que el leñador ha extraído del bosque y ahora utiliza: "He reads me like the rings inside a trunk, the scores and notches that he leaves behind. He takes his work with him, logs and branches. Once-living things that burn, that flake apart" (Sullivan, 2017: 13). De alguna manera la protagonista está muerta, suspendida en un estado de domesticación que no puede permanecer intocado. De ahí que la recuperación de la prenda que se oculta dentro de la casa promueva la metamorfosis que hace falta en la trama.

Simbólicamente la nieve se asocia con la quietud del invierno, con la pausa y la detención, así como con la muerte, la pureza, la castidad, la depresión y la disociación (Ronnberg, 2010: 78). Es otro elemento paradójico en el que se conjuntan lo hermoso y lo letal. Dentro del cuento de hadas, el simbolismo de la nieve se aprovecha al máximo en relatos tales como "Blancanieves", el cual retoma estas dualidades para explorar tópicos como *la perfección, la belleza y la muerte*. En el caso de la Caperucita de Sullivan, la nieve que rodea la casa protege al personaje al tiempo que lo aísla y lo mantiene estático en la vivencia del trauma.

En frases como: "The snow is clean and weighs upon the murk" (Sullivan, 2017: 15), se vuelve evidente la asociación de la nieve con la limpieza. En otra sección del relato, la autora contrapone la infancia y la transgresión de la protagonista con la asepsia de la nieve: "Sometimes I would like to be a child again, and other times a woman made of snow" (17). Una vez que la nieve se ensucie o derrita, el deseo regresará con toda su fuerza: "To find your way, you must give in, must root like a pig until the paths unravel, nosing here and there, increasingly perturbed. Desperate, submitting to the tangling and the staining. The only way you learn" (15). En su libro *Narrative Bodies*, Daniel Punday (2003) explica cómo la transformación del cuerpo rebelde de material en crudo a vehículo del deseo en el mundo exterior ocurre siempre que los pensadores contemporáneos y modernos describen la relación entre el individuo y el mundo (13). El cuerpo articula la tensión entre lo público y lo privado, la experiencia interior y el evento exterior (102). En el cuento de Sullivan, observamos cómo se establece un paralelismo entre el cuerpo de la Caperucita y el cuerpo de la casa, que retrasan la resolución narrativa hasta que la transformación tiene lugar prácticamente al final del relato.

El cuerpo de la Caperucita de Sullivan se rebela y transgrede su estado de congelación a través de un acto premeditado: ponerse la capa que podría o no ser el pellejo del lobo que el leñador (ahora marido de la Caperucita) ha escondido bajo el suelo de la casa (lo que podría considerarse el corazón de la casa). El deseo mueve al cuerpo a transformarse. Cuando en el penúltimo párrafo del cuento la protagonista asevera: “I allow myself to wish for things unspoken. Foreign things that glint beneath the snow and could be filth.” (Sullivan, 2017: 18), está visibilizando la fuerza del deseo como algo que teme y a la vez necesita, como un consuelo y un peligro. El calor que la protagonista siente al final del cuento, su descongelamiento, por así decirlo, remite al trauma que se resuelve gracias a la metamorfosis, un regreso intencionado a la infancia desde el placer y no desde el dolor.

Dentro del cuento de hadas, trauma y transformación suelen ir juntos. En “El patito feo” el momento en que el personaje cobra conciencia de su propia metamorfosis en cisne se diferencia de otros momentos dentro de la trama en los que su apariencia es motivo de sufrimiento y exclusión. En “La sirenita”, la transformación que se efectúa en la protagonista gracias a la bruja (perder la cola de pez y ganar piernas) es un proceso doloroso que le recuerda al personaje, en cada paso, su decisión de elegir pertenecer al mundo de los humanos. En el caso de la Caperucita de Sullivan, la transformación que observamos gracias al cambio de temperatura permite derretir la vivencia traumática y abre la incógnita de si el trauma tiene que ver con el ejercicio de casi devoración del lobo (hacia donde conduce su deseo) o el haberse casado con el leñador.

Sullivan transgrede varios supuestos de las versiones canónicas de “Caperucita Roja”: utiliza la primera persona para narrar la experiencia de la protagonista, y de ese modo provoca una identificación con la lectora a la vez que convierte la trama conocida en una experiencia subjetiva. La riqueza de la atmósfera, que se configura de manera simbólica como estrategia narrativa a partir de los símbolos de *la casa, el bosque y la nieve*, cuestiona la trama conocida y la subvierte. El cuerpo de la Caperucita existe en paralelo con el espacio al interior del relato y se convierte en el vehículo de la expresión del deseo mediante el cual la protagonista será capaz de “descongelarse”. El cuento deja de ser un discurso de advertencia y recupera, de algún modo, los rasgos de relato iniciático que recuerda a las versiones anteriores a Perrault y, a la vez,

entabla un diálogo con algunas reescrituras contemporáneas escritas por autoras. De este modo "The Woodcutter's Wife" hace eco de otras reescrituras contemporáneas al tiempo que propone su propia versión.

A raíz de uno de los finales mejor conocidos del cuento (el que plantean los Grimm, donde el leñador rescata a la Caperucita y a su abuela de la panza del lobo), la autora retoma el periplo del personaje de Caperucita y desarrolla el relato a partir de la devoración como vivencia traumática y transformación no consumada a la vez. El descongelamiento de la protagonista se produce a través de la recreación de la devoración. Cuando se pone la capa/pellejo del lobo, la Caperucita de Sullivan vuelve a experimentar el placer de la desobediencia, y dicha libertad la devuelve a los anhelos infantiles. El cumplimiento del deseo funciona como un retorno al dominio de sí misma: una mujer dueña de sí que ha completado su ciclo iniciático y siente placer en forma de calor. Dentro de las múltiples variantes reescriturales de la "Caperucita Roja" que existen, Sullivan elige apostar por la reivindicación del deseo de la protagonista para increpar a la lectora y sumergirla en la ambigüedad de sus propios impulsos transgresores.

Referencias bibliográficas

- DUNDES, Alan (Ed.). (1989). *Little Red Riding Hood: A Casebook*. The University of Wisconsin Press.
- HAASE, Donald. (2000). "Feminist Fairy-Tale Scholarship: A Critical Survey and Bibliography". *Marvels & Tales*, 14(1), 15-63. <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol14/iss1/1/>
- KRISTEVA, Julia. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores. (Obra originalmente publicada en 1980)
- LEVINE, Stephen K. (2009). *Trauma, Tragedy, Therapy: The Arts and Human Suffering*. Jessica Kingsley Publishers.
- MAGUIRE, Liz. (2018). "Recharged Fairytales". *Books Ireland*, (378), 43.
- PUNDAY, Daniel. (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. Palgrave Macmillan.

- PUNTE, María José. (2013). “El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del sur”. *Aisthesis*, (54), 287-301. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163229341017>
- RODRÍGUEZ BONET, Diana. (2022). “Feminist Rewritings of Fairy Tales in Ireland: A Case Study of Deirdre Sullivan”. *Études Irlandaises*, (47-2), 41-55. <https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.13253>
- RONNBERG, Ami. (Ed.). (2010). *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*. Taschen.
- SULLIVAN, Deirdre. (2017). *Tangleweed and Brine*. Little Island Books.
- TATAR, Maria. (1992). *Off with their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton University Press.
- VAN DER KOLK, Bessel. (2014). *The Body Keeps the Score: Brain, Mind and Body in the Healing of Trauma*. Penguin Random House.
- WOOD ANDERSON, Sarah. (2012). *Readings of Trauma, Madness and the Body*. Palgrave Macmillan.
- ZIPES, Jack. (1986). *Don't Bet on the Prince: Contemporary Fairy Tales in North America and England*. Routledge.
- ZIPES, Jack. (2007). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge.



OTRAS POLIGRAFÍAS

“THE SAME BAD DREAM GOES ON”:
LO OMINOSO Y EL GÓTICO SUBURBANO EN “THE HOUSE”, DE ANNE SEXTON

“THE SAME BAD DREAM GOES ON”:
UNHEIMLICHE AND SUBURBAN GOTHIC IN ANNE SEXTON’S “THE HOUSE”

Sofía RAMOS SOTO*

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: sofirsoto@comunidad.unam.mx

ORCIDiD: 0009-0002-1652-2033

Resumen

La poesía de Anne Sexton, como es el caso de la de Sylvia Plath y la de otras poetas representativas del movimiento confesional del siglo XX, suele estar sujeta a interpretaciones centradas en su vida personal (Gill, 2013a: 10). Aunque el carácter autobiográfico de su obra es un elemento a considerar al momento de acercarse a sus poemas, hacer una lectura enfocada sólo en este aspecto excluye la posibilidad de insertarla dentro de un marco social más amplio. Por eso, propongo reconciliar la problemática de abordar su poesía desde los enfoques *confesional* y *psicoanalítico*, volviendo la mirada hacia afuera: no hacia la psique de la autora, sino hacia los factores externos que permean el terror que ella describe en sus poemas. Tomo “The House” como objeto de estudio para abordar la poesía de Sexton desde su contexto social, histórico y geográfico y así analizar el horror que evoca el poema como un retrato de las familias de clase alta que vivieron en los suburbios en el periodo de posguerra de Estados Unidos, a fines de la década de los cuarenta. Con este fin, recurriré al concepto psicoanalítico de *Unheimliche*, de Sigmund Freud, para explicar el efecto de “inquietante extrañeza” que ocasiona el poema

Abstract

Anne Sexton’s poetry, as is the case with that of Sylvia Plath and other poets representative of the confessional movement from the 20th century, is usually constrained to interpretations focused on her personal life (Gill, 2013a: 10). Although the autobiographical nature of her work is an element to consider when approaching her poems, engaging in a reading that focuses on this aspect alone excludes the possibility of inserting it within a broader social framework. For this reason, I propose to reconcile the problems that arise when approaching her poetry from *confessional* and *psychoanalytical* points of view by turning our gaze outwards: no longer towards the author’s psyche, but towards the external factors that permeate the terror within some of her poems. By studying “The House,” I am interested in approaching Sexton’s poetry from its social, historical, and geographical context in order to analyze the horror that the poem evokes as a portrait of the upper-class families who resided in the suburbs in post-war America during the late 1940s. To this end, I will resort to Sigmund Freud’s psychoanalytic concept of *Unheimliche* to explain the uncanny effect that the

* Estudiante de la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas).

al presentar el hogar y la familia como un escenario terrorífico. A partir de esto, busco alejarme de la tendencia de realizar una interpretación psicológica de Sexton y, en su lugar, demostrar cómo el efecto ominoso (*Unheimliche*) en “The House” circunscribe el poema dentro del subgénero del gótico suburbano.

poem causes by presenting the home and the family as a terrifying setting. Through this, I seek to reject the tendency to perform a psychological interpretation of Sexton and, instead, demonstrate how the *Unheimliche* in “The House” circumscribes the poem within the subgenre of the suburban gothic.

Palabras clave: *Poesía estadounidense* || *Psicoanálisis y literatura* || *Arte gótico* || *Horror* || *Década de 1940* || *Terror en la literatura*

Keywords: *American poetry* || *Psychoanalysis and literature* || *Art, Gothic* || *Horror* || *Nineteen forties* || *Terror in literature*

La poesía de Anne Sexton, como es el caso de la de Sylvia Plath y la de otras poetas representativas del movimiento confesional del siglo xx, suele estar sujeta a interpretaciones centradas en su vida personal (Gill, 2013a: 10). Aunque el carácter autobiográfico de su obra es un elemento a considerar al momento de acercarse a sus poemas, hacer una lectura enfocada sólo en este aspecto excluye la posibilidad de insertarla dentro de un marco social más amplio. Esto es particularmente notable cuando dicho enfoque se da desde el psicoanálisis, el cual es recurrente en el estudio de poetas como Plath y Sexton, cuya escritura aborda temas de salud mental. Uno de los riesgos de este tipo de perspectivas es que supone mayor facilidad en identificar la enfermedad de Sexton como un problema individual, en lugar de reconocer las causas subyacentes de trastornos mentales comunes, como la depresión, en la sociedad que la rodea. Por eso, propongo reconciliar el conflicto que pueden ocasionar estos dos enfoques, el *confesional* y el *psicoanalítico*, al tornar la mirada hacia afuera: no hacia la psique de la autora, sino hacia los factores externos que permean el terror que ella describe en sus poemas. Tomando “The House” (publicado en la colección *All My Pretty Ones* de 1962) como objeto de estudio, me interesa abordar la poesía de Sexton desde su contexto social, histórico y geográfico para analizar el horror que evoca el poema como un retrato de las familias de clase alta que vivieron en los suburbios en el periodo de posguerra de Estados Unidos, a fines de la década de los cuarenta. Con este fin, recurriré al concepto psicoanalítico de *Unheimliche* de Sigmund Freud para explicar el efecto de “inquietante extrañeza” que ocasiona el poema al presentar el hogar y la familia como un escenario

terrorífico. A partir de esto, busco alejarme de la tendencia de realizar una interpretación psicológica de Sexton y, en su lugar, demostrar cómo el efecto ominoso (*Unheimliche*) en “The House” circunscribe al poema dentro del subgénero del gótico suburbano. Me baso en los estudios de Bernice M. Murphy (2009) para definir dicho subgénero, el cual, aunado al contexto que retomo de Jo Gill (2013) sobre el desarrollo de los suburbios, sienta las bases del análisis del poema que presento aquí, el cual demuestra la función social que cumple más allá de su carácter confesional.

Mientras que la literatura gótica siempre se ha enfocado en mostrar el lado oscuro de la humanidad (Piñeiro Carballeda, s.f.), ya sea a través de elementos fantásticos o la misma psique humana, es interesante ver cómo el género se ha adaptado a los eventos históricos y cambios sociales que han sacudido al mundo. Esto se puede observar en la transposición del gótico europeo, en su origen, al gótico americano, donde el género se enriquece mediante nuevos factores culturales que proporcionan otras formas de entender los agentes sociales detrás de dicha oscuridad. Joel Faflak y Jason Haslam (2016) desarrollan este punto en su estudio del gótico americano al destacar el concepto del “American Dream” por el “gothic endeavour” que lo acompaña desde su formación (3). Esto debido a la función que cumple el género en el desmantelamiento de múltiples narrativas, como señalan dichos teóricos: “the gothic reconstructs the façade of history in order to reveal its fractures” (Faflak y Haslam, 2016: 3). Por ende, el gótico adquiere una afinidad inmediata con el arte estadounidense para establecer una mirada crítica de los modos de vida idealizados que ofrecían estos “nuevos” espacios. Murphy (2009) apunta al mismo fenómeno al analizar las particularidades de la literatura y el cine de terror en Estados Unidos a partir del proceso de suburbanización que se llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo xx, a raíz de la crisis suscitada por la Segunda Guerra Mundial. La autora identifica, en obras como *The Crack in the Picture Window* (1956) de John C. Keats y *The Long Emergency* (2005) de James Howard Kunstler, una tendencia por retomar elementos góticos tradicionales para responder a las problemáticas específicas del contexto de los suburbios, entre las que destacan la angustia económica, la desigualdad social, la desigualdad de género, la relación liminal de los suburbios con respecto a las ciudades, entre otras. Es decir, la presencia característica de la figura de un monstruo o criatura monstruosa del gótico en sus primeras expresiones en la Inglaterra de finales del siglo xviii (por ejemplo, vampiros, espectros y seres infra o suprahumanos), más

adelante fue denunciada por medio de figuraciones y conceptos como *capitalismo*, *patriarcado* y *globalización incipiente*, los cuales se alinean de mayor manera con las ansiedades de la sociedad moderna, todas expuestas más que nunca como consecuencia de la guerra. Para Murphy, este fuerte cambio en el imaginario de la sociedad norteamericana amerita el reconocimiento del gótico suburbano como un subgénero que encapsula dichas ansiedades específicas a su espacio y a su tiempo.

El proyecto de los suburbios comenzó a gestarse en Estados Unidos desde el siglo XIX, influenciado por el estilo de vida rural europeo, como un refugio de la urbanidad contaminada por la industrialización (Gill, 2013b: 21). Este proyecto fue un intento por conjuntar lo mejor del mundo moderno y del mundo antiguo, o, en otras palabras, “aspiring to bring together the civilized and civilizing values of the American city and the aesthetic and moral virtues of the country”, pues como observa Gill (2013b), “the picturesque or romantic suburb offered the promise of calm, stability, and order set amidst an uplifting pastoral backdrop” (21-22). Dicha aspiración a la tranquilidad resultaba aún más necesaria para una sociedad desesperanzada por la guerra; sin embargo, lo que este desplazamiento a la periferia urbana demostró fue la propia crueldad humana que la sociedad se vio obligada a enfrentar, pues, incluso alejándose de aquellos factores que sostenían culpables de causar el crimen como en el caso del “otro” racializado o perjudicado económicamente, descubren que el terror proviene desde adentro y, por lo tanto, puede emerger de los lugares más inesperados, como la familia. Este tipo de temores son explotados por el gótico suburbano para crear inquietud. A decir de Murphy (2009), “[i]n the Suburban Gothic, one is almost always in more danger from the people in the house next door, or one’s own family, than from external threats. Horror here invariably begins at home” (2). También, como apunta Gill (2013b), el terror insertado en el contexto doméstico funcionaba para criticar la imagen idealizada de la familia que la sociedad concebía como parte de la utopía de los suburbios (24). Por lo tanto, el retrato negativo del hogar desde una enunciación confesional adquirió un gran poder confrontativo contra los discursos hegemónicos que solapaban actitudes violentas, principalmente hacia las mujeres.

En el poema de Sexton observamos una representación del gótico suburbano de acuerdo con la manera en que lo caracteriza Murphy (2009). En la primera estrofa de “The House”, que cito a continuación, el uso de referencias a contextos visuales como, por ejemplo, la descripción del patio de la casa con un tono verde artificial

nos remite al típico entorno suburbano, característicamente escenificado. Estas referencias constituyen el contexto sociopolítico de Estados Unidos en la década de los cincuenta, el cual, al añadirse un elemento de realidad, hace del sueño una reproducción que revela el carácter performativo de situaciones donde el terror proviene directamente de la agresión humana.

In dreams
the same bad dream goes on.
Like some gigantic German toy
the house has been rebuilt
upon its kelly-green lawn. (Sexton, 1962)

Como puede verse en el pasaje anterior, Sexton también conecta el terror suburbano con el contexto de la violencia marcial a través de su referencia oblicua a la Segunda Guerra Mundial al relacionar lo tenebroso de la casa con Alemania, país con el que Estados Unidos luchó durante este periodo, por medio de una metáfora que yuxtapone la inocencia de un juguete con la noción de una pesadilla interminable. A su vez, mediante la relación que entabla esta primera estrofa entre el carácter lúdico y el carácter bélico del escenario suburbano, se sugieren dos críticas dentro del poema. Por una parte, una infantilización de la guerra que denuncia el nihilismo en el que se puede caer al perder el sentido del conflicto, en especial tomando en cuenta la participación tardía de Estados Unidos. Por otra parte, la descripción de la casa como una zona de guerra contradice el ideal de la vida doméstica para la mujer norteamericana que, como observa Gill (2013b), se pensaba como “the fundamental [...] heart of the American way of life” (24). A través de dichas yuxtaposiciones, Sexton desmiente la idea del “sueño americano”, “the same bad dream”, que era impulsado por las empresas que se beneficiaban de la distribución de los suburbios.

Asimismo, es importante atender la liminalidad que evoca el poema desde sus inicios. Esta se presenta, en primer lugar, en el escenario onírico con el que empieza, el cual es contrastado con la realidad, definida por la Segunda Guerra Mundial de forma aún más explícita en los siguientes versos de la segunda estrofa, que enumeran los últimos años del conflicto: “Nineteen forty-two, / nineteen forty-three, / nineteen forty-four... / it’s all the same. We’re at war” (Sexton, 1962: 1). En segundo lugar, la

liminalidad se presenta en la relación artificio-naturaleza expuesta por el “kelly-green lawn”, el cual describe un tono de verde artificial que se popularizó en los años cincuenta como tinte para los patios de las casas suburbanas. Ligando este concepto de la descripción del escenario que observa la voz poética con el escenario textual que se observa desde la lectura, podemos identificar lo liminal incluso en las nociones literarias que construyen al género. Por ejemplo, en el encuentro del género confesional con el gótico encontramos este desvanecimiento de fronteras que Sexton aplica para contar una historia. Es por esto que la liminalidad es un elemento muy importante para la construcción del gótico suburbano como subgénero, puesto que la misma geografía de los suburbios señala su intermedialidad entre la ciudad y el campo, cuya mezcla en los pueblos suburbanos es descrita por Robert Beuka como “borderline” tanto física como filosóficamente (Murphy, 2009: 4). La liminalidad que caracteriza a dicho espacio, por lo tanto, refuerza el terror porque remite al *Unheimliche* de Freud, lo ominoso, que actúa sobre nosotrxs al desdibujar los límites de lo que nos parece familiar y lo que nos parece extraño (Kristeva, 1996: 359). Murphy (2009) reconoce lo liminal como algo inherente al gótico y observa la función social específica que dicho concepto cumple en el gótico suburbano al subvertir el discurso capitalista detrás de estos espacios:

Given that the gothic so often arises from the gaps between what something is and what it is not, it is perhaps hardly surprising that from the beginnings of mass suburbanisation, the milieu has proven a more than fitting venue for horror and gothic fictions exploring the often malevolent and frequently subversive flipside to the pro-suburban rhetoric espoused by the government, big business, land developers and the advertising industry. (4)

Esta manera de responder a la propaganda estadounidense, en una especie de contra-discurso, me parece uno de los mayores potenciales del movimiento confesional puesto que nos permite acceder a un registro de primera mano de la realidad detrás de la vivencia blanca que, a pesar de ser privilegiada, se encuentra atravesada por múltiples problemáticas sociales. El terror se convierte, entonces, en el mejor aliado para esta causa en una sociedad cuyos privilegios encubren la opresión sexista, al menos en el caso de Sexton.

La autora también utiliza la liminalidad para criticar la retórica de la familia suburbana al convertir a sus miembros en un grupo de marionetas, detonando así el efecto de “inquietante extrañeza” que conduce al terror: “The same dreadful set, / the same family of orange and pink faces / carved and dressed up like puppets / who wait for their jaws to open and shut” (Sexton, 1962: 1). Las marionetas, como los autómatas de Hoffmann para Freud, provocan inquietud debido a la contradicción que genera algo que parece humano pero no lo es. Esto, a su vez, conduce a la despersonalización del individuo, tanto de lxs lectores, como de la voz poética de Sexton: “[s]on múltiples las variantes de la inquietante extrañeza: todas reiteran mi dificultad de colocarme en relación al otro y reestructuran el trayecto de la identificación-proyección que yacen en el fundamento de mi acceso a la autonomía” (Kristeva, 1996: 363). Evocando el terror de la autonomía perdida, las marionetas se convierten en la metáfora perfecta para denunciar el estilo de vida monótono y conformista que se criticaba de la población suburbana de los años cincuenta. La voz poética explota el miedo a la despersonalización que rodeaba el imaginario estadounidense causado por estos espacios, ya que los suburbios eran percibidos como una amenaza a la “individualidad” de la gente (Murphy, 2009: 7), e ilustra así el resultado hiperbólico de elegir la vida suburbana: una pérdida de humanidad.

Cabe señalar que otra variante de lo ominoso en cuanto a la amenaza que supone un “otro” también figura en el poema de Sexton a través de una aparente xenofobia expuesta en los siguientes versos:

The houseboy,
a quick-eyed Filipino,
slinks by like a Japanese spy
from French Provincial room
to French Provincial room,
emptying the ash trays and plumping up
the down upholstery. (Sexton, 1962)

Considerando la forma en la que Estados Unidos se involucró en la guerra tras el ataque a Pearl Harbor por parte de Japón y el racismo que esto desencadenó en la sociedad norteamericana, no es de extrañar que la xenofobia fuera una de las proyecciones que se pusieran en duda tras el intento de refugiarse del crimen mediante estos

espacios que ofrecían “an apparently safe, uncontaminated enclave away from the racially, ethnically, and economically mixed cities” (Gill, 2013b: 24). Sexton cuestiona este prejuicio racial al comparar al empleado doméstico filipino con un espía japonés, lo cual denota la discriminación a los extranjeros asiáticos que abundó en el periodo de posguerra en Estados Unidos como consecuencia de lo suscitado en Pearl Harbor. Además, el hecho de que dicho personaje aparezca en el poema recorriendo sigilosamente las habitaciones para atender la casa demuestra el efecto de extrañeza que evoca su etnia al ser insertado en un contexto europeo que, aunque tampoco refleja la nacionalidad de la voz poética, sí refleja su privilegio y posición social. Estos se exponen en el lujo de tener un espacio doméstico que asemeja un cuarto provincial francés, lo cual contrasta con el papel laboral que cumple el empleado filipino en la casa. Sin embargo, los versos que concluyen el retrato del empleado filipino muestran una reivindicación de la figura previamente racializada desde un estereotipo a una figura con poder dentro de la casa: “His jacket shines, old shiny black, / a wise undertaker” (Sexton, 1962). Estos versos evocan una solemnidad en el personaje que muestra el respeto que siente la voz poética hacia él, en contraste con la manera grotesca y vergonzosa con la que describe a sus padres, como se verá más adelante. El filipino abandona su papel de espía japonés para asumir su lugar como director de los eventos fúnebres que se llevan a cabo en la casa. Con estos versos resulta más significativo, entonces, que él sea el encargado de vaciar las cenizas, las cuales se pueden interpretar no sólo como los vicios sino como los hábitos, cimientos ideológicos y culturales que, gracias a su extranjerismo, el personaje sacude tanto física como metafóricamente. Para una voz poética que identifica el terror en su vida en la repetición de los valores que la mantienen prisionera, en su jaula de oro, este “wise undertaker” representa una subversión de las nociones preconcebidas del yo en relación con el otro. Es decir, mientras la familia, más cercana al yo, se va revelando como el verdadero enemigo, este otro, con sus imágenes de muerte, la misma muerte que al final añora la voz poética se convierte en un aliado inesperado en cuanto que éste refleja su sentido de no pertenencia. Asimismo, el enfoque racial que constituye esta estrofa devela el carácter “americano” del gótico al que Sexton recurre, como lo entiende Adam Smith al identificar la cuestión de raza como una de las categorías principales que conforman al gótico americano (Faflak y Haslam, 2016: 11). Mediante el contraste generado en el entendimiento binario de la identidad blanca opuesta por otra raza, la narrativa nacionalista de supremacía blanca

de Estados Unidos puede ser cuestionada y reconstruida, como logra Sexton en la caracterización de este personaje filipino, quien, a pesar de ser un extraño, adquiere un papel más afín al de la voz poética que el resto de la familia.

En cuanto a los valores que vemos representados negativamente en el poema, podemos identificar el materialismo como una de las causas principales de la monotonía que critica Sexton. Esto se observa, de forma específica, en la importancia que la familia da al dinero y las posesiones suntuosas, en general. Esta focalización en lo material aparece, en primer lugar, en la preocupación irónica que muestra el poema en el quinto verso de la segunda estrofa: “They’ve rationed the gas for all three cars” (Sexton, 1962), donde se muestra la insuficiencia que la familia siente aun con el privilegio de poseer tres automóviles. En segundo lugar, puede notarse, en el primer personaje del sueño que aparece, un joven irlandés con el que su madre quiere emparejar a la voz poética por motivos económicos: “All that money! / and kisses too” (Sexton, 1962). Esto muestra una inclinación mayor por el valor material que por el afectivo en la forma en la que se ordenan y enuncian los beneficios de esta relación: el dinero en una frase exclamativa y los besos en una declarativa, que además se presenta como un agregado. En este sentido, resulta significativo, en términos jerárquicos, que este pretendiente adinerado sea el primer personaje en ser presentado, antes que la madre, el padre e incluso ella misma, tomando en cuenta que el poema se centra en la familia. Los valores capitalistas que los rodean se observan incluso en la forma en que la voz poética introduce a personajes ordinarios, como el lechero, bajo metáforas que remiten al capitalismo: “rattling his bottles like a piggy bank” (Sexton, 1962).

Sin embargo, la crítica hacia la actitud materialista de la clase alta estadounidense destaca particularmente en las figuras de la madre y el padre, cada una marcada por el papel que su género le impone. El padre es el primer miembro de la familia propiamente dicha en ser presentado, lo cual establece un orden jerárquico en el que se sitúa como la figura principal de autoridad:

Father,
an exact likeness,
his face bloated and pink
with black market scotch,
sits out his monthly bender. (Sexton, 1962)

En esta descripción, Sexton exalta la violencia detrás del alcoholismo del padre al inferir que la bebida proviene del mercado negro, lo cual puede ser un eufemismo que abre la posibilidad de leer otras actividades ilícitas en su personaje. Tomando en cuenta que la voz poética es la hija, puesto que lo llama “Father”, al describir su alcoholismo bajo esta mirada inocente, la cual es reforzada en otros momentos del poema mediante imágenes como “vinegar candy” y “popsicle stick” (Sexton, 1962), contrastantes aquí con el “black market scotch”, da reconocimiento a la manera en que las actitudes violentas del alcoholismo son percibidas durante la infancia y al efecto psicológico que estas ocasionan sobre las mentes jóvenes. En el siguiente verso, podemos ver la crítica que Sexton hace de la actitud conformista del personaje, vestido en sus “custom-made pajamas” (Sexton, 1962); su privilegio económico refuerza su autoridad. Bajo esta posición autoritaria, la expresión de la violencia del padre se exagera en los versos que concluyen la estrofa. Primero, se expone un carácter volátil y verbalmente agresivo bajo una metáfora que alude a una atmósfera bélica: “and shouts, his tongue as quick as galloping horses,/ shouts into the long distance telephone call” (Sexton, 1962). Después de haber establecido esta conexión entre el padre y la violencia, el último verso presenta una señal de afecto que la voz poética relaciona con su agresión verbal: “His mouth is as wide as his kiss” (Sexton, 1962); por ello, se puede interpretar que existe una relación afectiva violenta entre el padre y la hija. Se infiere, entonces, un caso de abuso incestuoso que se sostiene hasta el final del poema mediante un verso que hace referencia a la figura alcohólica: “the bender that she kissed last night” (Sexton, 1962).

En su descripción de la madre: “Mother, / with just the right gesture, / kicks her shoes off” (Sexton, 1962), la voz poética captura el perfeccionismo que se espera de una mujer en la sociedad incluso en los gestos más triviales, como el acto de desvestirse. Sin embargo, inmediatamente después, en el siguiente verso, “but is made all wrong” (Sexton, 1962), se expone su incapacidad de cumplir con los ideales de una feminidad escenificada. Al mismo tiempo, se contraponen elementos de belleza y decadencia: “impossibly frumpy as she sits there/in her alabaster dressing room” (Sexton, 1962), al contrastar su desaliño físico con el material tan blanco y costoso (alabastro) de su vestidor, cuya sola existencia también denota las comodidades materiales y la suntuosidad con la que vive. Además, la comparación que la voz poética hace de la madre con una cajera, “sorting her diamonds like a bank taller / to see if they add up” (Sexton, 1962),

expone su distancia frente a la riqueza que la rodea, pues los diamantes están a su alcance, pero no son propiamente suyos. Esto se puede leer como una crítica a la división de género que el estilo de vida suburbano exagera. Obligadas a cumplir el papel de “willing housewife[s]”, en contraposición con el “male breadwinner” (Gill, 2013b: 24) que cumplía el esposo, se espera que manejen la casa y administren los recursos, pero, aun así, no tienen el derecho a ser propietarias de sus bienes. La frustración que esto ocasionaba en las generaciones de mujeres jóvenes que crecieron en medio de esta desigualdad se evoca cuando la voz poética camina por los pasillos de la casa, “by the diamonds that she’ll never earn” (Sexton, 1962), aunque también se puede inferir un descontento en la misma figura de la madre mediante la acción compulsiva de contar sus joyas, sopesando, quizás, si alcanzan un número que permita que la autonomía perdida sea un intercambio válido por una vida lujosa, dictada por el hombre. En general, hay un entretejido en los personajes femeninos del poema que, en conjunto, muestran los distintos tipos de discursos patriarcales que atraviesan sus cuerpos. Por ejemplo, la empleada doméstica, “the maid”, aparece como una representación de la ira causada por la complicidad tanto a la violencia del padre, en cuanto que es testigo y no puede hacer nada, como a la hija, demostrando su enojo ante la impotencia de la situación: “She knows something is going on. / She pricks a baked potato” (Sexton, 1962). Posteriormente, “[t]he aunt, / older than all the crooked women in / The Brothers Grimm” (Sexton, 1962), completa el ciclo de todas estas generaciones de mujeres atrapadas en el papel que les impone su género a través de todas las edades y, como demuestra también la empleada, situaciones. Es decir, la casa, ilustrada en el poema como un objeto mecánico, se muestra como una metáfora del sistema que, como casa de muñecas, exhibe los modelos de la mujer en sus distintas formas. Desde la madre de clase alta absorta en su vanidad, la empleada doméstica a cargo de la cocina y la limpieza, quien, a pesar de todas las responsabilidades que recaen sobre ella, tiene de poca a cero agencia sobre lo que ocurre en el espacio de la familia adinerada, hasta la mujer mayor en quien todas estas opresiones se conjuntan para demostrar el prospecto de la mujer dedicada a la casa. En los versos que concluyen la descripción de esta última figura se nombra, en primer lugar, la impotencia que, al contrario de la empleada (suscitada por una cuestión de clase), aparece aquí causada por la edad: “turns up her earphone to eavesdrop / and continues to knit” (Sexton, 1962); sin embargo, ambas comparten el carácter de testigos cuyo lugar no les permite hacer nada. En segundo lugar, destaca

la metamorfosis que la voz poética observa del cuerpo de una mujer siendo absorbido por la casa: “her needles working like kitchen shears / and her breasts blown out like two / Pincushions” (Sexton, 1962). La mujer es despojada de su corporalidad mediante un proceso de automatización, representado aquí por el acto de tejer, y se convierte en un mueble más de la casa. Aquí, podemos identificar otra crítica de Sexton hacia la objetivación de la mujer que los medios impulsaron en sus propagandas del estilo de vida suburbano para la mujer casada.

Asimismo, es necesario señalar que en la descripción de todos los personajes que aparecen en el poema destaca la falta del uso de pronombres (“Father” en lugar de “My father”, por ejemplo), puesto que esto invita a una lectura generalizada de los personajes como figuras representativas de una problemática social más que como individuos. Esto hace que en la plegaria final de la voz poética, “Father, father, I wish I were dead” (Sexton, 1962), se pueda interpretar una tendencia suicida ocasionada por el malestar psicológico que, a su vez, es resultado de todos los temas del poema que provocan inquietud en lxs lectores, incluso: la claustrofobia, la monotonía, la restricción de la mujer a los estereotipos de género, el abuso sexual y doméstico, que hacen de la invocación al padre en este deseo de muerte un asunto aún más inquietante. Por eso se vuelve aún más trágica la estrofa final, la cual epitomiza el horror en el poema por la circularidad que marca esta pesadilla:

At thirty-five
 she'll dream she's dead
 or else she'll dream she's back.
 All day long the house sits
 larger than Russia
 gleaming like a cured hide in the sun.
 All day long the machine waits: rooms,
 stairs, carpets, furniture, people -
 those people who stand at the open windows like objects
 waiting to topple. (Sexton, 1962)

La casa, extrañada de su connotación de refugio, se convierte en una máquina, mientras que la familia pierde su humanidad a través del abuso y el conformismo, convirtiéndose en meros objetos que sólo esperan el derrumbe. Ambas transformaciones, al ser exacerbadas por su entorno, no se limitan a la experiencia de una sola joven, sino que apelan a atender los problemas que hicieron de esta pesadilla una vivencia común entre la población suburbana.

Para este propósito, el efecto de “inquietante extrañeza” que evoca el terror en el poema de Sexton resulta ideal para hacer una crítica de los aspectos sociales y económicos que incentivaron la violencia doméstica entre la sociedad norteamericana durante este periodo y, consecuentemente, afectaron el estado psicológico de una gran cantidad de mujeres. Estudiar los aspectos ominosos que conforman el poema involucra establecer una diferenciación entre lo que se concibe como familiar y lo que irrumpe para crear inquietud; cuando ambas provienen del mismo entorno familiar, se puede observar una subversión del esquema normativo de la familia, que a su vez demuestra una falla en las estructuras que lo sostienen. Dicho esto, aunque me parece pertinente evitar que el uso del psicoanálisis se convierta en un eje principal de la lectura de un texto, puesto que esto puede generar interpretaciones innecesarias dirigidas a la autora en vez de a su poema, considero que puede ser un recurso interesante para identificar símbolos que remiten al imaginario de una sociedad después de eventos traumáticos, como lo fue la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, espero que este análisis haya demostrado lo valioso que resulta el género de la poesía confesional para estudiar un problema colectivo a través de historias personales, las cuales, en conjunto con el gótico, permiten explorar narrativas que demuestran las fracturas de un sistema que exagera la violencia hacia niñas y mujeres. Para este propósito, el subgénero del gótico suburbano es de utilidad al momento de estudiar cuentas autobiográficas que denuncian las situaciones de violencia que ocurrían en los espacios suburbanos de los años cincuenta y que eran propiciadas por la ideología dominante que prometía unidad y armonía a costa de sus víctimas, como lo es el personaje infantil de la voz poética de “The House”.

Referencias bibliográficas

- FAFLAK, Joel; HASLAM, Jason. (2016). “Introduction”. En Jason Haslam (Ed.), *American Gothic Culture* (pp. 1-22). Edinburgh University Press.
- GILL, Jo. (2013a). “Introduction”. En *The Poetics of the American Suburbs* (pp. 1-20). Palgrave Macmillan.
- GILL, Jo. (2013b). “Constructing the Suburbs”. En *The Poetics of the American Suburbs* (pp 21-50). Palgrave Macmillan.
- KRISTEVA, Julia. (1996). “Freud: ‘heimlich/unheimlich’, la inquietante extrañeza” (Isabel Vericat, Trad.). *Debate Feminista*, 13, 359-368.
- MURPHY, Bernice M. (2009). “Introduction: Welcome to Disturbia”. En *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (pp 1-14). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230244757_1
- PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora. (s.f.). “Terror” (en línea). *Estudios críticos sobre géneros populares*. Recuperado el 26 de agosto de 2023 de <http://generospopulares.filos.unam.mx/terror/>
- SEXTON, Anne. (1962). “The House”. *All My Pretty Ones*. Harper and Brother.

“I WANT THE BONES”:
LA ESPECTROLOGÍA SUMERGIDA EN *ZONG!*, DE M. NOURBESE PHILIP

“I WANT THE BONES”:
SUBMERGED HAUNTOLOGY IN *ZONG!* BY M. NOURBESE PHILIP

Odette de Siena CORTÉS LONDON

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: odettecortes@filos.unam.mx

ORCID iD: [0000-0002-5691-6283](https://orcid.org/0000-0002-5691-6283)

Resumen

La cualidad antinarrativa en *Zong!*, de M. NourbeSe Philip, genera una serie de inquietudes creadas por los vacíos de la presencia africana en los archivos relacionados con el espacio del Atlántico. El acto de abrir el archivo a partir de su intervención es parte de un proceso restaurativo que deshace la escritura y los vacíos de ésta para reintroducir las voces e historias de las víctimas a la memoria colectiva. Este artículo propone explorar la obra de Philip a partir del marco de una espectrología sumergida, un esfuerzo imaginativo que parte de la ausencia para darle forma a las historias que fueron ignoradas y descartadas. Al combinar la noción de unidad submarina de Kamau Brathwaite con las reflexiones espectrológicas de Philip, propongo una lectura de *Zong!* que incluye aspectos visuales y de registro escritural como un medio para articular archipiélagos de significado expresados por la vía de las voces de los fantasmas del Atlántico. A través de la lectura detallada de las gramáticas visuales, analizo tres fragmentos del poema en donde la espectrología sumergida está presente como un método de escritura que, junto con el agua, deshace y rehace nuevos significados alrededor de la masacre de Zong. De este modo,

Abstract

M. NourbeSe Philip's *Zong!* showcases an anti-narrative quality that prompts unsettling feelings linked to the gaps of an African presence in the archives related to the Middle Passage. By opening said archive, poetry gains a restorative feature that triggers an undoing of written language and its violence as well as a reintroduction of the voices of the victims back into the collective memory. This article proposes an approximation to Philip's poetry through the lens of submerged hauntology as a poetic imaginative attempt that departs from absence to shape the voices and stories of those who once were pushed to the margins of the archive. By combining Kamau Brathwaite's notion of submarine unity with Philip's insights on hauntology, I propose a way to read *Zong!* that encompasses both visual and written qualities as means to articulate archipelagos of meaning expressed through the haunting voices that reside in the Atlantic. Through a close reading of visual grammars, I will analyze three fragments where submerged hauntology is present as a means of writing that, alongside water, undoes and redoes a new tenor to the massacre that occurred on Zong. Thus, the

la presencia de la espectrología sumergida se convierte en una propuesta de lectura para las técnicas antinarrativas de Philip, las cuales exigen nuevas aproximaciones para entender la fragmentación, el silencio, y los afectos que comunican los fantasmas del Atlántico.

presence of a submerged hauntology can become a literary approach to understand the anti-narrative qualities of Philip’s poem that require new ways to extract meaning through fragmentation, silence, and affects of the Atlantic ghosts.

Palabras clave: *Literatura caribeña (Inglés)*||*Poesía caribeña (Inglés)*||*Silencio en la literatura*||*Memoria colectiva*||*Memoria colectiva y literatura*||*Poesía poscolonial*

Keywords: *Caribbean literature (English)*||*Caribbean poetry (English)*||*Silence in literature*||*Collective memory*||*Collective memory and literature*||*Postcolonial poetry*

“There is no telling this story; it must be told.”

—M. NOURBESE PHILIP

El espacio del Atlántico, a lo largo de los años, se ha convertido en un eje temático integral en el imaginario caribeño pues se le han otorgado cualidades paradójicas que cuestionan la relación de este espacio con ideas como la vida y la muerte, el sustento y la destrucción, y la memoria colectiva en contraposición con el vacío histórico. La llamada travesía del Atlántico, *the Middle Passage*, ha sido una gran fuente de reflexiones imaginativas en donde una presencia fantasmal ha dejado rastros en las producciones culturales de la región. La clave aquí es la idea de rastro escondido dentro de la memoria material, es decir, “el archivo”; puesto que la omisión de las vidas africanas se ha convertido en un tema constante que impulsa esfuerzos imaginativos. Entre fisuras y fragmentos queda la sugerencia de atrocidades sumergidas en archivos que registran la presencia de cuerpos africanos vistos como objetos, pero no hay registro de las vidas. Es decir, que la dificultad de estudiar la memoria del *Middle Passage* tan sólo recurriendo al archivo se torna compleja por varias razones; entre éstas tal vez la más importante sea la presencia del punto de enunciación colonial, cuya mirada resta humanidad y transforma en objetos a los sujetos africanos de modo que explica el silencio y ausencia de un grupo marginado. Por lo tanto, la poesía, al igual que otros medios culturales, se ha dedicado a la intervención del archivo como una forma de visibilizar y darle forma a los vacíos como una estrategia para restaurar la memoria y reintroducir en el flujo de la historia aquellas vidas que fueron elididas.

Ahora bien, en la larga tradición de la escritura sobre el *Middle Passage*, la masacre en el barco negrero Zong ha sido usada como motivo para esfuerzos imaginativos de este trauma histórico. El documento legal del caso *Gregson v. Gilbert* (1783), es un excelente ejemplo de los vacíos en el archivo pues, en resumen, el caso trata de una demanda entre los dueños del barco Zong y la aseguradora, en donde la disputa central es la pérdida de la carga, es decir, la muerte de 150 esclavos que el capitán y la tripulación “were obliged to throw overboard” (Philip, 2008: 210). Lo que ahora se reconoce como una masacre se encuentra registrado como una disputa sobre la pérdida de bienes materiales y el costo de su reposición. Los vacíos en el archivo han detonado la imaginación de varios autores que exploran los sucesos a partir de diferentes medios como la pintura, el cine y la novela. Dentro de esta tradición, la poeta tobaguense que reside en Canadá, M. NourbeSe Philip, escribe *Zong!: As Told To the Author by Setaey Adamu Boateng* (2008), como una forma de intervenir y regresarle humanidad al archivo. *Zong!* es conocida por ser una obra compleja en donde la poeta desmantela la gramática y la lengua en busca de nuevas formas de entender las pérdidas humanas que ocurrieron durante la masacre. La desarticulación de la lengua conduce a un cuestionamiento del poder y la legitimidad de la escritura como una forma de memoria, la cual es remplazada por gramáticas visuales que proponen otras formas de entender el documento. Las gramáticas visuales, como delimita Christian Leborg (2016), son una forma de “definir elementos básicos, describir sus pautas y procesos y entender las relaciones que existen entre cada uno de los elementos individuales que componen un sistema” (i), dentro de un lenguaje visual; para este artículo empleo el término para dilucidar la relación entre texto y imagen en *Zong!*, pues Philip busca visibilizar el silencio, los cuerpos y voces de las víctimas por medio de la disposición en la página, donde traduce la historia al canalizar mensajes del más allá.

En particular, mi interés en la obra está en las gramáticas visuales que Philip emplea como parte del proceso poético que identifico como una espectrología sumergida, en donde se desmantela el documento *Gregson v. Gilbert* y se utiliza como fuente para trasladar el lugar de enunciación hacia las voces de las víctimas, quienes brindan testimonio sobre los hechos por medio de la poesía. En el presente artículo propongo explorar este proceso como una reflexión proveniente de un imaginario acechado por fantasmas sumergidos, de modo que la obra se convierte en una investigación poética que busca recuperar la memoria de las víctimas. De esta forma, la espectrología

sumergida permite hacer un cambio en el lugar de enunciación del archivo a partir de una reinterpretación del mismo, en donde la lengua es desarticulada, moldeada y reorganizada a partir de aquello que surge del vacío histórico.

En la disposición de la página en *Zong!* interviene el archivo en dos campos: el escrito y el performativo, sin embargo, mi interés se concentra en esta primera dimensión de la obra: como un primer paso, problematizo la relación que tiene el archivo con la memoria del *Middle Passage*, la cual vinculo con la noción de unidad submarina de Kamau Brathwaite y las mismas reflexiones espectrológicas que Philip registra en la sección de “Notanda”. Después estudio tres fragmentos de *Zong!*, en donde la disposición de la página articula una alternativa narrativa que reintroduce las voces borradas como un esfuerzo imaginativo que restaura la memoria por medio de la poesía. Mediante este ejercicio busco entender cómo el proceso poético emplea gramáticas visuales para contar una historia por medio de lo que la misma Philip llama una antinarrativa que busca darle voz a una parte de las víctimas del *Middle Passage*.

Archivo y espectrología sumergida: los fantasmas del Atlántico

Existen varios ejemplos que investigan el archivo histórico y su relación con los estudios poscoloniales como parte de una labor para entender las repercusiones que tuvo el imperialismo en diferentes espacios. Provenientes de diversos contextos, estas investigaciones trabajan con una serie de documentos y prácticas que retratan las formas de vida o de control de dichas repercusiones al demostrar cómo el archivo funciona como una herramienta para amasar conocimiento y poder. Sin embargo, en el caso de la travesía del Atlántico, la conversación se tiene que replantear a partir de la disonancia que existe entre los archivos y la memoria. El archivo se conforma de documentos logísticos que registran el transporte de esclavos, disputas legales sobre la pérdida de mercancía y una amplia catalogación de objetos que formaban parte del comercio en ese espacio; lo que no reconoce es la vida de los esclavos africanos. Empleo la palabra disonancia, ya que el archivo poscolonial busca poner en el centro las vidas y costumbres de comunidades marginadas por el imperialismo y sus prácticas coloniales a partir de la interpretación de documentos que sólo registran la presencia de objetos, como declaran Stefano

Harney y Fred Moten en *The Undercommons* (2013): “Blackness is the site where absolute nothingness and the world of things converge” (95); es decir, que el cuerpo africano se registra como mercancía, materia prima o bienes —el mundo de las cosas— pero su presencia en la historia no conduce a nada pues se niega su condición humana. Esta delgada línea entre lo humano y no humano hace que el estudio de la experiencia africana por medio de estos archivos sea algo imposible de identificar, trazar y cartografiar con métodos tradicionales: el archivo de las cosas existe, pero no el archivo de las vidas.

Este es el caso del documento de *Gregson v. Gilbert*, en donde la disputa central es la existencia, no de las más de 150 vidas humanas que se perdieron, sino de la “mercancía” que fue arrojada al mar a partir de una interpretación retorcida de la ley. Para comprender el impulso antinarrativo de Philip hay que conocer el contexto de la masacre de Zong, al igual que las producciones culturales que la inspiraron. En “Notanda”, la autora recapitula el caso de la siguiente manera:

Captain Luke Collingwood is of the belief that if the African slaves on board die a natural death, the owners of the ship will have to bear the cost, but if they were “thrown alive into the sea, it would be the loss of the underwriters.” In other words, the massacre of the African slaves would prove to be more financially advantageous to the owners of the ship and its cargo than if the slaves were allowed to die of “natural causes”. (Philip, 2008: 189)

Las muertes de 150 esclavos africanos no fueron el fin de la historia sino el comienzo, pues lo que siguió fue una batalla legal.¹ El caso de *Gregson vs Gilbert* (1783) se convirtió en un ejercicio de interpretación legal en donde los parámetros que delimitan la idea de una masacre ni siquiera figuraron. Como argumenta Laurie Lambert (2016): “In other words, documents such as the *Gregson v. Gilbert* decision serve as records of black bodies but not of black lives, creating a historical narrative of physical and discursive

¹ 150 fue el número aproximado de esclavos que la tripulación lanzó al mar durante el trayecto de Zong y, por lo tanto, desde la perspectiva legal del caso *Gregson vs Gilbert* sus vidas se contabilizan como pérdidas monetarias, no obstante, muchos más esclavos de los 470 que zarparon de África perdieron la vida: “Sixty negroes died for want of water [...] and forty others [...] through thirst and frenzy [...] threw themselves into the sea and were drowned” (Philip, 2008: 189), pero para la aseguradora éstos no tenían un valor monetario.

dislocation of Africans” (108). De este modo, cuando se habla del vacío en el archivo, éste no se debe a una falta de presencia, sino a una falta de conciencia y al menosprecio de la vida. Esta disonancia es la clave que crea las tensiones presentes entre el archivo y la memoria cuando se habla del *Middle Passage*.

En medio de esta ausencia ubicada dentro del documento, *Zong!* es parte de una larga tradición literaria que busca llenar los vacíos del archivo a partir de lo que Paul Gilroy (1993) llama “esfuerzos imaginativos” (220), en donde se construyen historias que parten de los fragmentos y rastros en un ejercicio de extrapolación que entreteje la memoria colectiva presente en la música, la danza, la oralidad y otros productos culturales, junto con la escritura producida por la mirada colonial. La insistencia en revisitarse el tema de la esclavitud y sus consecuencias a partir de los esfuerzos imaginativos literarios, argumenta Gilroy (1993), traza un tipo de continuidad cultural que interviene la borradura en el archivo desde afuera:

The telling and retelling of these stories plays a special role, organising the consciousness of the “racial” group socially and striking the important balance between inside and outside activity—the different practices, cognitive, habitual, and performative, that are required to invent, maintain, and renew identity. These have constituted the black Atlantic as a non-traditional tradition, an irreducibly modern, ex-centric, unstable, and asymmetrical cultural ensemble that cannot be apprehended through the Manichean logic of binary coding. (198)

La investigación de Gilroy identifica la importancia de las prácticas performativas y orales como sitios de memoria colectiva contrapuestos a la objetivación de los cuerpos africanos en el archivo. La conciencia de estas prácticas, en donde reside el conocimiento alternativo, conduce a pensar en un tipo de unidad submarina que resguarda todo aquello que fue elidido y descartado mientras provee las bases para articular, del vacío hacia afuera, por medio de la imaginación. En otras palabras, mediante la reiteración del tema se puede establecer una red de conexiones sumergidas que contribuyen a establecer, como un primer paso, formas de contrarrestar las deficiencias del archivo.

Una obra aislada no tiene la capacidad de intervenir la gran cantidad de escritos y materiales que resguardan la mirada colonial; sin embargo, como parte de una

tradición literaria, *Zong!* se nutre, dialoga y construye un conjunto de conocimientos alternativos para intervenir el archivo. El término de Kamau Brathwaite (1979), *submarine unity*, sirve para identificar, a partir de la fragmentación, una “inter/culturation, which is an unplanned, unstructured but [an] osmotic relationship” (6). En otras palabras, la unidad submarina es un término que ayuda a identificar una red de relaciones poco visibles, pero que mantiene conexiones, aunque sumergida al haber sido desplazada a la periferia por prácticas coloniales. Por medio de la metáfora del mar, Brathwaite alude a la memoria de la esclavitud escrita en el agua, pero también le da un giro positivo al señalar la interconectividad que la diáspora africana sostiene vía el Atlántico. La unidad submarina se manifiesta en la reiteración de temas, formas y motivos que están presentes en la escritura al igual que en otras manifestaciones culturales, las cuales señalan paradójicamente, en un nivel macrodiegético, la existencia de una red de conexiones que parte de la fragmentación. La noción de unidad submarina, ahora aplicada dentro de la misma obra de Philip, se transforma en una herramienta que entreteje los fragmentos dispersos entre los enunciados en *Gregson v. Gilbert* para articular lo que la autora llama una antinarrativa que cuenta una historia sin recurrir a las mismas tecnologías que se usaron en el archivo; es decir, la lengua, la escritura y la gramática. Al desarticular las propias herramientas del archivo y rearticularlas a partir de otros parámetros diegéticos no sólo es un acto que interviene la tecnología colonial, sino que también reintroduce en la historia las voces de los esclavos que fueron elididas: lleva a cabo un acto de imaginación restaurativa, sin imponer una lengua colonial en la forma de narrar. Esto es clave, pues Philip es consciente de las prácticas de colonización del lenguaje y la supresión de otras lenguas en el Caribe; la unidad submarina le ayuda a proponer otras formas de conexión que ubican el mar y el testimonio en el centro, mientras desplazan la imposición del inglés como única forma de comunicación.

Con esto finalmente llego a la espectrología sumergida y los fantasmas del Atlántico, los cuales son la base, aunque elusiva, de la historia de *Zong!* Gilroy (1993) identifica que la esclavitud como tema “is the site of black victimage and thus of tradition’s intended erasure. When the emphasis shifts towards the elements of invariant tradition that heroically survive slavery, and desire to remember slavery itself becomes something of an obstacle” (189). Como tema, éste genera tensión mediante sentimientos encontrados, sin embargo, la focalización de las historias está en la heroicidad de aquellos que sobrevivieron y sus descendientes. En contraste, aunque aún parte de esta tradición,

Philip articula su poema por medio de la voz de aquellos que no sobrevivieron, es decir, los fantasmas del Atlántico y, por lo tanto, hay un regreso a problematizar el mar como lugar de memoria, conexión y fragmentación. En “Notanda”, la autora hace mención constante de su relectura de *Espectros de Marx* (1993) como una obra que le ayudó a dar una dirección espectral al poema para establecer el vínculo entre el mar y las historias perdidas que residen en su silencio. Philip (2008) escribe:

Re-reading *Specters of Marx* by Derrida has clarified some of my own thoughts and confirmed me in my earlier feelings that *Zong!* is a wake. It is a work that employs memory in the service of mourning—an act that could not be done before, as I’ve argued in an earlier essay about the possible and potential functions of memory. Using Hamlet to interrogate the apparently defunct place and role of Marx and Marxism, Derrida asserts that we must identify the remains and localize the dead. The “work of mourning,” he writes, demands clarity: that we know who the deceased is; whose grave it is; where the grave is and that the body or bodies “remain there”—*in situ*. This imperative for identification, this necessity to lay the bones to rest echo the remarks of the young forensic scientist. (Philip, 2008: 202)

Las observaciones de Philip vuelven a resaltar los límites que tiene un archivo como *Gregson v. Gilbert* en términos de la memoria. A partir de su lectura de Derrida, la autora detecta la preocupación sobre el lugar de descanso de los cuerpos como una clave para reconectar con las voces de los difuntos y así poder reparar los agravios del pasado; sin embargo, el mar Caribe es el lugar del silencio y el monumento que ha desintegrado los cuerpos. A esto se suma la inquietud de aquellas voces del más allá, pues Philip hace un esfuerzo por imaginar cómo comunicar su punto de vista; por lo tanto, la suma de estos factores hace de *Zong!* un velorio y una suerte de espectrología que sólo se puede situar en el mar como sitio de memoria y como espacio crucial sobre la página.

Así, al juntar la unidad submarina, vista como una red de estrategias para mostrar vínculos en lo que fue fragmentado con el esfuerzo imaginativo, con una polifonía espectral, la obra de Philip recurre a intervenir el documento de *Gregson v. Gilbert* como una especie de acecho o *haunting*. La noción de una espectrología sumergida puede llegar a proponer diferentes medios para delimitar conexiones —no sólo con otros autores

sino también dentro del mismo poema— aun cuando la historia se niega a ser narrada por medios tradicionales basados en la forma y el género. A partir de la posesión ancestral, Philip busca dismantlar la gramática y la estructura que le podrían imponer una lógica sintáctica a los hechos que condujeron a la masacre en el Zong. Esto sugiere que la elección de focalizar la historia por medio de las voces de ultratumba tiene una función restaurativa que llena el vacío de la amnesia histórica al hacer un cambio en la enunciación como un acto poético para conmemorar las vidas que fueron elididas. De esta manera, el documento de *Gregson v. Gilbert* se convierte en la materia prima de *Zong!*, en donde Philip desarticula la erudición del lenguaje legal para presentar el mensaje de las víctimas que inicialmente se habían perdido entre las fisuras de la escritura.

Os: enunciación, focalización y fragmentación

Enunciado por el ancestro imaginado, Setaey Adamu Boateng, *Zong!* desarticula el documento de *Gregson v. Gilbert* para establecer una conexión sobrenatural con el más allá que pone en primer plano las historias de los que fueron arrojados al mar. La voz poética, declara Philip (2008), participa en un acto de traducción (206), que agrieta el documento inicial para dar a conocer el mensaje de los fantasmas del Atlántico, pues el único rastro escrito de las víctimas está entre las ranuras del caso legal. Dividido en seis secciones y un diario— Os, Sal, Ventus, Ratio, Ferrum, Eborá y Notanda— *Zong!* recupera atisbos e impresiones de historias fragmentadas por la violencia, la lengua, la escritura, el silencio y el mar. La espectrología sumergida está presente por medio del cambio abrupto en la enunciación, la cual ha sido apropiada y re canalizada por las voces del más allá.

En la disposición de la página, los esfuerzos imaginativos de Philip se nutren de la espectrología sumergida como un medio de comunicar y narrar nacido de la reinterpretación de la palabra, ahora en manos de voces que articulan las historias en una combinación de elementos visuales, silencios y palabras destazadas. Rinaldo Walcott (2018) identifica que “the architecture of each page of the poem spatializes the break with language, and its representation on the page, as one of voids and missingness, and simultaneously fills those gaps with knowledge, with untold history, with people and lives that would otherwise remain unknown” (59). En un juego entre el espacio y el silencio, la disposición de la página deshace un escrito para rehacer otro, pero ahora por medio

de lo desconocido y el vacío como ejes que dictan la forma. Al mismo tiempo que sucede un deshacer en la página, Philip emplea algunas técnicas poéticas reconocibles en la estructura espectral de la misma, como señala Laurie Lambert (2016): “Philip’s use of literary techniques such as repetition, nonlinearity, caesura, and fragmentation seeks to communicate the specificity of an experience that is often rendered in historical discourse as inert statistics” (110). De este modo, la traducción del mensaje es parte de una comunicación ofuscada y fragmentada, la cual aparece plasmada en la página; la aplicación de nuevas técnicas para comprender lo que se dice es parte del silencio y el vacío, dos ejes que sólo pueden tomar forma desde la imaginación.

La poesía de Philip en *Zong!* adquiere sus características visuales a partir de un esfuerzo imaginativo que traduce la descomposición del cuerpo en el mar junto con el sonido amortiguado por el agua; ambos ejes narran con un lenguaje que surge de las grietas de la escritura colonial, pero que no requiere de las mismas herramientas para articularse. Por ejemplo, el poema comienza *in medias res* con las voces y los cuerpos de las víctimas hundiéndose (ver Figura 1). La disposición de la página simula la presencia del agua a través de los vacíos que rodean el aliento; cada partícula es una bocanada producida por un cuerpo que está a punto de ahogarse pero que quiere comunicar algo. Cada burbuja contiene sonidos desarticulados para simular, de forma visual y sonora, la desesperación entretejida con la angustia por buscar aire. Este cambio violento de perspectiva solapa a las víctimas del pasado con el presente para iniciar el acto de memoria a través de la invocación de los fantasmas, ya sea por medio de la lectura o la recitación. Como una primera intervención del archivo mediante la metáfora del mar, Lambert (2016) sugiere que: “Philip turns to salt water as an image and a theme throughout the book, galvanizing the ocean into a living monument to the nameless dead” (110), en donde la conjunción del aspecto visual y sonoro imposibilita hilar enunciados. Esto se convierte en una búsqueda por narrar con fragmentos a partir del vacío. El proceso poético espectrológico continúa al cambiar la cognición de la memoria, pues Philip nombra a las víctimas en letra pequeña sumergidas hasta el fondo de la página. La aparente desconexión de los elementos en la página obliga a formular vínculos submarinos, los cuales se unen en una representación visual que cobrará vida en el momento en que el poema se lee para activar la restauración de la memoria. Es decir que este lenguaje espectral requiere de nuevas gramáticas visuales que introducen afectos y emociones en la reinterpretación de una memoria que fue desplazada.

Figura 1

Zong! #1

Zong! #1

w w w w a wa
w a w a t
er wa s
our wa
te r gg g g go
o oo goo d
waa wa wa
w w waa
ter o oh
on o ne w one
w o n d d d
ey d a
dey a ah ay
s one day s
wa wa

Masuz Zuwena Ogunsheye Ziyad Ogwambi Keturah

Fuente: Philip, 2008: 3.

La propia estructura de *Zong!*, vista como parte de una espectrología sumergida, establece una nueva relación entre los fragmentos espectrales y la unidad paradójica que surge a partir de la descomposición material de los cuerpos en el agua: “*Zong!* portrays the sea as a material geography: as the sea breaks matter apart and then pieces it back together in new configurations, so the poem breaks apart language and received history and reconfigures them, thereby decontaminating them, allowing other perspectives and experiences to be expressed” (Fink, 2020: 3). Philip le da un giro a la presencia del mar en la historia, pues el lugar donde termina la intervención de los cuerpos en el archivo se convierte en el inicio de la narración en *Zong!* El proceso de “exacuar”, como una licencia, en español, del latín *exacuo* y una alternativa marina a exhumar, busca darle voz a las víctimas que pasaron desapercibidas por la historia a partir de la espectralidad.² La antinarrativa, la cual desmantela completamente cualquier sentido de orden, reconfigura el lenguaje de estos espíritus para eludir la violencia colonial en la escritura que los borró inicialmente; por lo tanto, la lectura del poema requiere plantear alternativas que mantengan un vínculo con el componente espectrológico y la unidad submarina dentro del poema. Los silencios entre burbujas de sonidos y junto con los vacíos en la página proponen una nueva lectura que visibiliza el cuerpo y la voz como parte de un esfuerzo sobrenatural de los fantasmas del Atlántico: el mundo se encuentra desfasado por culpa de un acto de violencia que fue ignorado y sus testimonios buscan corregir este error.

Esta desarticulación representa la desconfianza en la escritura de Philip, quien ve el documento de *Gregson v. Gilbert* como una herramienta de control que intenta dar lógica, orden y sentido a un acto de violencia incomprensible. La fragmentación de la palabra y la reinterpretación del aliento dentro del silencio del mar permiten comunicar el terror del último forcejeo antes de comenzar la historia. Esta cualidad visual en el poema contiene, en su desobediencia poética, una crítica hacia el archivo y las tecnologías de control que éste emplea:

² Tomo el término *exacua*, *exaqua*, de *Notanda* en donde Philip (2008) reflexiona sobre el problema de exhumar cuando los cuerpos están en “a liquid grave” (201).

I deeply distrust this tool I work with—language. It is rooted in certain historical events that are all of a piece with the events that took place on the *Zong* [...] if language is to do what it must do, which is communicate, these qualities—order, logic, rationality—the rules of grammar must be present. And, as it is with language, so too with the law. Exceptions to these requirements exist in religious or spiritual communication with nonhuman forces such as gods or supra-human beings, in puns, parables, and, of course, poetry. In all of these instances humans push against the boundary of language by engaging in language that often is neither rational, logical, predictable or ordered. It is sometimes even incomprehensible [...] Poetry comes the closes to this latter type of communication—is, indeed, rooted in it—not only in pushing against the boundaries of language, but in the need for each poet to speak in his or her own tongue. (Philip, 2008: 197)

La necesidad de desarticular la escritura parte del cuestionamiento de las matrices de violencia que se intersecan en el papel. Por un lado, las cualidades lógicas y racionales que implica seguir una gramática o una narrativa imponen orden en la forma en la que se cuenta la historia, de este modo, para no “ejercer una segunda violencia” (Philip, 2008: 197) sobre las víctimas, Philip deshace la palabra por medio de la poesía: la desarticula y despoja de un orden o lógica colonial para hacer un esfuerzo imaginativo, el cual parte del desconocimiento de las víctimas. Es decir, que busca encontrar otra lengua en común, en este caso una gramática visual. Por otro lado, el deshacer el discurso legal también desmantela la percepción de las víctimas como objetos en lugar de personas. Así, la introducción del esfuerzo imaginativo en *Zong!* busca traducir emociones y acciones por medio de una poesía intermedial —en tanto que verbal y plástica— la cual permite poner estas dos cualidades en el centro, mientras desplaza hacia la periferia el documento “oficial”.

En cuanto a la lectura del poema, ésta mantiene una cualidad abierta, pues la incoherencia y maleabilidad que presentan las burbujas imposibilita estructurar significados lineales y directos para más bien optar por la intuición afectiva y visual como guías para unir los fragmentos. Esto se traduce en un poema que ofrece varios métodos a partir de archipiélagos de significado que desafían una lectura lineal y cronológica.

La disposición de los fragmentos sonoros encapsulados en el silencio del agua también posibilita otras lecturas que crean nuevos sonidos y significados por medio de una representación visual de la historia que comienza con la muerte en el mar.

El poema se desvía de un significado directo y más bien opta por concentrarse en los esfuerzos fallidos de comunicación que surgen a partir del cambio en el punto de enunciación. En este caso, la fragmentación de palabras esparcidas dentro de los espacios en blanco de la página se suma a la desesperación al intentar articular con un último aliento. El agua pone al poema en un constante devenir que libera la historia de una interpretación lineal para mejor optar por un proceso espectrológico sumergido. El inicio, que parte del fin, funciona para situar el trauma inicial que mantiene a las voces ancestrales atadas al Atlántico y, por lo tanto, encuentra dentro del documento de *Gregson v. Gilbert* el lugar en donde los cuerpos se encuentran “enterrados”.

Dicta: remolinos de voces fantasmales

“Dicta”, una subsección en “Os”, problematiza la relación entre el discurso legal y la poesía, entablando otro cambio en la focalización; este ejercicio de apropiación cambia la relación de poder que existe entre ambas partes al mandar a lo legal al margen; es decir que la poeta emplea la metáfora de las corrientes del mar para establecer una tidaléctica a través de la poesía, la cual contiene imágenes y palabras que reiteran diferentes discursos y que sostiene un nexo con los rastros fantasmales en el poema.³ Continuando con la idea de la sumersión como forma de unir lo fragmentado, el término de Brathwaitegil (1979) se presenta:

como el marco metodológico y retórico intrínseco del Caribe, pues permite articular las particularidades distintivas del archipiélago, en especial la fragmentación y la discontinuidad que definen la experiencia histórica de migración forzada y exterminio. [...] Si *tidalectics* se inspira en “el movimiento de ida y vuelta del mar, como una especie de movimiento cíclico, en lugar de ser lineal”

³ En el glosario al final de *Zong!*, Philip (2008) define ‘dicta’ de la siguiente manera: “saying; in law, comments that are pertinent to a case but do not have direct bearing on the outcome” (183). Por lo tanto, podemos definir ‘tidaléctica’ como una forma de ilustrar, a partir de la metáfora marina, la forma en la que el movimiento de las mareas mueve la historia.

(citado en Mackey, 1995:14), su manifestación poética revaloriza y pone en primer plano, como asevera DeLourghy, “las trayectorias históricas de migración y dispersión, y destaca la importancia de las diversas oleadas de migrantes que recalaron en Caribe, así como sus procesos de asentamiento y sedimentación” (2007: 164). (Anaya Ferreira y Cortés London, 2022: 225).

De este modo, los fragmentos esparcidos en “Dicta”, aunque se encuentran físicamente separados en la página por los vacíos del agua, mantienen una continuidad poética que surge de las problemáticas inconclusas que rodearon los procedimientos legales que condujeron a la masacre. La noción de la tidaléctica permite ver la repetición y la permutación como partes de la unidad submarina que inquietan a los fantasmas del Atlántico. La investigación poética de Philip propone otras formas de lectura e interpretación, las cuales presentan una alternativa en la lectura del *Middle Passage*, en donde la palabra se transforma en cuerpo.

El fragmento que uso para ilustrar esta sección se caracteriza por tomar los vacíos históricos en la introducción de *Gregson vs Gilbert* mientras Philip propone un recuento de los hechos empleando una forma antinarrativa no lineal.⁴ El caso entre la aseguradora y los dueños del barco se concentró en comprobar la existencia de la “mercancía” y en calcular los gastos que cubría el seguro:

Gregson v. Gilbert. Thursday, 22d May, 1783. Where the captain of a slaveship mistook Hispaniola for Jamaica, whereby the voyage being retarded, and the water falling short, several of the slaves died for want of water, and others were thrown overboard, it was held that these facts did not support a statement in the declaration, that by the perils of the seas, and contrary winds and currents, the ship was retarded in her voyage, and by reason thereof so much of the water on board was spent, that some of the negroes died for want of sustenance, and others were thrown overboard for the preservation of the rest. (Philip, 2008: 210)

⁴ Es importante mencionar que una gran parte de los poemas que aparecen en *Zong!* tiene el mismo nombre “Zong! #” y, por lo tanto, es difícil diferenciar uno de otro a partir del título, los rasgos característicos de cada pieza están en su forma y en los nombres al pie de la escritura.

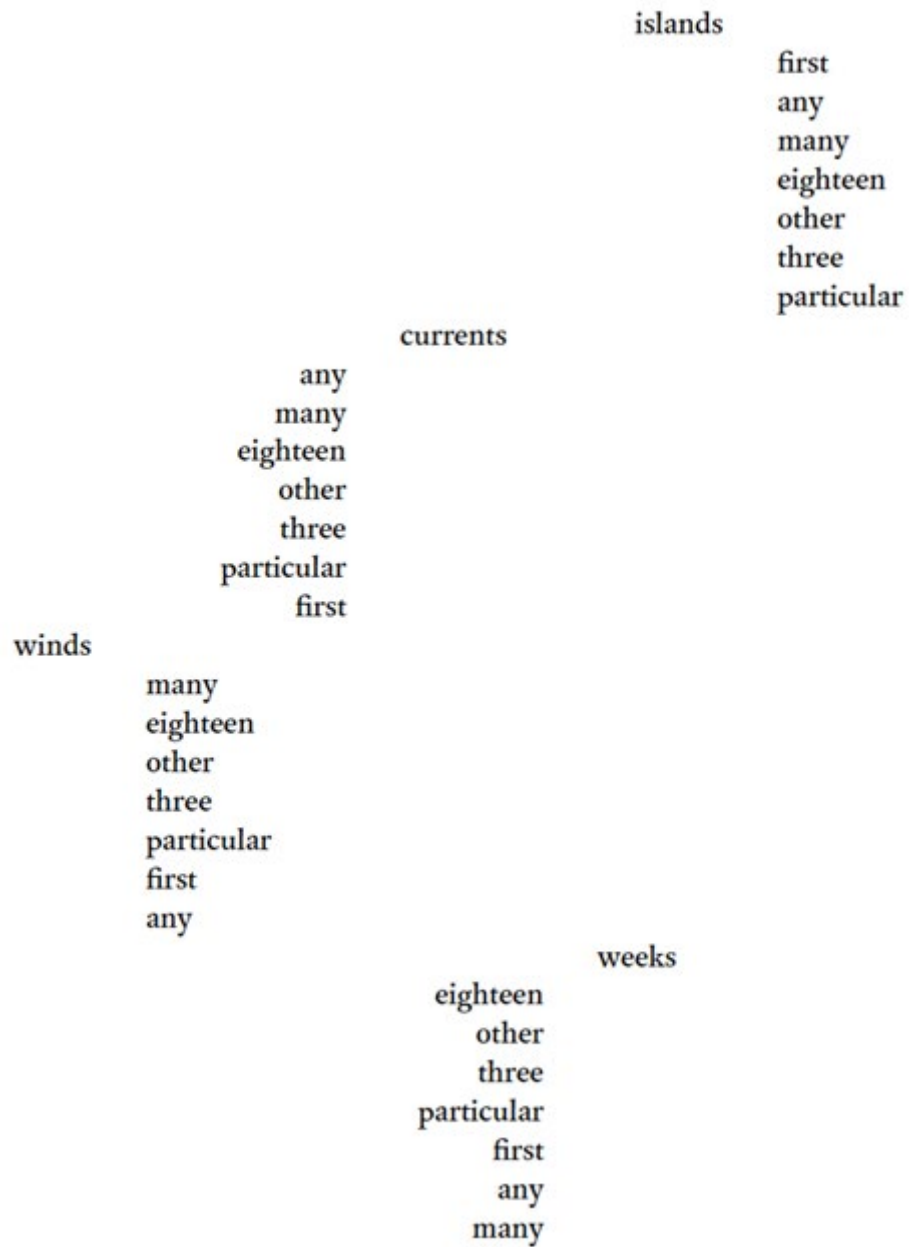
En sí, el documento se concentra en lo que percibe como hechos desde el punto de vista de la legalidad colonial; su propósito tan sólo era determinar el costo monetario de la mercancía y no de las vidas humanas que viajaban en el barco, por lo tanto, este tecnicismo pasa por alto las atrocidades que la incompetencia y la falta de cualidad humana del capitán llevaron a cabo durante el *Middle Passage*. Estos aspectos, como el trayecto, las semanas, el barco y los esclavos, son los que funcionan como la “dicta” del caso y la materia prima que usa Philip en su poema. Su constante repetición tidaléctica ilustra la urgencia por responder el por qué se encontraban esas personas en el barco y al mismo tiempo visibiliza el proceso.

En cuanto a la escritura, la repetición crea corrientes tidalécticas que ponen en primer plano a los ejes estructurales de la historia que quiere contar Philip mientras sostiene la presencia de la espectrología submarina. La reiteración, presente en la hoja, establece el espacio blanco como el mar y la palabra como el cuerpo, el poema se concentra en jugar con múltiples significados por medio de la repetición y la permutación (ver Figura 2). Como un tipo de catálogo, Philip retoma la introducción de *Gregson vs Gilbert* para hacer un énfasis en las motivaciones que impulsaron la trata de personas en el *Middle Passage*. Cada conjunto de estrofas usa un eje acompañado por un listado que intercala el orden de importancia entre las palabras. Aquí las islas que comprenden el archipiélago de significados son palabras como “islands”, “currents”, “winds” y “weeks” en la primera página y “misfortunes”, “mistakes”, “calms” y “negroes” en la siguiente. Éstas funcionan como paraguas para el resto de las palabras que permutan a lo largo del poema de modo que cada estrofa sostiene un significado diferente mientras mantienen continuidad tidaléctica con las demás.

El aspecto altamente espectrológico en la secuencia se encuentra en el resto de las palabras que cambian de orden según la estrofa. Éstas representan ideas que se reiteran en el discurso en forma de asuntos pendientes y, por lo tanto, son las anclas que mantienen a las voces fantasmales de las víctimas en un bucle que les impide seguir adelante. Estos ecos que perduran en el poema se relacionan con las causas de la masacre. La insistencia en permutarlas hace que cada secuencia contenga partículas de significado las cuales también se quedan abiertas a la interpretación de quién lee el poema pues a través de una cualidad paratáctica la obra impide hilarlas para terminar de definir su significado; más bien es su apertura la que ilustra la necesidad insistente por intentar darle lógica a un evento que rebasa los límites de la comprensión.

Figura 2

Zong!#



Fuente: Philip, 2008: 52.

En cuanto a la gramática visual, este esfuerzo imaginativo surge de la interpretación legal del valor monetario de los cuerpos africanos, pues “Dicta” se concentra en el cuerpo; este vacío que convierte a la gente en cosas. A partir de la investigación de Lambert (2016), quien se centra en la poética restaurativa a través de la visibilización del cuerpo africano por medio de la palabra (114), empleo una lectura similar, dado que el listado en cada estrofa también sirve como una reinterpretación técnica empleada para almacenar el cargamento en los barcos negreros. Cada conjunto de estrofas trae consigo más cuerpos provenientes de diferentes lugares que coinciden en el mismo espacio: el barco y el mar. A partir de la poesía, Philip destaca uno de los problemas centrales en el corazón de *Gregson v. Gilbert*: la sobrecarga del barco. Un espacio pensado para transportar aproximadamente 200 esclavos inicia con el registro de 442 que zarparon de África hacia el Caribe. Con cada estrofa más cuerpos se suman al barco y las preguntas adquieren otra forma, aun cuando hay un horizonte establecido de palabras que se pueden usar para expresar lo inexplicable.

En su recreación de los hechos, la voz poética de Boateng funciona como un testigo que construye estos archipiélagos de significado al transmitir diferentes imágenes y sentimientos cuando recurre a herramientas escritas y visuales. El resultado problematiza la conjunción entre imagen, texto y, en un siguiente paso, la voz, como medios de comunicar un mensaje que no ha tomado forma del todo, pues nace de las fisuras en la discusión. Como parte del proceso poético que surge de la espectrología sumergida, Philip busca representar la inquietud de los fantasmas del Atlántico a partir de posibles respuestas que buscan entender el por qué y el cómo de la presencia de estos cuerpos en el barco. Por lo tanto, Philip abre una vez más los silencios en el texto para poner en el centro otros puntos de vista que vivieron en sangre propia, lo que el archivo intenta contener con pocas palabras. Lambert (2016) señala que: “Philip works with nonlinearity and silence throughout the text to signal the constraints of colonial archives. By producing a text that is incomprehensible at parts, Philip reminds readers of the inconceivable cruelty of slavery” (121), pero que al mismo tiempo traduce esa misma crueldad en formas en las que los cuerpos de las víctimas, lo único que tiene valor según *Gregson v. Gilbert*, son la clave para empezar a desenmarañar las causas y las consecuencias del comercio esclavista.

Ebora: polifonías espectrales de las voces sumergidas

A lo largo de cinco secciones, Philip explora las formas en las que los cuerpos y voces de las víctimas del Zong se desintegraron y reintegraron al mar. El trayecto la lleva en busca de los restos esparcidos por la sal, el hierro, el viento y otros elementos. La última sección de poema, “Ebora”, desplaza la incertidumbre hacia una celebración polifónica de la noción del fantasma a partir del sonido, el silencio y la tipografía que reinterpretan la noción del espectro, ahora por medio de una unidad submarina. Philip (2008) traduce ‘ebora’, del yoruba, como “underwater spirits” (184) y a lo largo del poema el rastro de la “omi ebora”, “water in which spirits reside” (184), también está presente.⁵ No obstante, la última sección toma estas palabras y les da un giro tipográfico que ilustra la presencia de estos espíritus sumergidos en la página. Es importante aclarar que la sección “Ebora” nace a partir de un accidente tecnológico que trajo a la luz una relación espectral en el texto: “Having completed the first draft of one section I attempt to print it; the laser printer for no apparent reason prints the first two or three pages superimposed on each other—crumpled, so to speak—so that the page becomes a dense landscape of text. The subsequent pages are, however, printed as they should be” (Philip, 2008: 206). Este accidente es lo que caracteriza visualmente a la sección, pues combina diferentes aspectos gráficos como los juegos entre la opacidad, la superposición, la elisión, los vacíos y la profusión en el texto, los cuales obligan a crear nuevos significados por medio de la ilegibilidad que representa la paradoja del silencio africano: la simultaneidad entre la presencia y la ausencia.

A partir de su poesía, Philip estudia el silencio, no como la ausencia de sonido o la borradura en los escritos, sino como la presencia de lo incomprensible que se traduce a través de la música y el arte visual presentes en el espacio Atlántico, pero que pasan desapercibidos. Así, la canción de las almas sumergidas se encuentra representada en escrito fantasmal como parte de las técnicas que imbrican el silencio con la pérdida y el luto:

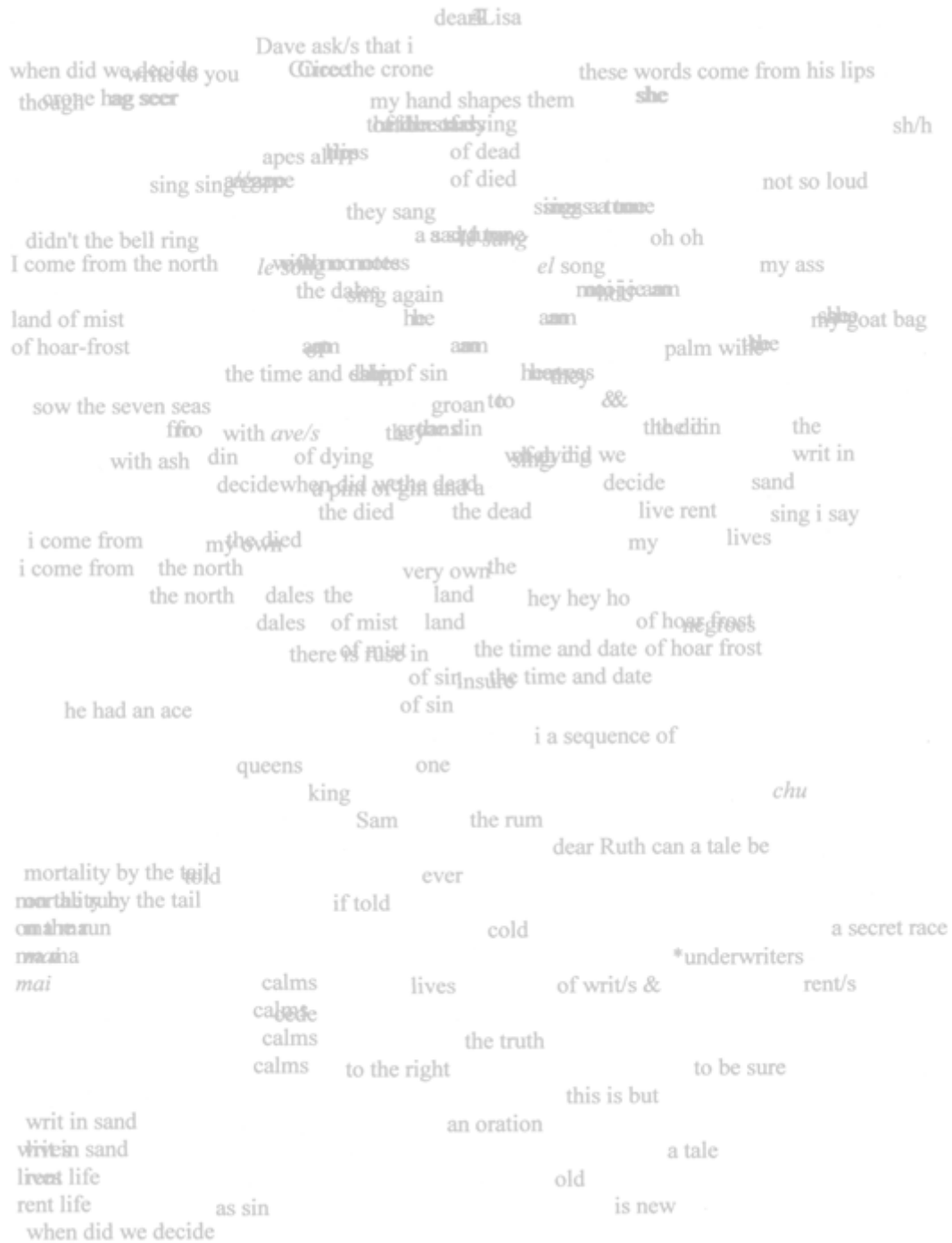
⁵ Es importante recalcar que esta interpretación de los ebora está relacionada con el Caribe yoruba pues, en el yoruba africano, el término *ebora* se relaciona con los aspectos metafísico y el viaje del héroe como lo estudia Awo Fa’lokun Fatunmbi en su obra, *Ebora: Ifa and the Hero’s Journey* (2013).

The first word of Eborá is “seas,” and its last is “reason,” but for the most part the letters appear as a faint shadow and ghostly script, whose words are rendered illegible under an increasing density of superimposed text. [...] Philip decided to include these pages less as poems to be read or heard and more as a visualization or, to use her phrasing, “a dense landscape of text” (2008b, 206). [...] The song, with its accompanying reference to *omi eborá*, moves the reader outside the frame of the slave trade, and its accompanying signification of property, insurance, death, and drowning, to an African-derived meaning of water as the place where spirits reside. (Sharpe, 2020: 55-56).

Es decir, que en “Eborá”, Philip resignifica el espacio —*landscape* y *wordscape*— a través de la polifonía en el texto. Las notas de la canción, o más bien de las múltiples canciones que se empalman, suenan en el mar de la página y se nutren de la dimensionalidad del poema para ir armando significados a partir de la superposición de ideas y frases inconclusas. La resignificación del espacio, ahora como un lugar de memoria y residencia de los espíritus, se convierte en un punto de acceso para la memoria colectiva que se mantiene inquieta al ser imposible conseguir un tipo de justicia restaurativa. E poesía tan sólo puede funcionar como un esfuerzo imaginativo que rebate al archivo, pero que es incapaz de consolar por completo a los espíritus del Atlántico, que han tomado la forma de las corrientes del mar.

Los poemas de “Eborá” se encuentran en medio de un silencio vociferante que surge de la polifonía. Así, al interpretar el silencio como la incompreensión e ilegibilidad de las voces, aun cuando hay palabra y sonido, se convierte en una representación visual de los rastros que quedan en el mar al igual que una crítica de las fisuras en el archivo (ver Figura 3). La profusión de voces superpuestas emplea la tipografía junto con la opacidad como medios para introducir los ecos de voces que se perdieron en el mar, las cuales han perdido la solidez y unidad de un cuerpo para fusionarse con lo acuático. El resultado crea espacios de ruido incapaces de hilar una narrativa lineal, pero con eficacia para imaginar los fragmentos en las olas. En algunos casos encontramos atisbos que forman archipiélagos de significados con otras palabras que se unen en la lectura, pero sin la capacidad de comunicar directamente; en otros, las voces se acumulan en un solo espacio que lleva a representar de manera paradójica la presencia y la elisión en su canto. Entre borraduras, silencios y opacidades, “Eborá” busca retratar la desintegración del cuerpo

Figura 3
Fragmento de “Ebora”



Fuente: Philip, 2008: 178.

en el mar mientras lo que queda es el espíritu en las olas. El vaivén entre el espacio en blanco, el texto y la borradura en la página presenta una nueva versión de la tidaléctica, en donde la espectrología sumergida da paso a un movimiento cíclico en la memoria y la interpretación de los hechos que ocurrieron en Zong.

“Ebora” hace de la espectrología sumergida un acto espiritual que navega con las corrientes desde África hasta el Caribe para presentar a los fantasmas que dejó el comercio imperial en el espacio del Atlántico. La polifonía presente en la *omi ebora* de la página paradójicamente visibiliza las realidades persistentes del colonialismo mientras enfatiza el hecho de que la presencia de los espíritus en el mundo fue borrada. La opacidad de sus palabras no busca del todo solucionar los vacíos históricos, pero sí ejercer un acto de memoria para recordar que estos espíritus siguen presentes e inconclusos en el mundo; por lo tanto, el acto de memoria no es del todo para darles descanso, pues eso sería imposible, sino más bien para que la intervención del archivo problematice y visibilice los vestigios del pasado. La materialización por medio de la antinarrativa le da la oportunidad a Philip de investigar con más profundidad los diferentes matices del silencio y cómo éstos tienen la capacidad de comunicar por medio de su otredad espectral sin subsistir tan sólo de la escritura lineal. De este modo, la conjunción entre el mar y los fantasmas conduce a un extrañamiento del lenguaje que propone emplear otros métodos y gramáticas visuales para extraer fragmentos de significado que están presentes, pero permanecerán inconclusos. La mayor crítica hacia el archivo en “Ebora” parece confirmar la presencia espectral que reside dentro del mismo documento.

Conclusión

Al iniciar la investigación en torno a las gramáticas visuales que ayudan a comprender *Zong!*, mi principal interés se centraba en estudiar el proceso de exacuar los huesos empleando la poesía, sin embargo, poco a poco la acción de encontrar las voces y la materialidad de aquello que se buscaba exacuar dio paso a un interés sobre una versión de la espectrología repensada para las necesidades de la memoria y el trauma en el Atlántico. El proceso de leer la obra a partir de la espectrología sumergida me llevó a proponer diferentes alternativas de lectura que combinan la escritura con aspectos visuales para

contar una historia que parte de la antinarrativa. Las respuestas, aunque temporales, requirieron abordar la obra por medio de lo visual y lo afectivo (con lo performativo siempre en mente) para lidiar con los vacíos históricos en los márgenes y en el centro del archivo. Así, el poema se convierte en un esfuerzo imaginativo que hace y deshace memoria con cada lectura. La misma tidaléctica obliga a traer de vuelta a los espíritus para encontrar nuevas formas de darle sentido a cada sección sin perder los significados previos. Pienso que este fenómeno que entreteje el presente de la lectura con el pasado de la escritura es una de las características fundamentales de la espectrología sumergida como una de las herramientas de la poesía restaurativa.

De este modo, para concluir el artículo, más no la investigación, pienso que el desplazamiento constante de las palabras da una oportunidad de regenerar *Zong!* por medio de la polifonía espectral vinculada a la metáfora del mar que propone Philip como una forma de narrar sin contar la historia. Al dismantelar el lenguaje y la forma, la obra de la tobaguense exige leerse a partir de los sentidos, visuales y sonoros, al igual que de los afectos como parte de procesos que nos invitan a extraer significado de lo que parecía, a primera vista, como ausente. *Zong!* es un poema complejo cuya lectura se enriquece con cada aproximación y, por lo tanto, las propuestas aquí incluidas son una invitación para leer la obra a la luz de una espectrológica sumergida que sitúa a las voces en la *omi ebora* del espacio caribeño articulado a partir de las fisuras.

Referencias bibliográficas

- ANAYA FERREIRA, Nair María; CORTÉS LONDON, Odette de Siena. (2022). “El espacio atlántico: crear genealogías épicas para el Caribe anglófono. Kamau Brathwaite y Derek Walcott”. En Nattie Golubov y Gonzalo Hatch Kuri (Eds.). *Repensar la región: convergencias y divergencias disciplinarias* (pp. 219-244). CISAN; UNAM.
- BRATHWAITE, Kamau. (1979). *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Savacou Publications.
- FATUNMBI, Awo Fa’lokun. (2013). *Ebora: Ifa and the Hero’s Journey*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

- FINK, Lisa. (2020). “Sing the Bones Home: Material Memory and the Project of Freedom in M. NourbeSe Philip’s *Zong!*”. *Humanities*, 9(1), 22. <https://www.mdpi.com/2076-0787/9/1/22>
- GILROY, Paul. (1993). “‘Not a Story to Pass On’: Living Memory and the Slave Sublime.” En *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (pp. 187-224). Verso.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. Minor Compositions.
- LAMBERT, Laurie R. (2016). “Poetics of Reparation in M. NourbeSe Philip’s *Zong!*” *The Global South*, 10(1), 107-129. <http://www.jstor.org/stable/10.2979/globalsouth.10.1.06>
- LEBORG, Christian. (2016). *Gramática Visual*. (Ana López Ruíz, Trad.). Editorial Gustavo Gili; SL. (Obra original publicada en 2004)
- PHILIP, M. NourbeSe. (2008). *Zong!: As Told to the Author by Setaey Adamu Boateng*. Wesleyan University Press.
- SHARPE, Jenny. (2020). *Immaterial Archives: An African Diaspora Poetics of Loss*. Northwestern University Press.
- WALCOTT, Rinaldo. (2018). “Middle Passage: In the Absence of Detail, Presenting and Representing a Historical Void.” *Kronos*, (44), 59-68. <http://www.jstor.com/stable/10.2307/26610857>

ESTRUENDOS DE LA MIRADA: JOSÉ REVUELTAS Y LA ANAMORFOSIS

THUNDERING GAZE: JOSÉ REVUELTAS AND ANAMORPHOSIS

David H. COLMENARES

Departamento de Literatura Comparada
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN IRVINE | Irvine, Estados Unidos
Contacto: dhcolmen@uci.edu
ORCID iD: [0000-0002-1417-3063](https://orcid.org/0000-0002-1417-3063)

Resumen

Este artículo propone un estudio de la mirada y lo visible en la obra del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976) a partir del análisis de algunos de los dispositivos ópticos más recurrentes en su narrativa: los espejos convexos, la mirada torva y el ojo del cíclope. Estas “perspectivas depravadas” desembocarán, en la obra tardía escrita en el encierro, en un dispositivo visual de honda raigambre barroca: la anamorfosis, dispositivo visual que precisa del descentramiento del punto de vista para restaurar el sentido de la imagen. Esta técnica subraya el carácter situado y arbitrario de la percepción, desestabilizando toda coherencia ideológica. Lejos de ser una mera “impertinencia metafísica”, la estética de la deformación anamórfica constituye uno de los motores principales de la narrativa revueltiana, al plantear una tensión irresoluble entre el imperativo de la acción política y la imaginación literaria. Finalmente, el artículo analiza las implicaciones políticas y estéticas de estos dispositivos ópticos, proponiendo que la anamorfosis ofrece una solución dialéctica a la tensión entre el compromiso político y la fascinación por los bajos mundos delincuenciales. La obra de Revueltas, secreta heredera de la estética barroca, desestabiliza el campo visual y expone la fractura de lo social, articulando un saber trágico que resiste las geometrías euclidianas del poder y la ideología.

Abstract

This article proposes a study of the gaze and the visible in the work of the Mexican writer José Revueltas (1914-1976) based on an analysis of some of the most recurrent optical devices in his narrative: convex mirrors, the oblique gaze and the eye of the cyclops. These “depraved perspectives” will lead, in the late work written in confinement, to a visual device with deep baroque roots: anamorphosis, a visual device that requires the decentring of the point of view in order to restore the meaning of the image. This technique underlines the situated and arbitrary nature of perception, destabilising all ideological coherence. Far from being a mere “metaphysical impertinence,” the aesthetics of anamorphic deformation constitutes one of the main driving forces of Revueltas’ narrative, by positing an irresolvable tension between the imperative of political action and literary imagination. Finally, the article analyses the political and aesthetic implications of these optical devices, proposing that anamorphosis offers a dialectical solution to the tension between political commitment and fascination with the criminal underworld. Revueltas’s oeuvre, an unavowed heir to baroque aesthetics, destabilises the visual field and exposes the fracture of the social world, articulating a tragic knowledge that resists the euclidean geometries of power and ideology.

Palabras clave: *Revueltas, José, 1914-1976*||*Anamorfosis (Percepción visual)*||*Arte anamórfico*||*Estética en la literatura*||*Estética mexicana*||*Perspectiva*

Keywords: *Revueltas, José, 1914-1976*||*Anamorphosis (Visual perception)*||*Anamorphic art*||*Aesthetics in literature*||*Aesthetics, Mexican*||*Perspective*

*Like perspectives which, rightly gaz'd upon,
Show nothing but confusion-ey'd awry,
Distinguish form.*

—SHAKESPEARE, *RICHARD II*
*Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía;
neutra el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano, o al cíclope celeste.*

—LUÍS DE GÓNGORA, *SOLEDADES*

Una curvatura tan tenaz como imperceptible parece tensar el universo en que se desenvuelve la literatura de José Revueltas, distorsionando lo visible y desfigurando la forma.¹ Se diría que su imaginación literaria precisa de un espacio curvo y una geometría decididamente no euclidiana, donde las paralelas se crucen y las líneas rectas se intersequen sin cesar.² En las novelas, crónicas y relatos de Revueltas esta curvatura se hace patente de manera privilegiada en algunos artefactos, como los espejos curvos, la mirada del tuerto y el descarnado ojo del cíclope. Estos dispositivos, tan ópticos como literarios, distorsionan lo visible, pero sólo en la medida en que la forma misma propende a la desfiguración. En esto consiste, por lo demás, el arte isomórfico de la literatura según Revueltas (1978a), en mimetizar no la forma del mundo, sino su íntimo devenir interior, en captar su momento angular. De ahí que en la obra de Revueltas sean los dúctiles cuerpos humanos los que manifiesten de manera más patente la curvatura del espacio. Los cuerpos contrahechos, tullidos, baldados, mutilados, carcomidos por la lepra, la sífilis o la droga que abundan en sus novelas y relatos no apuntan a un velado contenido alegórico ni a un déficit moral, sino más bien a una peculiar condición óptica:

¹ Este ensayo está dedicado a Frank Loveland Smith, revueltiano eximio, y a Ricardo Martínez Pérez, maestro contemporáneo de la línea oblicua.

² Esta es la topología de *Los Errores*, en la que dos historias inconexas y paralelas convergen secretamente en un “nudo ciego”.

el llamado grotesco revueltiano nombra la condición mediante la cual los cuerpos encarnan su propio reflejo distorsionado.

No es un asunto de metáforas: si de acuerdo con Gregorio, protagonista de *Los días terrenales*, los cuerpos suplicantes en la pintura *El entierro del conde de Orgaz*, de El Greco, “se alargan hacia el cielo para representar la elevación del espíritu humano hacia Dios” (Revueltas, 1991: 23), en la novela son los cuerpos humanos mismos los que se afilan y deforman, como los pescadores del Ozuluapan: “los talles y los brazos aún más religiosamente finos desde su intencionado alargarse” (Revueltas, 1991: 22).³ El objeto, cuya estructura de emplazamiento o condición de posibilidad es la perspectiva frontal y euclidiana, proyectado sobre la superficie curva pierde sus perfiles y se difumina en “cruces borrones”, como en la pintura de El Greco.⁴ A la postre, la estética de la distorsión terminará por socavar toda coherencia ideológica, del mismo modo en que socava toda posibilidad de redención de los personajes.

El presente artículo propone una genealogía de la mirada en la obra y el pensamiento de José Revueltas rastreando la presencia de los dispositivos ópticos, trampantojos y juegos de la mirada que, siguiendo al historiador del arte lituano Jurgis Baltrušaitis (1996), podemos llamar “perspectivas depravadas”. Como veremos, estas perspectivas desembocarán, en la obra tardía, en un dispositivo visual de profundas consecuencias estéticas y políticas: la anamorfosis, proyección distorsionada que requiere que el espectador ocupe un punto de vista radicalmente descentrado para restituir el sentido de la imagen. La anamorfosis vuelve palpable el carácter situado y, por tanto, arbitrario de toda percepción (y toda teoría), al tiempo que abre una brecha infranqueable en el campo visual, pues la imagen distorsionada y la imagen restituida no pueden percibirse de un sólo golpe de vista.

La presencia, hasta ahora ignorada, de esta perspectiva depravada, de honda rai-gambre barroca, en la obra de Revueltas nos permitirá proponer una solución a una añeja polémica en torno a la estética revueltiana. ¿Cómo pensar las dos pulsiones fundamentales y contradictorias que recorren su obra: por un lado, el compromiso político e ideológico y, por el otro, la fascinación por el mundo delincencial y la corporalidad obscena? O, en términos marxistas, la vocación militante por la lucha de

³ Ver el análisis de la écfrasis en *Los días terrenales* en Trejo Valencia (2013).

⁴ “Estructura de emplazamiento” es la traducción propuesta por Eustaquio Barjau al *Gestell* heideggeriano de “La pregunta por la técnica”. La frase sobre el Greco proviene del pintor y tratadista Francisco Pacheco (1649: 387).

clases y la política proletaria, a la que Revueltas dedicó cada minuto de su vida, y la obsesión con la vida de aquel ente social, ayuno de conciencia de clase, que concitó todo el desprecio del marxismo clásico: el *Lumpenproletariat*, bajo mundo Dickensiano que Marx tildó de “escoria de la sociedad” y Engels de “muchedumbre venal y sinvergüenza” (Bosteels, 2016: 59). La crítica ha tratado de zanjar esta contradicción postulando la tesis de una inversión metafórica según la cual el sujeto delincucional sería, en último término, el reverso del militante comunista, su imagen grotesca y deforme.⁵ Pero, como veremos, la teoría especular que se desarrolla en la obra de Revueltas, al introducir un principio entrópico que trastorna la función clásica del espejo, impide establecer correlaciones sencillas como la metaforicidad crítica o la inversión paródica. Por lo demás, los personajes facinerosos revueltianos nunca aspiran a la redención —al menos no más allá de sus circunstancias objetivas— ni mucho menos a trasponer el espejo deformante para transmutarse en militantes comunistas. Más allá de los espejos no aguarda la conciencia diáfana, sino la ciega y sorda “madera del mundo” (Revueltas, 1974: 127).

En todo caso, los personajes revueltianos persiguen el vértice de la convexidad sin otro horizonte que abismarse en el gozo de su corporalidad erizada por la abyección o la droga. Los seres degradados se resisten a ser el reverso metafórico del militante: he ahí el gesto esencial del “realismo dialéctico” revueltiano.⁶ Al postular la escisión fundamental del campo visual y, por tanto, la posibilidad de una síntesis disyuntiva, la anamorfosis permitirá pensar una solución auténticamente dialéctica a este problema.⁷ La anamorfosis sentará las bases de un saber trágico o paroxístico, difícilmente instrumentalizable, y sobre el cual resulta imposible fundar una acción militante, pero que arrastrará tras de sí, como en un torbellino, toda representación.

Espejularidad convexa y realismo dialéctico

⁵ Para Evodio Escalante (2006), por ejemplo, la deformación constituiría una denuncia velada del comunismo: “puesto que el partido es irreal, sus militantes no pueden ser sino personajes fantasmáticos, grotescos, esto es, condenados a vivir en la sombría gruta de la irrealidad, deformados como lo están, por la carencia de su ser histórico” (130). Ver la crítica de Trejo Valencia (2013: 183) a esta interpretación.

⁶ Revueltas (1978b) teorizó esta categoría sobre todo en “Problemas del conocimiento estético”.

⁷ Sobre la “síntesis disyuntiva”, ver *Diferencia y repetición* (Deleuze, 2002: 202-208) y *Lógica del sentido* (Deleuze, 1989: 67-71).

En las novelas y relatos de José Revueltas, la aparición de los espejos es siempre un evento desconcertante. Por regla general y de conformidad con una concepción clásica de la especularidad, los espejos aparecen cuando las circunstancias orillan a los personajes a la confrontación de su identidad o la comprensión de sus circunstancias. Pero en la obra revueltiana, esta escena clásica pronto se desvanece ante la implacable entropía que los espejos introducen en el mundo. En la novela *Los errores* (1964), por ejemplo, el proxeneta Mario Cobián, apodado El Muñeco, se disfraza de agente comercial para llevar a cabo su plan de desfalcarse al prestamista Don Victorino. Desde la primera escena del libro, El Muñeco atiende con recelo su imagen ante el espejo, “ese encontrarse con otra persona, esa metamorfosis en que apenas se reconocía” (Revueltas, 1979a: 13). Sin embargo, no es la falsedad del disfraz lo que le llena de angustia, sino el hecho de que su identidad más íntima se vea socavada por el reflejo:

A la luz de estos propósitos, el sobrenombre con el que se le conocía en su mundo era lo que cobraba ante sus ojos un sentido más insólito y más aparte de su ser. Reflejado en el espejo como un simple agente de ventas, pero también de este lado, donde estaba el Mario Cobián real, irreflejable y secreto, aquel conjunto de hechos, situaciones y relaciones que era El Muñeco, como lo llamaban, se había transformado en una noción distante, casi inverosímil, que no podía ver sino con una extrañeza llena de admiración. (16)

El espejo revela a Cobián que su identidad personal, codificada en su entrañable apodo, es “irreflejable” pero también distante e inaccesible. Si la función tradicional del espejo es vehicular el saber y el autoconocimiento, para Revueltas el espejo aparece ante todo como un principio entrópico y una instancia de extrañamiento.

La dimensión alienadora consustancial al reflejo tiene que ver con el hecho de que, en la obra de Revueltas, los espejos casi siempre son espejos deformantes. Si, como escribió Christopher Domínguez Michael (1999) en un ensayo clásico, los espejos en Revueltas “registran y devuelven una imagen negativa, una mueca perturbadora” (74), esto se debe principalmente al hecho de que los espejos revueltianos son

generalmente convexos.⁸ Ahora bien, los espejos devuelven imágenes distorsionadas, pero como advierte Rosendo, personaje de la novela *Los días terrenales* (1949), no es que la curvatura de la superficie reflejante deforme, sino que la curvatura del espejo permite captar la deformación del mundo. Al meditar sobre la realidad de las “grotescas distorsiones del espejo”, Rosendo y considera la posibilidad de superar la distorsión mediante el recurso de “suprimir el espejo” (Revueltas, 1991: 95). Sin embargo, pronto se instala en él la sospecha de que la imagen distorsionada lleve “una existencia tan real como la imagen verdadera” (96), por lo que la supresión del espejo sería inútil: “Mas el hecho de que suprimamos el espejo—pensó de pronto—no quiere decir que suprimamos el *hecho* de la reflexión sobre nuestra imagen como un fenómeno en sí, independiente de nosotros. Es decir, que seamos reflejables así exista o no el instrumento para reflejarnos” (96). Así, en un verdadero giro leibniziano, Rosendo descubre que la reflexividad constituye un atributo de los cuerpos (que denomina un “hecho”) y no es, por tanto, un epifenómeno del espejo. Los cuerpos son reflejables —es decir, poseen el atributo de la reflexividad— independientemente del espejo; llamaré a esto el *principio de la autonomía reflexiva*. Más adelante, Rosendo considera otra alternativa óptica para escapar de la relación especular: corregir la distorsión del espejo, sustituyendo el espejo convexo por el espejo plano. Pero, nuevamente, esta solución resulta inútil: “Tampoco el problema radica en la sustitución del espejo convexo por uno plano. Sustancialmente las figuras que uno y otro reproducen continúan siendo fieles al original y dependientes de él en absoluto” (96). Para entender este segundo principio, que postula la total equivalencia epistemológica del reflejo plano y el reflejo convexo, vale la pena analizar un pasaje del ensayo “Escuela Mexicana de Pintura y la Novela de la Revolución” (1967), donde la función heurística de la distorsión se formula explícitamente. En este ensayo, uno de los pocos que el autor dedicara explícitamente a la pintura, Revueltas contrasta la manera en que ambas escuelas artísticas abordaron la Revolución mexicana, y aboga por la superioridad heurística del espejo deformante:

8 El ensayo “Lepra y utopía” del crítico mexicano contiene uno de los pocos tratamientos extensos sobre el tema del espejo en Revueltas. Sin embargo, fuera de presentar un elenco razonado de pasajes, el argumento de Domínguez Michael (1999) se limita a notar la “obsesión” de Revueltas por los espejos.

Los términos reflejo, reflejar, vienen pues a la medida del fenómeno: en ambos casos se trata de un espejo colocado frente a la realidad, sólo que en uno —la pintura— el espejo es deformante, y en el otro no. Sin embargo, esto no quiere decir nada en favor de la novela. El espejo de ésta no mira más allá de lo que refleja, no penetra en su contenido interno y recóndito, lo que le impide que su crítica trascienda la inmediatez de las cosas, de los acontecimientos, de los hombres, de la historia, en suma de todo lo que integra su materia literaria. Así se produce una paradoja singular y lo que en la primera resulta sobresaturación ideológica —dentro de su inautenticidad y por ello mismo— en la novela se reduce a pobreza ideológica. (Revueltas, 1978c: 262-363)⁹

Frente al realismo inane de la Novela de la Revolución —espejo plano—, el espejo deformante del muralismo constituye un fresco de grotescas contorsiones. Sin embargo, lejos de ser objetivo, el espejo plano emplaza al observador a una suerte de trampa narcisista: la mirada queda cautivada por la inmediatez de las cosas, incapaz de penetrar más allá del reflejo y adentrarse en lo recóndito. Frente a esto, el espejo deformante —en este caso, un espejo cóncavo— ofrece una imagen distorsionada por lo que Revueltas llama una “sobresaturación ideológica”. La ideología que el espejo cóncavo magnifica y satura en su punto focal es la concepción de la Revolución como la triunfante gesta libertaria del campesinado mexicano y el Estado posrevolucionario como la encarnación de dicho proceso. Pese a su obvia función ideológico-propagandista, sugiere Revueltas, los exagerados monigotes de Rivera, Orozco y Siqueiros nos dicen más sobre el proceso revolucionario que el realismo nihilista de las novelas de un Martín Luis Guzmán o un Mariano Azuela, las cuales disipan la dimensión histórica del proceso hasta retener poco más que una colosal e improbable saga de hampones.

Ahora bien, regresando al principio de la autonomía reflexiva, es importante notar que, en sentido estricto, el espejo deformante no es necesario: el ojo es, a fin de cuentas, un espejo convexo. Al final de la novela *Los muros de agua* (1941), Prudencio sufre una fractura de cráneo, y su cabeza aparece “ancha, descompuesta como por un espejo convexo” (Revueltas, 1980: 155), mientras que, en *Los errores*, Mario Cobián contempla con desprecio a Elena (apócope de El Enano), “como en un espejo convexo,

⁹ Confrontar con el análisis de Domínguez Michael (1999: 73).

con la enorme cabeza estúpida de feto dentro de un vitrolero” (Revueltas, 1979a: 40). Si el cuerpo es aquello que se define por su capacidad de afectar y ser afectado (Despret, 2004: 113), no es casual que sean justamente los cuerpos humanos el lugar donde la curvatura del espacio se haga más evidente. Es por esto que, como notó Gilles Deleuze en uno de sus seminarios sobre Leibniz, es importante ir más allá de toda distinción ingenua entre realidad y representación y asumir como condición la curvatura del espacio, pues no hacerlo supondría permanecer en el ámbito de la mera abstracción.¹⁰ Si en literatura de Revueltas los espejos tienden a curvarse, esto no responde en último término a una ocurrencia, ni menos aún a un ánimo moralizante, sino a la necesidad urgente de registrar la curvatura del mundo y perseguir el pliegue.

En un pasaje de *Dialéctica de la conciencia*, titulado “Reapropiación y desobjetivación”, Revueltas reflexiona sobre la imposibilidad de fundar la autoconciencia —principio de la subjetividad— en el reflejo. Significativamente, el pasaje juega con la idea de que el que mira es Hegel:

Si yo, Hegel, me miro en el espejo, lo que veo ahí no es a Hegel: autoconciencia del ser humano, esencia en sí del ser humano, objetivada. Lo que veo en el espejo no es sino la enajenación de Hegel, de su autoconciencia, que ya no es Hegel sino esa figura del espejo que se refleja en virtud de las propiedades del nitrato de plata, del azogue y el vidrio, organizadas específicamente como espejo. La figura del espejo es *mi yo* de Hegel enajenado *que no se expresa*, por cuanto la figura del espejo es la figura de otro —o de cualquier otro— en tanto figura no sabida ni pensada. (Revueltas, 1982: 93)

La materialidad del espejo devuelve una imagen que no expresa identidad alguna, por lo que bien podría ser la imagen de otro. Revueltas se aleja así de la tradición hegeliana, la cual, al menos en la interpretación de Koljève, siempre fundó la identidad a partir del encuentro con lo heterogéneo. En esta línea, el célebre ensayo de Lacan

¹⁰ “No podemos hacer otra cosa que partir del universo curvo en Leibniz, si no todo permanece abstracto” (Deleuze, 2006: 143). Sobre los desconcertantes paralelos entre la obra de Revueltas, particularmente del periodo de Lecumberri (*El Apando*, el “Reojo del yo”, etcétera) y la *Monadologie* de Leibniz, ver García de la Sienra (2007: 311-314). Estos paralelos se explican en parte porque para Leibniz las mónadas “no tienen ventanas por las que algo pueda entrar o salir de ellas” (*Monadologie*, §7, en Deleuze, 1989: 41); es decir, se asemejan a un espacio carcelario.

sobre “el estadio de espejo” afirma que la formación de la subjetividad precisa de una identificación con la mirada del otro (Lacan, 1966).¹¹ Esta identificación, siempre imaginaria, con el reflejo sienta las bases de la identidad, que paradójicamente es vista antes que experimentada. Pero si en el escenario planteado por Lacan la imagen del espejo posee la capacidad de superponerse a la experiencia fragmentaria e integrar una unidad que será la del yo, en la narrativa de Revueltas este movimiento se ve impedido por el hecho de que la imagen, como expresión de lo visible, no es composicional: la fragmentariedad es un rasgo esencial de lo visible. Así, en el relato *Ezequiel o la matanza de los inocentes* (1969), el personaje presencia la muerte de un inocente, pero su infierno se deriva de la “quebrada visión” que lo aqueja.¹² El horror se aparece ante él como un mundo confuso de imágenes parciales y reflejos astillados, “cortados en pedazos y vueltos a unir”, que “distorsionaban sobrenaturalmente” (Revueltas, 1974: 121). Al final del relato, el protagonista logra trascender la confusión imperante, pero no lo hace reconquistando la unidad de la mirada, sino más bien siguiendo el curso contrario: adentrándose en la opacidad de la materia, refractaria a toda visión o juego especular, que por lo demás es el ámbito de la muerte. El relato concluye con una frase en la que la superficie reflejante da paso a una materialidad silenciosa e inabordable, el fin de toda elaboración subjetiva: “Traspuso la confusión de los cristales para entrar en la madera del mundo” (127).

Pese a las formulaciones bastante explícitas sobre la preeminencia del espejo deformante en la obra de Revueltas, la crítica por lo general no ha sabido ver la estética revueltiana de la deformación sino en términos negativos, o bien como una distracción, o bien como un mecanismo a ser remontado por la praxis militante. Resulta significativo que Christopher Domínguez Michael y Evodio Escalante, dos críticos situados en las antípodas ideológicas, coincidan cabalmente en su apreciación del espejo deformante. Domínguez Michael (1999), al concebir el espejo en los términos que, de Stendhal a Lukács, definiera el realismo clásico, perdió de vista la dimensión heurística de la deformación, juzgando la obsesión de Revueltas por los espejos convexos como una mera “impertinencia metafísica” (74). Por su parte, Escalante (2006) buscó

11 Al respecto, escribe Todd McGowan (2007): “The ideal of the body as a unity over which the child has mastery emerges as the illusion produced through the mirroring experience” (1).

12 En este relato, publicado en *Material de los sueños*, la alusión a las visiones del profeta bíblico da lugar a una densa reflexión sobre la identidad en la que aparece de manera obsesiva el tema de la mirada.

reconducir la estética de la deformación por la vía ya trillada —y abandonada— por Rosendo en *Los días terrenales*: “¿cómo escapar —se pregunta el crítico— de la deformación?” (111). Atribuyendo a Revueltas una fidelidad doctrinaria hacia el marxismo que en los hechos nunca estuvo exenta de ambigüedades, Escalante trató de asimilar la deformación al concepto marxista de enajenación. El único problema de esta asimilación en apariencia obvia es que para Revueltas no existe tal cosa como una conciencia no enajenada. En el relato “El hijo tonto”, publicado en *Dios en la tierra* (1944), una de las pocas instancias en su obra que ofrece la visión de una humanidad redimida, esta visión es de todo punto pesadillesca (Revueltas, 1979b). Una consecuencia importante del principio de equivalencia entre imagen recta y deforme es que entre las dos no media una relación simétrica. En otros términos, la distorsión no puede definirse como la inversión paródica de una presunta visibilidad natural.

Siguiendo una tradición teórica que puede rastrearse hasta Mijaíl Bajtín y su concepción de lo carnavalesco —y en último término, hasta la *Fenomenología del espíritu* y su noción de *verkehrte Welt*— algunos críticos han concebido el mundo delincencial revueltiano en términos de un “mundo invertido”, es decir, la inversión satírica o paródica que desautoriza la cultura dominante.¹³ Este procedimiento necesita que la inversión sea simétrica y por tanto reversible. Sin embargo, la estructura paralela de *Los errores* se funda precisamente en la asimetría entre el mundo militante y el delincencial.¹⁴ Por esto, es imposible sostener que la historia de los hampones es el reverso paródico de la historia de los comprometidos militantes comunistas. El movimiento paródico y la inversión desautorizante suponen, en el fondo, una positividad de base. La ironía no introduce la negatividad en la representación, sino que, por el contrario, invoca y refuerza los principios que la apuntalan. Los personajes grotescos, develados por la visión deformante, encarnan una negatividad no porque sean el reverso del mundo, sino porque constituyen un exceso inabordable. Refractarios a toda toma de conciencia o acción política, y carentes del horizonte mínimo de redención, los personajes atrabiliarios de Revueltas no son “la otra cara de la acumulación capitalista” (Escalante, 2006: 119), sino el exceso

¹³ Véase, por ejemplo, Escalante (2007) y Durán (1999). Escalante acudió a Hans-Georg Gadamer, quien vinculó la distorsión especular con la sátira: “Lo que hace esta reversión, en la que todo cobra otro cariz, es precisamente hacer visible en una especie de espejo desfigurado la secreta inversión de cuanto hay a nuestro alrededor.” (Gadamer, citado en Escalante, 2007: 115). Para Durán (1999), en cambio, “el grotesco revueltiano establece un movimiento dialéctico entre lo carnavalesco bajtiniano y el terribilismo enajenante propuesto por [Wolfgang] Kayser” (95).

¹⁴ Vicente Francisco Torres (1999), por ejemplo, describió la novela como un sistema de “vasos comunicantes” (139).

inasimilable de toda formación social. No son la *verdad* de la concepción marxista de la sociedad, sino, en todo caso, lo *real* que escapa la simbolización.

Para concluir, cabe preguntarse: ¿qué fuerza secreta curva la superficie de los cuerpos? A lo largo de su obra literaria y ensayística Revueltas ofreció varias respuestas,¹⁵ pero en su narrativa, es generalmente el horror —la experiencia del sufrimiento y la miseria humana— la realidad excesiva que curva el espacio y arrastra tras de sí mundo y subjetividad. En el famoso prólogo a la segunda edición de *Los muros de agua* (1961), Revueltas reflexionó sobre las dificultades que entraña la representación del horror en la literatura. El texto nos permite esbozar una genealogía del horror en su obra, y una velada declaración del principio de la distorsión como elemento esencial del realismo. Como se sabe, en este prólogo Revueltas retoma un largo fragmento de una crónica sobre su primera visita al Leprosario de Guadalajara en 1955. Revueltas (1980) escribe: “Yo había contemplado una realidad. Pero dudo de que esa realidad pudiese ser transformada en una ficción literaria convincente. Era excesiva, superabundante” (18).

En el prólogo, Revueltas (1980) recurre nuevamente a las metáforas especulares para desmarcarse del “realismo espontáneo” que sólo aspira a un “simple ser espejo de la realidad” (18). La denuncia del realismo socialista recorre este texto como tantos otros de su época tardía. Este tipo de realismo, víctima de una presunta fidelidad a los hechos, falsea el horror, pues lo naturaliza como un fenómeno susceptible de ser descrito en términos positivos, cuando no explicado a la manera, podemos añadir, de la sociología de la pobreza. Esto redundante, según el autor, en el mero “reportaje terribilista, documental” (18). Pero el horror es por definición excesivo, aquello que no puede ajustarse a la representación positiva sin minarla. El realismo espontáneo asume que el mundo se define por un estado de cosas —condición de toda explicación sociologista— y no por un devenir, a menudo contradictorio e irreductible. A este punto de fuga Revueltas dio un nombre derivado del habla popular: el “lado moridor” (18). En este sentido, la distorsión funge en primera instancia como un principio heurístico, que permite a la representación literaria preservar el exceso sin anularlo en la síntesis definitiva del reflejo veraz. Esto constituye la gran contribución de Revueltas a la tradición realista. En este punto, conviene llamar la atención sobre el segundo dispositivo óptico que recorre la obra del escritor.

¹⁵ Una de ellas, acaso la más explorada por la crítica, es la idea de la falsa conciencia, que Revueltas enunció en su ensayo “A propósito de *Los días terrenales*”.

De la mirada torva a la mirada oblicua

La segunda figura que domina la visión en la obra de Revueltas es la mirada torva. En su obra discurre una genealogía de las miradas torvas, genealogía que se remonta, por un lado, al mítico cíclope y, por el otro, al proverbial tuerto vidente. Se inscriben en esta genealogía personajes como el Tuerto Ventura, en *Los días terrenales*, El Niágara en *Los errores* —apodado así por las cataratas que le ciegan un ojo—, el hijo ciego en el relato *La soledad*, para finalmente encontrar su expresión más consumada en El Carajo, personaje tuerto de *El apando*, en quien convergen los dos linajes de la mirada torva.

De manera paralela al tema de la autonomía del reflejo en relación con el espejo, el ojo cíclopeo aparece a menudo en la obra de Revueltas como un órgano incorpóreo y flotante —el “cíclope celeste” de Góngora— que se distiende por el espacio y envuelve a los personajes.¹⁶ En *El luto humano* (1943), Úrsulo se adentra en la noche, y experimenta “la impresión de haber penetrado en un gran ojo oscuro, de ciego furioso” (Revueltas, 1981: 15). El gran ojo incorpóreo se vive como una manifestación de la ira de Dios, que Revueltas concibe como una mirada y cuya furia se cierne sobre los personajes: “Un ojo absoluto se estableció para perseguir a Caín. Y Caín miró este ojo en todas partes, pero sobre todo en su soledad. El ojo, el coro, el destino, la multitud, la historia” (179). La mirada iracunda de Dios es un trasunto de la historia. Así, en el relato *Dios en la tierra* (1944) la mirada de Dios se expresa en la violencia cristera: el Dios “vivo” e “iracundo” “tiene un solo ojo en mitad de la frente, no para ver sino para arrojar rayos e incendiar, castigar, vencer” (Revueltas, 1979c: 15). Como muestra el narrador del relato “¿Cuánta será la oscuridad?”, para el “ojo de la Divina Providencia” la visión se vuelve indistinguible del juicio iracundo (Revueltas, 1999: 53-54).

En general, los personajes padecen esta mirada iracunda de dos maneras: o bien a través de la sinestesia, o bien abismándose en una experiencia incomunicable. De un modo que recuerda las *linguæ ignis* del relato bíblico de Pentecostés (Hechos, 2: 1-13) —el devenir absoluto de la palabra provocado por la efusión del Espíritu— el descarnado ojo del cíclope supone el devenir absoluto del sentido de la vista. Como en el relato bíblico, en el que lo enunciable invade el campo de lo

¹⁶ En un artículo titulado “Dios, Cristo y Cíclope en Revueltas”, José Ramón Enríquez (1999) identificó la doble genealogía de la figura del cíclope en Revueltas, a la vez divina que apocalíptica.

visible, la intensificación de la vista la lleva a invadir el campo de otros sentidos, produciendo la febril sinestesia —“incesto de los sentidos”— que aqueja, por ejemplo, a Gregorio en *Los días terrenales* (Revueltas, 1991: 9).

En segundo lugar, desde su parcial ceguera, los personajes de miradas torcidas, torvas o tuertas ven más allá de lo visible y lo enunciable, pero esta visión especial les hace partícipes de un mundo de percepciones excesivas e incommunicables. En diversos relatos, Revueltas identifica este ámbito con la muerte, concebida no como extinción sino como agonía; una zona liminar entre la vida y la muerte, despojada de toda intersubjetividad y vivida como un horror incommunicable.¹⁷ Si la visión absoluta se hipostasia en el furibundo ojo descorporeizado o bien franquea un infierno de percepciones sin mediación posible, se entiende por qué la obra revueltiana postula la heterogeneidad esencial entre visión y conciencia. Michael Foucault (1966) notó que en las novelas de Julio Verne reinaba una peculiar oposición entre saber y acción. El saber, encarnado en la figura del científico o el sabio, introduce en el mundo un momento de entropía que sólo puede ser contrarrestada por los trabajos de un héroe definido, paradójicamente, por la opacidad de su acción. De manera aladaña, en Revueltas los personajes de la acción, a menudo violenta, desafían y fascinan a los personajes cuyo objetivo es dar sentido al mundo. Y no es casual que los personajes de la acción sean por regla general tuertos. El caso más emblemático de este antagonismo esencial aparece, en *Los días terrenales*, entre el Tuerto Ventura —“ese vivo trozo de carne, inteligente también, pequeño e infranatural, en que el antebrazo se interrumpía, aquel ojo ciego” (Revueltas, 1991: 14)— y Gregorio.

Si Gregorio, en tanto intelectual y militante comunista, encarna las obligaciones de la conciencia, el Tuerto Ventura, abigeo y líder comunitario, encarna la acción violenta, más allá de la ley y el sentido, cuyo liderazgo natural emana de su conocimiento del entorno campesino y de una visión especial: la mirada torva.¹⁸ A lo largo de la novela, el narrador insiste en vincular la ceguera parcial del Ventura con su capacidad de ver

¹⁷ Edith Negrín (1992) estudió el tema de la agonía en relación con los tres relatos que en algún momento llevaron el título de *La frontera increíble*.

¹⁸ Dabove (2007) abordó esta oposición en términos del bandido como límite del sujeto letrado. Loveland Smith (2007), por su parte, ha señalado que, en las novelas de Revueltas, los personajes de la conciencia se caracterizan a menudo por su incapacidad de comprender su entorno: “en *Los muros de agua*, los comunistas entran en la novela en la oscuridad, transportados no saben a dónde, al infierno, seguramente, infierno que desconocen; Gregorio es sorprendido, también desde la oscuridad, por un mundo espectral, atroz, desconocido y misterioso” (208).

más allá de lo visible y participar así de un ámbito de la acción vedado a la conciencia. Su existencia ha transcurrido bajo la advocación de una profecía materna, que el Tuerto Ventura invoca cuando recuerda la historia de cómo perdió el ojo a los seis meses de edad: “tú verás más que los que tienen dos ojos, tú verás las cosas que no se ven” (Revueltas, 1991: 58). Gregorio adivina que en esto radica la fascinación que el Tuerto Ventura ejerce sobre él, pues experimenta en carne propia la sobreabundante mirada de Ventura cuando su ojo se posa sobre él: “el ojo solitario de aquel hombre pareció bañarlo por dentro como un líquido corrosivo” (14). El ojo torvo punza lo visible y vehicula la furia secreta de la historia. Si bien la relación entre ceguera y videncia es un inveterado tópico de la literatura occidental (piénsese, por ejemplo, en Tiresias de *Edipo Rey*), Revueltas introduce un sesgo original. Desde el temprano relato *Dios en la tierra*, el “ojo del cíclope” devela una zona liminar entre visión y ceguera. Al trazar la ecuación entre videncia y mirada torva (y no ceguera), los videntes revueltianos ven una región intermedia del mundo. Por esto, a diferencia del vidente clásico, su visión no da lugar a un saber —por ejemplo, de las cosas futuras— sino que ilumina las condiciones de posibilidad, siempre opacas y refractarias a la conciencia, de toda acción.

Finalmente, es importante notar otro elemento que la mirada torva introduce en la estética revueltiana de la visión: el ojo ciclópeo es un ojo desorbitado. Liberado del dispositivo estereoscópico que caracteriza la visión humana, el ojo del cíclope no está ya emplazado por la subjetividad humana. En *Los errores*, Olegario reflexiona sobre lo frustrante que resulta todo intento de someter el ojo ciclópeo a la órbita de los diseños humanos: “Luchar, no con los ojos cerrados, sino nada más con un sólo ojo, con el ojo del cíclope. Pero [el ojo] le bailaba, le giraba como la caña suelta del timón en un barco al garette, dentro de ese espacio, totalmente invadido, de la órbita, igual a una luna llena que hubiese enloquecido, el ojo del cíclope solitario y abandonado a la soledad del mundo” (Revueltas, 1979a: 225). Por su parte, en *Los días terrenales*, el ojo desorbitado del Tuerto Ventura posee una movilidad autónoma que se deriva, paradójicamente, de su detención física: “La luz de la hoguera se reflejaba en su ojo, imprimiéndole un movimiento giratorio extrañamente completo y monstruoso, de ciento ochenta grados, aunque el ojo en realidad estaba inmóvil y duro” (Revueltas, 1991: 17). Estos pasajes sugieren que el ojo ciclópeo se define menos por su unicidad que por su posición, es decir, su perspectiva. La perspectiva imposible del ojo descorporeizado nos lleva a considerar el último y acaso el más fundamental de los dispositivos ópticos

que recorren la obra de Revueltas: la anamorfosis. La anamorfosis plantea el problema de la perspectiva en términos que desbordan uno de los principios elementales económica clásica de lo visible: la unidad del campo visual. Si al descorporalizarse la mirada torva propende a un absoluto en el que la visión incendia lo visible, la anamorfosis planteará la reorganización de lo visible a partir de la mirada oblicua.

La anamorfosis, dispositivo óptico conocido en la modernidad temprana como “perspectiva secreta”, consiste en la metódica distorsión de un objeto de tal modo que su correcta percepción requiera el abandono del punto de vista frontal común a la perspectiva lineal y la adopción de un punto de vista oblicuo (Baltrušaitis, 1996). Imágenes como el cráneo anamórfico de *Los embajadores* (1533) de Hans Holbein el Joven sólo ‘remontan’ o ‘recuperan su forma’—sentido del término griego—cuando la mirada del espectador se descentra (ver Figura 1). De hecho, es posible afirmar que la anamorfosis es uno de los principales cauces de la imaginación revueltiana y el principio compositivo de algunas de sus obras más importantes. Secreta heredera del barroco hispánico, la obra de Revueltas abunda en imágenes anamórficas.¹⁹ Las hay en toda regla, como el tatuaje anamórfico que Albino, uno de los “presos comunes” que protagonizan la novela breve *El apando* (1969), detenta en el vientre.²⁰ Este rudimentario tatuaje, que a primera vista aparenta ser un amasijo de líneas azules, se torna en una portentosa escena sexual cuando Albino lo anima con “los fascinantes estremecimientos de su vientre” (Revueltas, 1984: 26-7). El pasaje de *El apando* no se limita a hacer la écfrasis de la imagen, sino que además describe la escenificación del cambio de perspectivas que recompone la imagen anamórfica sobre un cuerpo por demás teatralizado: la danza del vientre de Albino se despliega en un escenario en el que la camiseta remangada funge “como el telón de un teatro” (26). Este pasaje, que no oculta su virtuosismo barroco, funde un *mise en abîme* (el cuerpo representado sobre el cuerpo), una imagen anamórfica, y la escenificación del desplazamiento de perspectiva que activa la anamorfosis.

¹⁹ Para la presencia del anamorfismo en la cultura literaria de los siglos áureos, ver Castillo (2001).

²⁰ Hasta ahora la crítica ha pasado por alto la presencia del anamorfismo en la obra de Revueltas. La única excepción es una mención, de paso, en García de la Sienna (2007: 309) sobre el tatuaje anamórfico de Albino en *El apando*. Sin embargo, en su trabajo, el crítico asimila el régimen visual de la obra maestra revueltiana al panóptico carcelario, pasando por alto el principio anamórfico. Algo similar ocurre con Ramírez Santacruz (2010) quien, en sus análisis magistrales sobre la relación entre voz y mirada en Revueltas, no reparó en la anamorfosis.

Figura 1*Los embajadores*

Fuente: Holbein, Hans (1533). Museo: National Gallery, Londres (Reino Unido). Dominio público.

Pero existen otros muchos casos en los que la anamorfosis funge como un principio de composición y organización de lo visible. En estos casos, llamamos *anamórfica* la coexistencia en el mismo espacio de dos planos visuales asimétricos sobrepuestos. Ambos planos o, más precisamente, proyecciones, convergen en el mismo espacio visual, pero rehúyen toda síntesis, pues resulta imposible percibirlos de un sólo golpe de vista. En la medida en que cada proyección se construye desde un punto de vista específico, pasar de una a otra supone necesariamente perder de vista la otra. Como en las pinturas anamórficas del Renacimiento europeo, el principio anamórfico introduce la inestabilidad en lo visible, pues toda forma recobrada está siempre a sólo un paso de difuminarse en crueles borrones.

Uno de los ejemplos más tempranos de este principio aparece en “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas”, texto publicado en 1950 pero escrito en torno a la muerte de su hermano en 1940. El texto reflexiona sobre el desafío que supone conocer verdaderamente a una persona cercana, y refiere una anécdota en la que Silvestre, figura venerada por José Revueltas, se revela súbitamente como un desconocido. En una ocasión, José presenció a su hermano dirigir un ensayo de la orquesta en el palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México: “El rostro de Silvestre se ha transfigurado, hasta volverse el de un desconocido, el rostro desconocido de alguien que no es mi hermano” (Revueltas, 1987: 287). La *Semblanza* atribuye la súbita transformación del rostro familiar a un desplazamiento de perspectiva: poco antes de comenzar el ensayo, José aprovecha la pausa para situarse por primera vez junto a los músicos. El cambio de perspectiva revela el verdadero rostro —el desconocido— del hermano querido. “Es así que como conocí a Silvestre Revueltas, como únicamente podía conocerse, *in fraganti*, con las manos en la masa, en pleno delito de robarse el fuego” (291).²¹

Así, podemos definir la *anamorfosis revueltiana* como la coexistencia en el mismo plano de dos regímenes de visibilidad sobrepuestos pero incomunicables, que se despliegan desde ciertos puntos de vista. Una formulación teórica de lo anterior, que conecta el principio anamórfico con la economía del espejo, se adivina en el pasaje sobre la enajenación en *Dialéctica de la conciencia* (“Reapropiación y desobjetivación”) analizado en la sección anterior. En este pasaje, la autoconciencia, el yo vivido, no es encontrado en el simple acto de mirarse en el espejo: al contrario, éste sólo puede ser “recobrado” mediante una “desobjetivación” de la imagen especular. En el pasaje, resulta imposible pasar de la imagen enajenada a la autoconciencia sin difuminar el polo contrario.

Si bien la anamorfosis constituye uno de los resortes esenciales de la imaginación revueltiana, es en *El apando*, novela escrita por Revueltas en el encierro, donde este dispositivo visual será llevado hasta sus últimas consecuencias. Para empezar, notemos que en la novela el anamorfismo se plantea al interior de una genealogía de miradas torvas. En primer lugar, encontramos a El Carajo, el protagonista tullido y tuerto de la novela. Su desorbitado “ojo criminal” es en sí mismo un instrumento

²¹ Consultar el análisis de Ramírez Santacruz (2010) sobre este pasaje. El crítico describe acertadamente el juego de miradas que anima el pasaje, pero no repara en la anamorfosis: “[N]o es el rostro de Silvestre, en realidad, el que se transfigura, sino la mirada de su hermano” (58).

anamórfico, pues en él los personajes pueden ver su propia muerte, como en el célebre cuadro de Holbein: El Carajo infunde terror hasta en su propia madre, “acaso por ese ojo en que ella misma estaba muerta” (Revueltas, 1984: 19).

En segundo lugar, en el opresivo ambiente del encierro, el descarnado ojo del cíclope se transforma en una función neutra, una posición objetiva ligada al espacio carcelario y por tanto disponible para todos los personajes. Se trata concretamente de un estrecho postigo o portezuela que da acceso al apando o celda de castigo. Si bien este ínfimo punto de vista se sitúa en sentido estricto en un encierro de segundo grado (el apando es una cárcel dentro de la cárcel), la visión que se revela a través de él subvierte la arquitectura carcelaria. Como sabemos, en su diseño estrictamente panóptico, el “palacio negro” de Lecumberri (1900) encarnó como ningún otro edificio la racionalidad porfiriana al unificar, mediante la vigilancia centralizada, la disciplina social y el saber criminalístico. Ya en el contexto del diazordacismo, Lecumberri fue el espacio privilegiado de la represión estatal. Revueltas quien, como se sabe, pasó dos años preso en el penal, definiría la racionalidad de su arquitectura, conformada por “[t]riángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas”, como “el esquema monstruoso de esa gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (Revueltas, 1984: 55).

Pero ¿cómo es que el régimen panóptico encuentra su punto de inflexión en el diminuto postigo del apando? La respuesta se encuentra en la primera escena de la novela, en la que Polonio, protagonista de la novela, asoma la cabeza “hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda” (Revueltas, 1984: 12) por el postigo. La abertura del postigo es lo suficientemente amplia como para permitir asomar la cabeza recostada del lado izquierdo, posición en la que el ojo izquierdo queda cegado, capaz de mirar “únicamente la superficie de hierro de la plancha con que el postigo se cierra”. Pero al encumbrado ojo derecho, que mira “clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua” (12), se le revela una portentosa anamorfosis. Polonio descubre que el postigo no sólo permite mirar hacia el exterior del apando, sino que, al adoptar su tortuosa perspectiva oblicua la distribución del espacio carcelario se revierte: los guardias son ahora los presos, “mono y mono, los dos, en su jaula”, “presos en cualquier sentido que se los mirara, enjaulados dentro del cajón de altas rejas dos pisos” (11). La mirada oblicua pliega el espacio, formando un bucle entre interior/exterior: el mundo exterior de la racionalidad geométrica se revela como un encierro más vasto, en el que

guardias mismos son presos involuntarios de un sistema penitenciario insospechado (ver Figura 2). El movimiento constitutivo del relato será el antagonismo de fondo entre la mirada de El Carajo y la visión anamórfica del postigo. En su afán por hacerse de la mirada oblicua del postigo, los personajes confrontan el ojo ciego del tullido como la cancelación del mínimo horizonte libertario del goce.

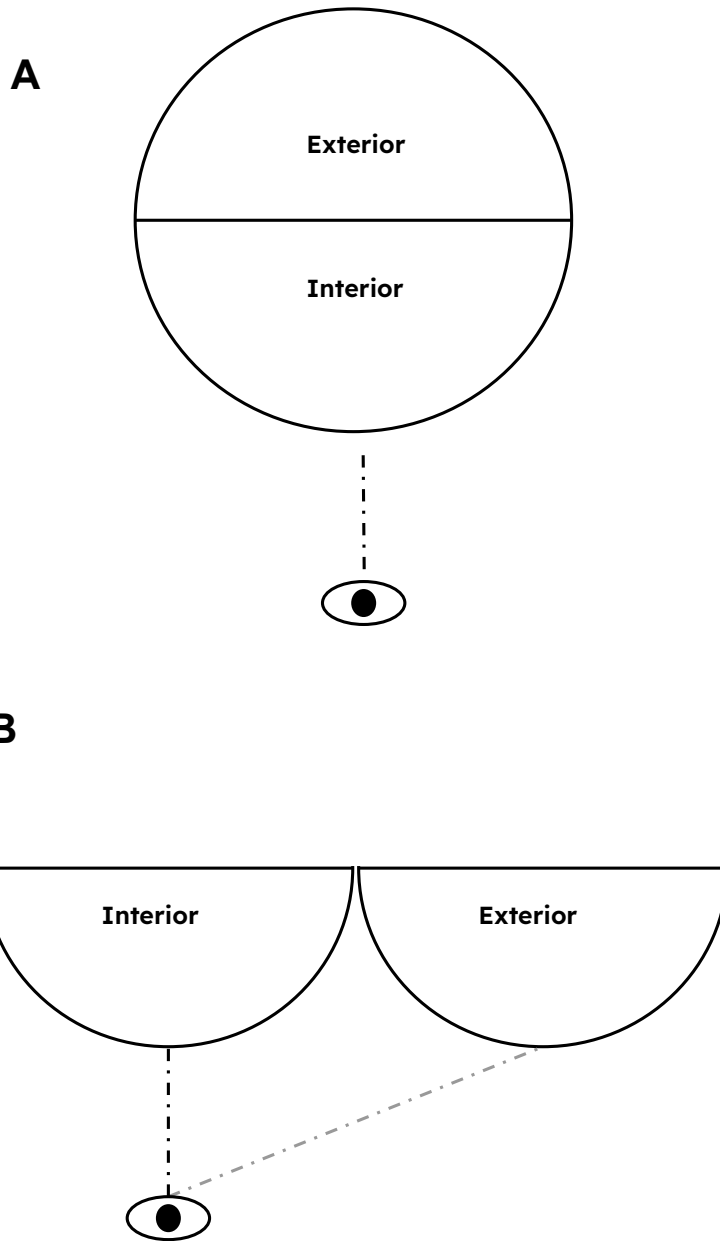
Conclusión

En su estudio sobre *El apando*, Frank Loveland Smith insistió en la ausencia de un saber de corte humanista o crítico en el narrador, con lo cual Revueltas contraviene la identificación foucaultiana de la prisión y el saber. De acuerdo con Loveland (2007), en este relato no se expresa sino una suerte de “sabiduría carcelaria” (229), que consistiría a lo sumo en “un saber vacío sobre una humanidad denigrada” (26). El principio anamórfico, la oscilación constante entre *morphē* y *anamorphē*, permite precisar la naturaleza de esta sabiduría o contra-saber. Como señala Humberto Huergo en su estudio sobre las *Soledades* de Góngora, en la anamorfosis el regreso a la forma es siempre provisional; la forma recobrada vive en riesgo permanente de desvanecerse, emborronarse, desobjetivizarse. Pero por virtud de la misma inconstancia, la forma recobrada contiene en sí el recuerdo de su propia disolución. De acuerdo con Huergo (2001), el carácter siempre reversible de la anamorfosis impide que una de las dos imágenes se erija como negación pura, a la manera de la *Verneinung* freudiana (230). El principio anamórfico desmantela esta polaridad: un mismo campo (social) se revela de manera distinta sea desde la perspectiva frontal-racionalista o desde la perspectiva oblicua-depravada. Tal es el sentido, por cierto, que Bosteels atribuye al lumpen revueltiano, un “término heterogéneo ideal, desde el cual [es posible] articular una identidad política sin esencialismos” (Bosteels, 2016: 59). La visión que eriza a los personajes de Revueltas, como toda anamorfosis, “no se posee de manera permanente” (Huergo, 2001: 204), sino que basta dar un paso o moverse a un lado, para que la forma se difumine nuevamente en borrones. La imagen anamórfica persiste en la mirada como un fantasma, una virtualidad, que, por tanto, no puede fundar un saber.

Figura 2

A. La disposición "normal" de la prisión en el El apanado.

B La topología carcelaria a partir de la perspectiva anamórfica del postigo en el El apanado.



Fuente: Elaboración propia.

Como en Góngora, para quien el objeto nunca se presenta de manera frontal, sino “al través”, en “oblicuos engaños”, en la literatura de Revueltas el campo social aparece esencialmente escindido a partir de los puntos de vista. Por un lado, tenemos la perspectiva caballera o frontal, que se ciñe a la línea recta, mundo que corresponde tanto a la razón estatal —la geometría carcelaria de Lecumberri— como a la acción militante, que aspira a enderezar (geometrizar) el mundo. Pero existe otra construcción del cuerpo social no-geometrizable que se revela desde la perspectiva oblicua. Para entenderla, resulta útil pensar no tanto en la archiconocida pintura de Holbein que, de Lacan a Severo Sarduy, ha servido como el *locus classicus* de la anamorfosis, sino en los *Vexierbielddung* (imágenes acertijo), del dibujante y grabador renacentista Erhard Schön (ca. 1491-1542) (ver Figura 3). Esta serie de imágenes asombrosas representan, a primera vista, un conjunto de paisajes donde se desarrollan conflictos bélicos —como la guerra contra el turco o las insurrecciones campesinas— pero que, miradas desde la perspectiva oblicua, conforman retratos de personajes que expresan la razón política de la primera mitad del siglo XVI, como Carlos V o Clemente VII. En las imágenes de Schön, el mismo campo social puede ser constituido como un campo estructurado por el poder soberano, o bien como un campo de cruentos antagonismos. En el caso de Revueltas, el mismo campo social puede ser construido como espacio delincencial o espacio militante. Y en ambos casos, estas determinaciones del campo social no pueden ser abarcadas por una misma mirada ni, por extensión, ser articuladas por un único saber o discurso político.

Para concluir, podemos decir que las líneas vitales que la aparición de estas variadas figuras ópticas hacen posibles distan de ser proyectos políticos o libertarios: en el *El apando*, por ejemplo, los personajes se debaten más bien entre abismarse en un placer sin imágenes —posibilidad encarnada por El Carajo— o articular una dinámica de la imaginación erótica como trasunto insuficiente pero gozoso de la libertad (Ramírez Santacruz, 2006). Como Francisco de Goya, Revueltas supo estar a la altura de las visiones de una humanidad desesperanzada que le tocaron en suerte, si bien esto supuso un conflicto tan irresoluble como productivo entre sus convicciones políticas y estéticas. Es así como, en último término, el contra-saber anamórfico conduce a un imperativo ético, más que a una solución política:

Pero para poder ver la realidad en ese sentido vertiginoso y lleno de misterios [...] necesitamos vivir en medio de la exaltación y el sufrimiento [...]. No precisamente decir la verdad o la mentira—eso todavía es un prejuicio—sino decir la Vida, que no es falsa ni verdadera, sino simplemente Vida, con sus contradicciones y su dolor. (Revueltas, 2000: 192)

Figura 3

Acertijo gráfico con los retratos de Carlos V, Fernando I, Clemente VII y Francisco I



Fuente: Schön, Erhard (1531-1534). Xilografía. Dominio público.

Referencias bibliográficas

- BALTRUŠAITIS, Jurgis. (1996). *Les Perspectives Dépravées II. Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*. Flammarion.
- BOSTEELS, Bruno. (2016). *Marx y Freud en América Latina: Política, psicoanálisis y religión en Tiempos de Terror* (Simone Pinet, Trad.). Akal.
- CASTILLO, David R. (2001). *(a)Wry Views: Anamorphosis Cervantes and the Early Picaresque*. Purdue University Press.
- DABOVE, Juan Pablo. (2007). “El bandidaje como experiencia de los límites de la razón letrada en José Revueltas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 33(66), 77-93. <https://doi.org/10.2307/25485830>
- DELEUZE, Gilles. (1989). *Lógica del sentido*. Ediciones Paidós.
- DELEUZE, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores.
- DELEUZE, Gilles. (2006). *Exasperación de la Filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Cactus.
- DESPRET, Vinciane. (2004). “The Body We Care for: Figures of Anthro-po-zoo-genesis”. *Body & Society*, 10(2-3), 111-134. <https://doi.org/10.1177/1357034X04042938>
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. (1999). “Lepra y utopía”. En Edith Negrín (Ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica* (pp. 61-80). Ediciones Era.
- DURÁN, Javier. (1999). “Apuntes sobre el grotesco en tres novelas de José Revueltas”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 28(2), 89-102. <https://doi.org/10.2307/29741525>
- ENRÍQUEZ, José Ramón. (1999). “Dios, Cristo y Cíclope en Revueltas”. En Edith Negrín (Ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica* (pp. 265-274). Ediciones Era.
- ESCALANTE, Evodio. (2007). “El tema filosófico del ‘mundo invertido’ en las novelas de José Revueltas”. *Signos Literarios*, 3(6), 113-128. <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/130/130>
- ESCALANTE, Evodio. (2006). *José Revueltas: Una literatura del “lado moridor”*. Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel. (1966). “L’arrière-fable”. *L’Arc*, (29, Número especial Jules Verne), 5-12.
- GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo. (2007). “El apando: las figuras de una ontología carcelaria”. En Francisco Ramírez Santacruz y Martín Oyata (Eds.), *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas* (pp. 293-314). Benemérita Universidad

- Autónoma de Puebla; Universidad Nacional Autónoma de México; Miguel Ángel Porrúa.
- HUERGO CARDOSO, Humberto. (2001). "Las 'Soledades' de Góngora ¿'lienço de Flandes' o 'pintura valiente'?" *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 6(20-21), 193-232.
- LACAN, Jacques. (1966). "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je telle quelle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique". En *Écrits*. Edicions du Seuil.
- LOVELAND SMITH, Frank. (2007). *Visibilidad y discurso: lo que se ve y lo que se dice en las novelas de José Revueltas*. LunArena Editorial.
- MCGOWAN, Todd. (2007). *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. State University of New York Press.
- NEGRÍN, Edith. (1992). "Arte y agonía en la narrativa de José Revueltas". En Antonio Vilanova Andreu (Coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989: Vol. 4* (pp. 853-860).
- PACHECO, Francisco. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Impreso en Seuilla: por Simon Faxardo.
- REVUELTAS, José. (1974). "Ezequiel o la matanza de los inocentes". En *Material de los sueños* (pp. 115-127). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1978a). "Sobre mi obra literaria (respuesta a un cuestionario de Luis Mario Schneider)". En Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Eds.), *Cuestionamientos e intenciones: ensayos* (pp. 100-114). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1978b). "Problemas del conocimiento estético". En Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Eds.), *Cuestionamientos e intenciones: ensayos* (pp. 154-172). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1978c). "Escuela Mexicana de Pintura y la Novela de la Revolución". En Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Eds.), *Cuestionamientos e intenciones: ensayos* (pp. 241-274). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1979a). *Los errores*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1979b). "El hijo tonto". En *Dios en la tierra* (pp. 93-103), Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1979c). "Dios en la tierra". En *Dios en la tierra* (pp. 9-16), Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1980). *Los muros de agua*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1981). *El luto humano*. Ediciones Era.

- REVUELTAS, José. (1982). *Dialéctica de la conciencia*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1984). *El apando*. Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1987). “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas”. En Andrea Revueltas y Philippe Cheron, (Eds.), *Las evocaciones requeridas II*, (pp. 287-314). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (1991). *Los días terrenales*. Fondo de Cultura Económica.
- REVUELTAS, José. (1999). “¿Cuánta será la oscuridad?”. En *La palabra sagrada: Antología* (pp. 51-58). Ediciones Era.
- REVUELTAS, José. (2000). “[Carta a Silvestre] México, D.F., 22 de abril de 1938”. En Andrea Revueltas (Ed.), *En el filo* (pp. 189-198). UNAM; Ediciones Era.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco. (2006). *El apando de Jose Revueltas: una poética de la libertad*. Ediciones Páginas.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco. (2010). *Ensayos de literatura mexicana y española (De la Celestina a Jose Revueltas)*. Ediciones Eón; University of Texas at El Paso; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- TORRES, Vicente Francisco. (1999). “Los Errores. Un sistema de vasos comunicantes.” En Edith Negrín (Ed.), *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica* (pp. 139-148). Ediciones Era.
- TREJO VALENCIA, Gabriela. (2013). “Los días terrenales: la distorsión y la perversidad a partir de la vinculación ecfrasis-protagonistas”. *Valenciana*, 6(12), 181-204.

“LA MUERTE DE BALDASSARE SYLVANDE”,
PASTICHE INVERTIDO DE *LA MUERTE DE IVÁN ILICH*
“THE DEATH OF BALDASSARE SYLVANDE”,
AN INVERTED PASTICHE OF *THE DEATH OF IVAN ILYICH*

Julieta VIDELA MARTÍNEZ

Escuela de Letras
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA | Córdoba, Argentina
Contacto: julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar
ORCID iD: [0000-0001-5080-5526](https://orcid.org/0000-0001-5080-5526)

Malena FERRANTI CASTELLANO

Escuela de Letras
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA | Córdoba, Argentina
Contacto: malena.fcastellano@gmail.com
ORCID iD: [0009-0004-1960-1989](https://orcid.org/0009-0004-1960-1989)

Resumen

Nos proponemos estudiar el relato “La muerte de Baldassare Silvande”, de Marcel Proust, incluido en su obra temprana *Los placeres y los días* (1896), a la luz de la lectura de la *nouvelle* *La muerte de Iván Ilich* (1886) de Lev Tolstoi. Algunas investigaciones ya han reconocido la relación directa que hay entre ambos y sostienen que Proust, a través de sus primeros escritos literarios, imitó la narración de Tolstoi. Sin embargo, en el presente estudio, desde una lectura estético-hermenéutica y con una metodología comparada, nos focalizaremos en el abordaje de la enfermedad en estas obras, escritas dentro de un contexto de *décadence*. De tal manera, sostendremos que el relato de Proust, más que funcionar como una imitación de Tolstoi, es, en realidad, un “pastiche invertido” que adopta la modalidad espejo de *La muerte de Iván Ilich*. Este pastiche superpone la teoría estética proustiana frente a la teoría estética de Tolstoi y, a pesar de esta

Abstract

We propose to study Marcel Proust’s text ‘The Death of Baldassare Silvande’ included in his early work *The Pleasures and the Days* (1896) in the light of his reading of Lev Tolstoy’s *nouvelle* *The Death of Ivan Ilyich* (1886). Some scholarship has already recognised the direct relationship between the two published works and argues that Proust, through his early literary writings, imitated Tolstoy’s narrative. However, in the present study, from an aesthetic-hermeneutic reading and with a comparative methodology, we will focus on the approach to illness in these works, written within a context of *décadence*. We will thus argue that Proust’s story, rather than functioning as an imitation of Tolstoy’s, is in fact an ‘inverted pastiche’ that adopts the mirror modality of *The Death of Ivan Ilyich*. This pastiche superimposes Proustian aesthetic theory on Tolstoy’s aesthetic theory and, despite this superimposition, we will also give an account of how Tolstoyan aesthetics lays the

superposición, también daremos cuenta de cómo la estética tolstoiana sienta las bases para la obra de Proust. Por lo tanto, buscaremos no solamente ampliar y profundizar los estudios sobre el pastiche proustiano, sino también contribuir a esclarecer las importantes relaciones entre las tradiciones literarias francesa y rusa y cómo las obras de ambos autores pueden leerse bajo la óptica del estilo.

Palabras clave: *Literatura comparada—Temas, motivos||Proust, Marcel, 1871-1922||Tolstoi, Lev Nikolaevich, conde, 1828-1910||Pastiche en el arte||Decadencia en la literatura*

foundations for Proust's work. We will therefore seek not only to broaden and deepen studies of Proustian pastiche, but also to contribute to illuminating the important relations between the French and Russian literary traditions and how the works of both authors can be read through the lens of style.

Keywords: *Comparative literature —Themes, motives||Proust, Marcel, 1871-1922||Tolstoi, Lev Nikolaevich, 1828-1910||Pastiche in art||Decadence in literature*

Introducción: decadencia y enfermedad en el cambio de siglo

Aunque la poesía, desde el simbolismo, es el género propicio para renovar el estilo mimético y pragmático en la literatura, la prosa también atraviesa hacia fin de siglo XIX una transformación radical que Magris denomina “crisis del gran estilo”. Se trata de la desaparición del gran estilo que “comprime las disonancias de la vida en una armonía unitaria” (Magris, 1993). En las *nouvelles La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi y “La muerte de Baldassare Silvande”¹ de Proust, observamos cómo los procesos respectivos a la enfermedad que atraviesan los personajes convierten a las acciones de la vida burguesa regida por el dinero y la salud en un trasfondo de la narración casi esfumado, mientras la prosa “central” se concentra en los procesos de descomposición —en tanto enfermedad y muerte— de los protagonistas. Si los relatos dejan de narrar la velocidad de la vida burguesa o de la salud para retratar la descomposición como una obra de arte, la escritura misma, entonces, se descompone en unidades menores, despojando a la narración de las acciones.

¹ Inserta como preludeo de la obra *Les plaisirs et les jours*, por ello utilizamos las comillas para hacer referencia a esta nouvelle.

Ambos relatos, a través de la enfermedad, manifiestan un aire de época que Bourget (2008) y Nietzsche (2003) llaman *décadence*, aunque, en general, tanto el inicio como el fin del siglo XIX suelen ser leídos por una línea de escritores adversos a la idea de progreso como épocas de decadencia, ejemplo de ello son las *Rêveries*, de Nodier (1998), publicadas alrededor de 1835. De hecho, el inicio y el final del siglo XIX están marcados por dos acontecimientos históricos que acompañan este diagnóstico: por un lado, la Revolución francesa y, por el otro, una *Belle époque* seguida de la Gran Guerra. Así, hacia principios del siglo XIX, los románticos ya manifestaban un sentimiento de “decadencia” en un debate teórico que relacionaba una escritura clásica con una idea aristocrática sometida a la dinámica del *Ancien Régime* por oposición a una escritura romántica que traería libertad al pueblo y las artes (Bénichou, 2017). Al mismo tiempo, entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, en Rusia, los ecos de la Revolución francesa se traducen en una preocupación del régimen zarista por resguardar su carácter autocrático, perseguir a los voceros que pregonaban reformas, como la caída de la servidumbre, y censurar todo arte potencialmente subversivo. Estas ideas de libertad fueron corporizadas por románticos como Pushkin, que tuvieron el propósito de reemplazar la rigidez del clasicismo por una laxitud de la forma y los tonos (satírico, elegíaco, etcétera) y una independencia del poeta.

En las dos últimas décadas del siglo XIX, la reflexión sobre la decadencia se exacerba con los escritores del decadentismo que retoman la idea manifestada por Baudelaire (Bauer, 2012). Esta idea de decadencia, que se empieza a gestar en realidad desde la década de los sesenta, está relacionada con la experiencia de estar viviendo un cambio de época, consecuencia de la Revolución industrial y la intrusión de las ciencias naturales en todas las esferas de la vida y, particularmente, en la del arte. Tales cambios significan la declinación de la aristocracia para dar paso a la vida burguesa con sus valores principales: el dinero y la utilidad (Bourget, 2008). Esta última transformación es uno de los grandes temas de la literatura en la segunda mitad del siglo, desde Flaubert, Baudelaire, Goncharov, Tolstoi, Turguéniev, hasta Huysmans y D’Annunzio, entre muchos otros. La figura del hombre superfluo aparece, en la literatura rusa, como el prototipo de aquel noble que no encuentra lugar en la creciente burguesía y para quien la contemplación supone un acto superior al de la acción productiva propia del trabajo (Slonim, 1958).

Esta degradación de una aristocracia adquiere, en esta época, la metáfora de la enfermedad. Son paradigmáticas las figuras de Mme. Bovary y de Oblomov, que les dan el nombre a síntomas enfermizos como el “bovarismo” y el “oblomovismo”. Dichos términos implican la idea de un síndrome de insatisfacción y paralización del accionar frente a una realidad que no concuerda con los deseos. De hecho, ambas obras adquieren una dimensión caricaturesca que dialoga muy bien con el *ennui* romántico de Gautier, Nerval, Du Camp, entre otros, como con su par ruso, la *jandrá* de Pushkin o Lermontov. En el marco de esta historia de ideas estéticas, expondremos este estudio acerca de las relaciones entre las dos *nouvelles* de Tolstoi y Proust con la intención de proponer que “La muerte de Baldassare Silvande” es un pastiche invertido de *La muerte de Iván Ilich*. Así, entendemos que Proust, a través de la técnica del pastiche invertido, despliega dos trabajos estéticos superpuestos: el reconocimiento de la escritura de Tolstoi y la propia propuesta estilística.

Tolstoi, Proust y la estética decadente finisecular

La vinculación de Proust con la estética decadente es ambigua, según lo que se puede juzgar a partir de su correspondencia. Por un lado, en el momento de juventud, la literatura del decadentismo en boga es parte de su formación y de sus lecturas; éstas van a manifestarse en los ejercicios estilísticos que realiza de las escrituras decadentes. Por otra parte, su primera publicación de *Los placeres y los días* de 1896 recoge, en su mayoría, críticas severas. Los únicos que la rescatan serán Anatole France y Paul Perret. Su aprobación parte de la reconexión que encuentran en la obra con la estética decadente caracterizada por el sentimiento moderno del *ennui*: “M. Marcel Proust est moderne parce qu’il exprime des sentiments que l’on a dans le moment où nous sommes [...]: *cela sent le profond ennui, le taedium vitae de Romains de l’ère de César, et en général de toutes les décadences*” (Perret en Schmid, 2008: 52).

Proust es ambiguo en su correspondencia tanto con su postura en relación con el decadentismo —según su estado de ánimo se siente un decadente o no— como con la crítica que hace de su propia obra. En cualquier caso, Schmid (2008) afirma que el conjunto de paratextos de *Los placeres y los días* muestra una dimensión decadentista: el título, los títulos de la antología que la componen, el prefacio, la dedicatoria

y los epígrafes (61). El título evidencia una referencia al poema *Los trabajos y los días* de Hesíodo, cuyo tema central es la decadencia de Grecia. Reemplazando “los trabajos” por “los placeres”, Proust produce un cambio de época que alude a una etapa de decadencia e incorpora su visión estética: el discurso decadentista de esas últimas décadas, como ya lo hemos visto, presenta a los artistas² como promotores de una sensibilidad delicada alejada de la burguesía trabajadora de una sociedad capitalista. A su vez, Schmid (2008) reconoce que la colección de relatos manifiesta una red temática vinculada con la decadencia, concentrada en el arte y el artificio (61).

A la relación de Tolstoi con la noción de decadencia podemos entenderla desde la intersección entre arte y moral que traza en su literatura. La modernidad de Tolstoi, desertor de su posición acomodada de noble, radica en la particularidad de su realismo psicológico. Con la expresión de la verdad como horizonte, la construcción dinámica y fluida de la personalidad en sus obras manifiesta las contradicciones y apariencias de las clases acomodadas y la burguesía, ya emergente en Rusia desde 1860. Las preocupaciones morales de Tolstoi a propósito del agravamiento de la ambición, los falsos valores y la vanidad, como así también de la confianza en la ciencia, se tradujeron en obras que modelan el mundo moderno de la segunda mitad del siglo XIX. Sus juicios y valoraciones, que considera piezas fundamentales en el arte, toman, para lectores como Romain Rolland, el carácter de verdad y guía para atravesar el escenario finisecular decadente (Stoilova, 2007).

En *¿Qué es el arte?* (1897), Tolstoi (1957) reflexiona sobre los problemas que el arte acarrea en la sociedad, los modos de financiamiento y a quiénes alcanza. Propone una noción de “lo bueno” en lugar de “lo bello” y ejerce un juicio peyorativo sobre el arte finisecular con Wagner como protagonista. Pronuncia así una aguda crítica a la concepción estética que se hace común hacia fin de siglo: “¡El arte es la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía bajo todas sus formas! Esto es lo que no dejan de contestar el hombre vulgar y el aficionado, y hasta el artista mismo” (14). La relación de Tolstoi con el pensamiento esteticista y decadentista es, de esta manera, conflictiva.

Si la noción de belleza es para Tolstoi ambigua, lo mismo ocurre con la idea de artista, que durante el siglo XIX se amplía para hacer referencia a los diletantes y

² En el amplio sentido del término en el que se hacía referencia por artista: no sólo quien lleva a cabo una obra de arte, sino también quien la contempla o intenta vivir la vida como si fuera una obra.

estetas (Melmoux Montaubin, 1999). Para Tolstoi (1957), esta concepción es un error que lleva a los críticos de arte a creer que todo puede ser considerado como arte y, en consecuencia, no hay criterios para definir si tal o cual obra es o no buen arte. El resultado de todo ello es que las teorías sobre el arte “no sólo no condena[n] las tendencias de los prerrafaelistas, decadentes y simbolistas, sino que trabaja[n] para ensanchar su definición del arte, de modo que pueda comprender estas nuevas tendencias” (36). Las nuevas formas estéticas de la época para Tolstoi no sólo no deben ser consideradas como arte, sino que deben ser rechazadas como tal.

Para Tolstoi, el “verdadero arte” transmite los sentimientos elevados que la concepción religiosa formula en cada época determinada: cuando Tolstoi escribe, lo son, para él, la fraternidad y la unión entre los hombres. Sentencia que estos sentimientos no aparecen en las obras de los artistas modernos, miembros de la alta sociedad carentes de lazos sinceros con la fe, elemento que han perdido. Este “falso arte” nace según Tolstoi con el Renacimiento y cultiva la idea individualista y la concentración en la creación de lo bello y lo placentero, hecho que deriva de tal carencia de fe. A su vez, el falso arte se caracteriza por darle un lugar relevante al descontento universal que sufren las clases ociosas, sentimiento que, por antonomasia, define a algunos romanticismos, al simbolismo, al decadentismo e incluso a la obra de Proust. Sólo las obras donde es posible identificar una expresión de la hermandad son el arte verdadero. Así se posiciona Tolstoi (1957) frente a este sentimiento del “arte de los ricos”:

He aquí cómo el crítico francés Doumic caracteriza, con gran acierto, las obras de los nuevos escritores: “Personifican el cansancio de vivir, el desprecio de la época presente, la nostalgia de otro tiempo visto a través de la ilusión del arte, la afición a la paradoja, la necesidad de singularizarse, la aspiración de los refinados a la sencillez, la adoración infantil de lo maravilloso, la seducción enfermiza del ensueño, el desequilibrio de los nervios, el llamamiento exasperado de la sensualidad”. (68)

Así, en Tolstoi es posible advertir determinada escala de valores morales que se ajusta a sus sentimientos religiosos: por ejemplo, Levin, en *Anna Karenina*, es el buscador de la verdad; o los burgueses, en *La muerte de Iván Ilich*, son los hombres

individualistas y codiciosos incapaces de hermanarse con el dolor de Ilich, siendo el lacayo el único capaz de hacerlo. Ocurre entonces que la expresión estética de la decadencia finisecular en Tolstoi no implica la expresión de *l'ennui*, no toma la figura del hombre superfluo y tampoco supone un acercamiento hacia el decadentismo francés, sino que se manifiesta en la construcción de personajes y escenarios representantes de la crisis de valores propia del fin del siglo.

Proust, lector de Tolstoi

A pesar de los pocos registros que nos ha dejado Proust sobre Tolstoi, no escasean las investigaciones sobre los diálogos entre las poéticas de ambos autores, especialmente inclinadas hacia los modos de representación de la muerte desde perspectivas filosóficas. Natalia Ginzburg, en 1963, reconoce que algo de Tolstoi se halla en Proust, aunque a simple vista puedan parecer opuestos. Entre sus textos de crítica literaria, Proust publicó un artículo llamado “Tolstoï”, donde reivindica su proceder estilístico por oposición al reconocimiento que acarreaban las obras de Balzac en la época. Lo que marca para Proust la superioridad estética de Tolstoi es la naturalidad y las impresiones que se desprenden de las escenas de sus obras. Además, allí reflexiona sobre dos aspectos estilísticos esenciales y reconocibles en la obra del mismo Proust. En primer lugar, a propósito de *La guerra y la paz*, sostiene que:

Cette œuvre n'est pas d'observation mais de construction intellectuelle. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée, par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle. Et l'impression de puissance et de vie vient précisément de ce que ce n'est pas observé, mais que chaque geste, chaque parole, chaque action n'étant que la signification d'une loi, on se sent se mouvoir au sein d'une multitude de lois. Seulement comme la vérité de ces lois est connue par Tolstoï par l'autorité

intérieure qu'elle ont eue sur sa pensée, il y en a qui restent inexplicables pour nous. (Proust, 1971: 658)³

En efecto, el primer trabajo estilístico que Proust destaca de Tolstoi es la construcción de un conjunto de leyes sobre las que se edifica la obra, inexplicables para el lector. Del mismo modo, en la *Recherche* y en las otras obras que son a la vez los ensayos de ésta, Proust construye las leyes y los mecanismos para recuperar el tiempo pasado. En *Contra Sainte-Beuve*, nos devela “la vérité de ces lois”: son los objetos los que esconden cada momento de nuestra vida, y esos momentos pueden resurgir en nosotros a través de una simple casualidad sensorial, como así también en los sueños. Por ello, dice en el primer capítulo: “Ese mundo de la antigua ley, yo volvía a entrar en él cómodamente mientras dormía” (Proust, 2011: 27). En relación con estas leyes, Proust reconoce también en Tolstoi que, aunque su creación parece inagotable, en realidad se trata de los mismos temas que modifica y renueva en todas sus obras. Se hace evidente, entonces, la estrecha relación entre las leyes del novelista y los temas renovados que Proust admira de Tolstoi y que luego ejercita en sus obras. La famosa magdalena en *Contra Sainte-Beuve* es un panecillo humedecido en una taza de té; la enfermedad puede ser mortal en el conde Sylvande, como también puede ser un ataque a los nervios en el pequeño Marcel, los celos aquejan de manera similar a muchos personajes, como a Swann y al narrador: éstos constituyen algunos de los temas que se repiten cíclicamente en su obra.

Pastiche invertido

Proust comienza su proyecto de escritura con los ejercicios de estilo y los trabajos sobre la imitación de la voz y el gesto de sus contemporáneos. Este ejercicio es designado como “pastiche” y Proust lo considera como una especie de “crítica literaria ‘en acción’” (Proust en Milly, 1994: 18). Además, imagina esta serie de pastiches junto

³ Esta obra no es de observación, sino de construcción intelectual. Cada trozo del que se dice que es observacional, es simplemente el revestimiento, la prueba, el ejemplo de una ley ideada por el novelista, una ley racional o irracional. Y la impresión de potencia y de vida vienen precisamente de aquello que no es observado, pero que cada gesto, cada palabra, cada acción no siendo más que la significación de una ley, se siente moverse en el seno de una multitud de leyes. Como la verdad de esas leyes es conocida solamente por Tolstoi por la autoridad que estas tuvieron sobre su pensamiento, quedan inexplicables para nosotros. (La traducción es nuestra).

con estudios analíticos sobre el estilo de los escritores, aunque no publica esta crítica de manera simultánea a los pastiches, cuyo título fue *L'affaire Lemoine* en la publicación de 1909. Es recién hacia 1954 que Bernard de Fallois publica *Contra Sainte-Beuve*, obra que contiene, entre otras críticas, los *Nouveaux mélanges*, dentro de los cuales encontramos el texto sobre Tolstoi recientemente referido.

Fumaroli (2012) identifica al pastiche como un elemento propio de la historia del arte y la literatura, donde la imitación, emulación o confrontación formaban parte de los ejercicios de aprendizaje o dominación de un arte, o bien puede surgir a partir de la admiración o la intención de crítica irónica, entre otros procedimientos. El pastiche, entiende Denis (2012), consiste en el aislamiento de rasgos del autor o texto a imitar, su articulación en un “modelo paradigmático”, y la condensación de tales elementos en lo que terminaría por funcionar como un pastiche. A su vez, si bien Faerber y Loignon (2018) destacan del pastiche su intención de “juego” con el estilo del autor imitado, Aron (2006) observa el caso concreto de Proust: en la *Recherche*, el pastiche no es simplemente lúdico o didáctico, sino que funciona como un elemento central de la escritura de la obra.

Así, si el pastiche se caracteriza por un doble referente, directo e indirecto, la imitación de la perspectiva y la voz del escritor y la relación sintáctica de homogeneidad en cuanto al género literario entre los diversos relatos que componen *Los placeres y los días*, está claro que tampoco “La muerte de Baldassare Sylvande” es un pastiche tradicional y, sin embargo, las relaciones de imitación no dejan de hacerse evidentes tanto desde las marcas textuales como desde otros textos críticos que revelan la admiración de Proust por Tolstoi. En lugar de un pastiche de Tolstoi, nos encontramos más bien con un proceso estilístico en el que Proust piensa, a través de su escritura literaria, en el estilo tolstoiano, pero ya no tanto para realizar una “crítica literaria en acción”, sino para sentar las bases de la edificación de su propio estilo. Es por ello que la imitación ya no es a través de la aplicación de técnicas que revelen la perspectiva de Tolstoi sobre la muerte, sino de la adopción puntual de componentes que constituyen la perspectiva de su maestro, pero para construir la propia. Así, la visión moral y religiosa de Tolstoi se convierte en la visión estética de Proust. Del mismo modo, la imitación también se ejerce a través de la oposición: cuando el primero piensa en burgueses y campesinos, el segundo piensa en aristócratas y niños. Los componentes diferentes constituyen, entonces, perspectivas opuestas y similares a la vez. La narración nace

desde puntos diferentes y con componentes opuestos, pero confluyen en ideas similares sobre la muerte, la vida y la espiritualidad. Por este motivo, llamamos al proceso desplegado por Proust “pastiche invertido” en tanto conjuga la acción de imitación, de oposición de perspectivas y de creación. Frente a este modo particular de imitación, se puede afirmar que hay, en el trabajo estilístico de Proust, una reflexión literaria que supera el acto de imitación para pasar al de creación. Proust teoriza sobre la diferencia entre la imitación y la creación en diferentes momentos de la *Recherche* a través de personajes como Bergotte y Swann: ellos muestran cómo la imitación es el primer paso para la creación del artista.

Baldassare Sylvande contra Iván Ilich

L'affaire Lemoine consiste en la escritura del caso del delincuente Henri Lemoine à la *manière de* Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, los Goncourt, entre otros. Los pastiches, para esta época, ya son un género en circulación con una estructura definida. El conjunto de *L'affaire* se concentra principalmente en la función referencial, de modo que, para reflexionar sobre el estilo, se hace evidente ya la importancia que implica el tema. No obstante, esta función es doble: por un lado, el referente directo de todos los textos es el caso Lemoine y, por el otro, el indirecto es la obra de cada escritor que se buscó recuperar (Milly, 1994).⁴

Por su parte, el compendio de *Los placeres y los días* incluye diferentes géneros literarios que esbozan temas afines al decadentismo y a las preocupaciones estéticas de Proust como la enfermedad, los nervios, la pintura, la música, la oposición entre la contemplación estética y la vida mundana, la homosexualidad, etcétera. La *nouvelle* —al momento de su escritura no formaba todavía parte de un conjunto con un núcleo temático o referencial puntual— pasará a integrar este compendio caracterizado por la heterogeneidad. Si bien comparte núcleos vinculados con el decadentismo y la complacencia estética, su multiplicidad se observa hasta en los diversos géneros que la componen. Dicha diversidad y el lugar en el que se ubica —a la cabeza del conjunto a modo de

⁴ Para consultar sobre el complejo sistema de los pastiches de Proust en *L'affaire Lemoine*, ver la “Introduction” a *L'affaire Lemoine, Pastiches*, editado por Slatkine Reprints en 1994.

preludio— nos permiten pensar a este último de manera autónoma y, a la vez, a través de relaciones literarias externas. Es decir, se observa la carencia de un referente común (directo) porque el relato es único en su género dentro del compendio: no comparte con los otros textos el mismo tema puntual narrado “de otra manera” o “a la manera de tal escritor”, aunque muchos de los tópicos sean compartidos. Sin embargo, el referente indirecto se hace evidente ya desde el título. Al no existir “variaciones” sobre un mismo tema común, como sí ocurre en *L'affaire*, el trabajo y la reflexión sobre el estilo es diferente y refleja una complejidad distinta sobre esta noción: excede la simple idea de un tema invariable y una manera variable de narrarlo. Se manifiesta, entonces, una ponderación sobre el estilo ya en este relato-preludio de su primera obra, vinculándose con algunos procedimientos relacionados con el pastiche y la imitación.

La función referencial indirecta traslada al lector inmediatamente a la *nouvelle* de Tolstoi y es diferente de los pastiches tradicionales, ya que lo reenvía al sistema en sus aspectos ideológicos y formales, pero a través de un movimiento de oposición y no de imitación o emulación idéntica, por lo que también lo podemos pensar como una técnica espejo. Zimmerman (1973) y Henry (1981) sostienen que el relato de Proust es una “imitación” del de Tolstoi, de hecho, este último aborda “les emprunts à la littérature slave”⁵ (31) de los que se sirve Proust tanto para sus escritos tempranos como para la *Recherche*, y se pregunta si la imitación que realiza Proust de la *Muerte de Iván Ilich* no es, de hecho, plagio en varias partes de “La muerte de Baldassare Sylvande” como en *El final de los celos*, otra *nouvelle* del compendio (33). En efecto, ambos relatos narran los procesos de una enfermedad desconocida contraída por los protagonistas y la presencia de la muerte, además de dar lugar a reflexiones filosóficas acerca de la finitud de la vida y el olvido de los hombres de su propia muerte al hallarse con buena salud y en la vorágine de la vida. Tolstoi se concentra en el proceso de ascenso de una burguesía donde la muerte se cuela, mientras que Proust coloca a la muerte en una aristocracia finisecular que desencadena reflexiones sobre el tiempo.

El relato de Tolstoi presenta, en cuanto al sistema formal, doce capítulos. El primero sitúa el pasado reciente, la muerte de Ilich; del segundo al tercero se narra el pasado remoto y todo el trayecto de vida del burgués, desde sus orígenes familiares hasta la llegada a una cumbre económica y social, y desde el cuarto en adelante,

5 “Préstamos de la literatura eslava”. La traducción es nuestra.

leemos el origen y el desarrollo de la enfermedad, concluyendo con la coronación de la muerte. Así, la estructura formal es circular: inicia y finaliza en el mismo punto temporal, la muerte de Ilich. Las otras dos partes restantes nos dan indicios acerca del estilo de Tolstoi: la segunda no lleva más de dos capítulos, mientras que el despliegue de la enfermedad ocupa el resto del texto. Si bien no se trata de un aristócrata sufriente de *jandrá*, la escritura se enfoca en el malestar físico y mental del burgués. Nabokov (2010) se refiere al pasado remoto de Ilich como la “vida material” —para Nabokov, la muerte misma y la mala vida son equivalentes—, mientras que la narración de la enfermedad es la “vida espiritual”, donde la reflexión y la imaginación se despiertan en el protagonista y aparece el criado, símbolo del hombre natural rousseauiano que comprende y compadece el estado de enfermedad y proximidad a la muerte de su amo. Así, para Nabokov (2010), esta obra

no es la historia de la muerte de Iván. La muerte física que se describe en el relato forma parte de la vida mortal, no es sino la fase última de la mortalidad. Según Tolstoi, el hombre mortal, el hombre personal, el hombre individual, el hombre *material* va recorriendo su camino material hacia el cubo de basura de la naturaleza; y según Tolstoi, el hombre *espiritual* retorna a la región sin nubes del Dios-amor universal [...]. La fórmula tolstoiana es: Iván vivió una mala vida, y puesto que una mala vida no es otra cosa que la muerte del alma, Iván vivió una muerte en vida; y puesto que más allá de la muerte está la luz viva de Dios, Iván murió naciendo a una nueva vida. (364-365)

Así, el pasado remoto que cuenta la historia del hombre material se superpone con el pasado reciente del hombre espiritual, de manera que el modo de narrar también cambia y, por lo tanto, se superpone: se pasa de la historia de vida y las acciones de Ilich a su estado de inacción, pensamiento e imaginación. El despertar del hombre espiritual se desencadena por causa de la enfermedad y la proximidad de la muerte, cuya narración también abandona el movimiento y la agitación de las acciones.

Proust parece dejar de lado, en gran parte, la narración del pasado remoto y el accionar del personaje en su estado de buena salud. Al no tratar con un burgués, sino con un aristócrata, no hay una cultura en ascenso que narrar ni peripecias que cambien el destino de su vida, de modo que la *nouvelle* comienza con Sylvande ya enfermo, acompañado

por la compasión y la tristeza de su joven sobrino Alexis, aunque también es cierto que el tema de la enfermedad y la proximidad a la muerte de la aristocracia era especialmente un tema en auge en el decadentismo, un claro ejemplo de ello es *A contrapelo*, novela de Huysmans considerada como la biblia del decadentismo. La enfermedad de su tío induce a Alexis al pensamiento sobre la finitud de la vida y la idea de su propia muerte. Así, la actitud del niño se parece mucho más a la del criado de Ilich que a la de los amigos y familiares de este último, inmersos en la lógica burguesa y deshumanizante del ascenso laboral y económico e interesados más en la banca que Ilich desocuparía que en el dolor del enfermo. Cuando el tiempo pasa, Alexis crece, pero su tío continúa enfermo. El joven, alimentado de buena salud “había entrado en ese ardiente período en que tan robustamente trabaja el cuerpo levantando sus palacios entre él y el alma que, en seguida, ésta parece desaparecer hasta el día en que la enfermedad o la tribulación han minado lentamente la dolorosa fisura al final de la cual el alma reaparece” (Proust, 2018: 28-29). Así, la bondad, comprensión y compasión por el enfermo, como también la aproximación a una vida espiritual, se da en ambas obras en figuras cercanas a una naturaleza no desarrollada por una vida material.

En Tolstoi, el criado, joven campesino, y en Proust, el niño, en quien, no obstante, al crecer e ingresar a la vida material, comienza a licuarse la espiritual junto con la conmisericordia. La diferencia es que, en el relato de Tolstoi, el campesino, aunque tenga una participación significativa, sólo aparece hacia el final, mientras que en Proust, aparece desde el principio y su participación es más significativa todavía, de hecho, hasta podríamos manifestar que es el verdadero protagonista, ya que es la primera persona de la que se predica. La enfermedad es, en ambos textos, lo que separa la vida material y espiritual como también la puerta hacia esta última. Si la crítica moral de Tolstoi alude a la lógica burguesa de la que los hombres son presa fácil, la crítica de Proust, ya no moral, gira en torno al tiempo. Para Tolstoi, cuanto más campesino es un personaje, más naturalmente bondadoso es y, para Proust, cuanto más pasa el tiempo en una persona, más desarrolla su cuerpo y su buena salud —la materia— y, por ende, más lejos está de la vida espiritual. Todo ello conduce a afirmar que la experiencia de la enfermedad en el cuerpo corroe la vida material y despierta la espiritual. El despertar de la vida se da con la enfermedad: cuando la muerte se acerca y la vida material se apaga.

Enfermedad e imaginación

Hay en Proust (2018), a su vez, un componente paralelo que aproxima la vida espiritual y la consciencia sobre la muerte, esto es, el arte: “A los pocos días, le impresionó en una lectura el retrato de un malvado que no se había conmovido por las más tiernas palabras de un moribundo que le adoraba. Aquella noche, el miedo de ser el malvado en el que había creído reconocerse le impidió dormir” (29). Si la literatura, aunque brevemente, vuelve a hacer consciente a Alexis sobre el estado precario del enfermo y sobre la injusta indiferencia con la que se le responde, podemos sospechar que hay otros mecanismos que despiertan en el hombre la vida espiritual.

La vida espiritual del enfermo consiste principalmente en el dolor corporal (material), la reflexión y la imaginación. Cuando los dos personajes convalecen, el eje central de la narración es el pensamiento y la imaginación que crean retratos o imágenes. Ilich, desconfiando de la figura del médico, se propone, con el trabajo de la imaginación, corregir su problema de salud, es decir, curarse: “Se desnudó y tomó una novela de Zola, pero sin empezar la lectura, se puso a pensar. En su imaginación se producía la deseada corrección del intestino ciego. Algo era reabsorbido y eliminado, se restablecía la actividad normal” (Tolstoi, 1969: 53). Además, la soledad es uno de los rasgos que caracteriza la vida espiritual del enfermo. Si Ilich se recluye en soledad desde el inicio de sus dolores, Sylvande cultiva, solo, también la imaginación: “Pasaba largas y deliciosas horas a solas consigo mismo [...]. Rodeaba de las imágenes de este mundo que todavía le llenaban, pero que el alejamiento, apartándole ya de ellas, le tornaba vagas y bellas, la escena de su muerte, premeditada desde hacía mucho tiempo, pero constantemente retocada, como una obra de arte” (Proust, 2018: 30). La imaginación del convaleciente es de tal potencia creadora que hace sentir a Ilich, aunque sea por unos instantes, los beneficios de la autocuración, a la vez que hace morir reformuladas veces a Sylvande: uno con la imaginación pretende curarse y el otro vive su muerte miles de veces. Así, es cada vez más evidente que los fragmentos de los relatos orientados a la experiencia del enfermo no dan lugar a otro tipo de narración que no sea la de orden mental y espiritual. Si en Tolstoi la enfermedad es una narración de la imaginación, en Proust la narración de la imaginación del enfermo da un paso más y se presenta como obra de arte, es decir, hay una pseudo imitación que apunta ya no a la crítica literaria de Tolstoi, sino a su propia creación literaria. Podríamos responder,

entonces, negativamente a la pregunta que se hace Henry (1981) sobre si la *nouvelle* de Proust es un plagio de la obra de Tolstoi. Así, el estado de enfermedad se convierte —aunque inactivo e improductivo en el sentido material de la vida— en el momento creativo, reflexivo y artístico del hombre, por ello ambos personajes encuentran allí la luz y la complacencia. Durante el proceso final de la muerte, Ilich entiende que el agujero de la muerte es, en realidad, la luz: “No sentía miedo alguno porque no había muerte. En vez de la muerte era la luz” (Tolstoi, 1969: 80-81). De manera similar, aunque en una situación diferente —por un tiempo, la enfermedad parece desaparecer en Sylvande—, el vizconde, en su momento de buena salud, desea la proximidad de la muerte, sintiendo que la vida material se convierte en un sufrimiento e, incluso, en la verdadera muerte. Con esta consciencia de los personajes, la vida material se tiñe de muerte y la muerte material de vida espiritual: las significaciones se invierten.

En relación con el sentimiento de muerte, ambos personajes logran comprenderlo a través de la metáfora del viaje: para Ilich, se trata de “la misma sensación que uno tiene cuando va en un vagón de ferrocarril y piensa que avanza, cuando en realidad retrocede y, de pronto, se da cuenta de cuál es la verdadera dirección” (Tolstoi, 1969: 79) y, para Sylvande, es “como si ahora sintiera despertarse en él un nuevo amor natal desconocido aún, como en un joven que hubiera vivido engañado sobre el lugar de su patria primera, sentía la nostalgia de la muerte, hacia la que antes se había sentido partir hacia un destierro eterno” (Proust, 2018: 33). Destacamos el uso de la metáfora para hablar sobre la comprensión de la muerte en ambos autores. De hecho, para Proust (2010), el arte verdadero se halla en la técnica que supera la mera descripción de las cosas o una simple visión cinematográfica, es decir, en la metáfora:

La verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor forme dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un estilo bello, incluso cuando, como la vida, al aproximar una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común reuniendo una y otra, para substraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora. (Proust, 2014)

La metáfora es fundamental para Proust porque es la técnica que permite al lector conectarse sensorialmente a través de la transmisión de las impresiones. El “bello estilo” consiste precisamente en el empleo de la metáfora, que articula dos sensaciones. En ambas *nouvelles*, son la aproximación a la muerte —la primera y central que les da el título a los relatos— articulada con la del viaje, de modo tal que esta última establece cierta comunión entre el lector y el artista. Para Proust, lo que define la superioridad estética de Tolstoi son, justamente, las impresiones que se desprenden de sus escenas. Estas impresiones sobre las que basa Proust su estética no son otra cosa que los sentimientos que, para Tolstoi (1957), el artista debe lograr expresar en su obra y, así, aunque el lector jamás los haya sentido, logre percibirlos: “Un hombre cualquiera es capaz de experimentar todos los sentimientos humanos, aunque no sea capaz de expresarlos todos. Pero basta que otro hombre los exprese ante él, para que enseguida los experimente él mismo, aun cuando no los haya experimentado jamás” (41).⁶

Conclusiones: maestro y aprendiz o los dos estilos de decadencia finisecular

Aunque en apariencia se trate de dos escritores muy diferentes, si atendemos al conjunto de sus obras podemos afirmar que ambos no sólo participan de una manera tangencial y particular del ambiente de decadencia que se introduce en las fibras de la literatura y de las ideas de la época, sino que, además, el estilo de Tolstoi se convierte en un faro para Proust. La narración proustiana se corresponde directamente con los fragmentos de Tolstoi que se introducen en la vida solitaria de la enfermedad. Si Tolstoi superpone la vida espiritual despojada de acciones de escala material, lo hace con una finalidad de crítica moral; Proust, por su parte, adopta el estilo de vida espiritual para introducir una crítica estética: la muerte y el arte son los modos de dar lugar a la imaginación. Así, la “imitación” de Proust ya no es lineal, sino caprichosa: toma lo que considera relevante para pensar su materia literaria. La relación de imitación ya no consiste en la adopción total de los componentes narrativos, sino en aspectos

⁶ En este punto, podemos delimitar una hipótesis subsidiaria: el estilo metafórico de Tolstoi es imprescindible para la consolidación estética de Proust debido al paralelismo de las sensaciones. Sin embargo, tal planteo supera los límites del presente trabajo, por lo que será explorado en un estudio posterior.

puntuales de la voz y la perspectiva del escritor ruso. Para narrar la enfermedad como la verdadera vida que despierta la reflexión, la comprensión y, especialmente, la imaginación, ambos parten de una perspectiva opuesta: Tolstoi, desde la figura del burgués en ascenso atropellado por la peripecia, y Proust, desde el aristócrata que vivió la materialidad en la dimensión de los placeres mundanos. La mundanidad, para uno, es la consecuente enajenación del sujeto rehén de la ambición social y económica; y, para otro, es el juego placentero de los eventos sociales. Uno y otro vienen de sectores sociales diversos y, sin embargo, llegan al mismo punto: el despertar de la verdadera vida y la consecuente muerte de la vida mundana o falsa, en términos estilísticos, leída como la muerte de la escritura burguesa. Para abrirse paso a la vida espiritual y adoptar una escritura expresiva y comprensiva para el lector, uno y otro echan mano de la metáfora. La de Tolstoi compara la comprensión de la muerte con la sensación corporal de la dirección del ferrocarril: se sirve de una sensación material para hacer comprender una espiritual. Asimismo, para completar la imagen de espejo que revela esta “imitación” compleja, entendida aquí como pastiche invertido, reparamos también en el final de cada relato. El gesto del *pastiche invertido*, —articulación de dimensiones particulares del escritor imitado a través de una dinámica de aproximaciones y distanciamientos— cierra con escenas similares: el enfermo se halla en la cama rodeado de familiares, sin embargo, el clima en cada una es completamente diferente. Ilich, aunque internamente no siente dolor y ve la luz, físicamente y para los presentes, la agonía por los desajustes corporales se prolonga irradiando descripciones con tonalidades grisáceas, oscuras y apagadas: “Durante estos tres días [...] se estuvo revolviendo en aquel saco negro en que lo metía una fuerza invisible” (Tolstoi, 1969: 79), “Le atormentaba asomarse a aquel agujero negro” (Tolstoi, 1969: 79). En el caso de Sylvande, el aire tibio del mar ingresa al cuarto y el enfermo contempla un barco que zarpa; los colores que impregnan la escena son el dorado de las campanas, el azul del mar y el verde del bosque. De este modo, las escenas se reflejan como lados opuestos de la *décadence* y, sin embargo, dos marcas textuales las emparentan. La primera es la luz que ven los enfermos cuando la muerte está llegando, así como Ilich ve esta luz, Sylvande recuerda momentos clave: el beso de la madre —convertido en eje central de toda la escritura de Proust posteriormente—, “vio todo esto en una luminosa lejanía dulce y triste” (Proust, 2018: 42). Finalmente, la segunda es aquello que dice algún presente en

el cuarto, en Ilich: “–Se acabó– dijo alguien sobre él. Él oyó estas palabras y las repitió en su alma. ‘Se acabó la muerte —se dijo—. La muerte no existe” (Tolstoi, 1969: 81) y, en Baldassare: “el doctor, auscultándole el corazón, dijera: –¡Esto se acaba!— Se incorporó diciendo: ¡Se acabó!” (Proust, 2018: 42).

Referencias bibliográficas

- ARON, Paul. (2006). Sur les pastiches de Proust. L’ethos et le champ. *Contextes*, (1), pp. 2-14.
- BAUER, Roger. (2012). *La belle décadence: Histoire d’un paradoxe littéraire*. Honoré Champion.
- BOURGET, Paul. (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. Editorial El copista.
- BÉNICHOU, Paul. (2017). *La escuela del desencanto*. Fondo de cultura económica.
- DENIS, Delphine. (2012). “«À la manière de»: le pastiche avant le pastiche”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 112(1), 7-18.
- FAERBER, Johan; LOIGNON, Sylvie. (2018). *Les procédés littéraires : de allégorie à zeugme*. Armand Colin.
- FUMAROLI, Marc. (2012). “Une forme légale et créatrice de l’imitation: le pastiche”. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 112(1), pp. 3-6.
- HENRY, Anne. (1981). *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*. Klincksieck.
- MAGRIS, Claudio. (1993). *El anillo de Clarisse: tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Ed. Universidad de Navarra.
- MELMOUX MONTAUBIN, Marie Françoise. (1999). *Le roman d’art dans la seconde moitié du XIX siècle*. Klincksieck.
- MILLY, Jean. (1994). “Introduction”. En Marcel Proust, Jean. Milly (Ed.), *L’affaire le-moine, pastiches*. Slatkine reprints.
- NABOKOV, Vladimir. (2010). “Lev Tolstoi”. En *Curso de literatura rusa*. Editorial Del nuevo extremo.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2003). “El caso Wagner. Un problema para músicos”. En *Escritos sobre Wagner* (pp 183-242). (Joan B. Linares, Trad.) Biblioteca Nueva.
- NODIER, Charles. (1998). *Œuvres complètes: Tome V. Rêveries*. Slatkine Reprints.

- PROUST, Marcel. (1971). “Tolstoï”. En *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et Mélanges et suivi des essais et articles*. Gallimard.
- PROUST, Marcel. (2010). *En busca del tiempo perdido, 7. El tiempo recobrado*. Debolsillo.
- PROUST, Marcel. (2011). *Contra Sainte-Beuve*. (Mariano Fiszman, Trad.) Losada.
- PROUST, Marcel. (2018). *Los placeres y los días*. (Consuelo Berges Rábago, Trad.) Alianza Editorial.
- SCHMID, Marion. (2008). *Proust dans la décadence*. Honoré Champion.
- SLONIM, Marc. (1958). *La literatura rusa*. Fondo de Cultura Económica.
- STOILOVA, Aneta. (2007). *Tolstoï et les «modernes»: Quelques aspects choisis chez Roman Rolland, Sartre et Proust*. [Tesis doctoral, Universidad de Friburgo].
<https://core.ac.uk/reader/20641827>
- TOLSTOI, León. (1957). *¿Qué es el arte?* Tor.
- TOLSTOI, León. (1969). “La muerte de Ivan Ilich”. En *La Muerte De Ivan Ilich, El Diablo, El Padre Sergio* (pp. 15-82). Salvat.
- ZIMMERMAN, Eugenia N. (1973). “Death and Transfiguration in Proust and Tolstoy”. *Mosaïc: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 6(2), 161-172.



JONES, Paul Christian. (2022). *Poe, Queerness, and the End of Time*. Palgrave Macmillan.

Los textos de Edgar Allan Poe han sido interpretados de formas muy diversas: desde los críticos que los inscriben en la tradición de la literatura gótica, hasta las lecturas psicoanalíticas de principios del siglo pasado y las revisiones feministas contemporáneas. Sin embargo, Paul Christian Jones, autor del libro aquí reseñado, comenta que los cuentos de Poe sí se han analizado desde el enfoque de los estudios Queer, pero que éste sigue siendo un campo poco explorado. Jones cita como evidencia a Gustavus Staedler, quien comentó, desde el 2000: “Poe permanece ausente en los análisis con perspectiva gay y/o queer del mapa de la cultura estadounidense previa a la Guerra de Secesión, un mapa que ha sido ocupado en gran medida por el océano de Melville y las tierras de Whitman” (Jones, 2022: 15).¹ En vista de lo anterior, *Poe, Queerness and the End of Time* busca explorar el concepto *queer* en los textos de Poe desde un acercamiento a los regímenes de tiempo impuestos por las sociedades occidentales. El matrimonio y la reproducción son ejemplos de estos regímenes temporales, dadas las expectativas que impone la sociedad para su realización en momentos específicos de la vida. Jones utiliza *queer* no sólo para referirse a las experiencias no normativas de sexualidad e identidad de la comunidad LGBTQ+, sino también para referirse a un estilo

de vida que se opone a estos parámetros temporales que dicta la sociedad, desde el sesgo de la heteronormatividad.

En este entendimiento particular de *queerness* se vuelven clave dos conceptos: la crononormatividad y el futurismo reproductivo. El primer término, *chrononormativity*, es acuñado por Elizabeth Freeman (2010) para referirse al “uso del tiempo para organizar cuerpos humanos individuales y así generar la máxima productividad” (3) y, a su vez, la manera en que este principio de organización de la sociedad se construye a partir de marcadores temporales de vida como lo son: “el matrimonio, la acumulación de salud y de riquezas para el futuro, la reproducción, la crianza de los hijos, y la muerte con sus rituales correspondientes” (4). De acuerdo con Jones y en relación con los cuentos del escritor estadounidense que el crítico seleccionó para sus estudios, los protagonistas de Poe no se ciñen a la construcción de la familia tradicional, sino que rechazan el papel que les asigna la sociedad. Este papel está directamente ligado al futurismo reproductivo, el cual dicta que los seres humanos deben conformar una pareja heterosexual para poder producir un hijo, en el cual trascienda o se prolongue su identidad en el futuro. Este concepto lo propone Lee Edelman (2004), en su libro *No Future*, para hablar del lugar inferior que la sociedad les

¹ Todas las citas en esta reseña se encuentran originalmente en inglés y las traducciones son mías.

asigna a las personas *queer* o con deseos sexuales no normativos por “fallar” en esta labor hacia el futuro. Jones retoma las ideas de Edelman para sustentar el marco de su análisis de los textos de Poe y explica que “el futurismo reproductivo inscribe a todos los individuos como participantes en la producción, biológica e imaginativa, del futuro en la ‘forma privilegiada del Niño’ y designa como ‘queer’ a aquellos individuos quienes no participan en esta visión compartida del futuro, de forma que les consideran un peligro para la sociedad, el futuro y la vida” (Jones, 2022: 12). Por esta razón Jones declara que la visión de Edelman es fatalista ya que invita a las personas *queer* a aceptar ese papel en el que representan “la negatividad que perfora la pantalla de la fantasía de la futuridad’ por medio de ‘la insistencia en que el futuro termina aquí’” (12). La propuesta de Edelman implica entender a las personas *queer*, en particular a los opositores a la crononormatividad al estilo de los protagonistas de Poe, como monstruos y seres destructores de vida.

En *Poe, Queerness, and the End of Time*, Jones analiza y ordena de forma progresiva las respuestas que tienen los personajes de Poe en un espectro que va desde la visión fatalista sustentada por Edelman, hasta la expresión optimista de la construcción de un espacio y un tiempo en donde las personas *queer* pueden expresarse con libertad. Jones divide sus análisis en seis capítulos, pero para propósitos de esta reseña expondré los capítulos que representan los extremos del espectro mencionado: Los capítulos dos y cuatro. En el capítulo dos se encuentran los cuentos que pertenecen al extremo fatalista: “Morella”, “Ligeia” y “The Fall of the House of Usher”. Los tres cuentos presentan a un narrador masculino que presencia una

manifestación o posibilidad de reproducción y la rechaza con expresiones de miedo. Considero que el análisis del primer cuento es el más representativo de la propuesta de Jones, ya que es la madre, Morella, quien expresa un deseo de inmortalidad y declara que lo logrará por medio de su hija. No sólo la madre ve a su hija como un objeto de reproducción de su identidad, sino que también busca amedrentar al padre quien, de acuerdo con ella, no cumplió con su labor como pareja. Con esta interpretación, Jones busca reconfigurar la percepción que se tiene de estos personajes como villanos, y que en realidad son opositores al esquema que se les impone. Esta colección pertenece al extremo fatalista porque el lector o lectora no sabe qué le ocurre a los personajes después de que se rehúsan a la imposición de la reproducción como forma de trascendencia, y permanecen como individuos que rechazan y niegan la vida.

En el extremo optimista se encuentran las lecturas del cuarto capítulo, donde se analizan “The Masque of the Red Death” y los misterios del detective Auguste Dupin. Jones describe que la trilogía de cuentos del detective conforma la “exhibición de un espacio *queer* completamente exitoso” (96), ya que los personajes considerados *queer*, Dupin y su compañero de vida y vivienda, se separan totalmente de la asociación de ser *queer* con ser un destructor de la vida y una amenaza para la sociedad. En lugar de eso, no sólo no son villanos, sino que su *queerness*, o su forma no convencional de ser y entender el mundo, es justo lo que les permite proveer un bien a su comunidad al resolver crímenes. En la interpretación de Jones, los misterios de Dupin muestran un lapso prolongado en el que una pareja en apariencia homoerótica convive en comunidad sin repercusiones ni desdén social.

En el caso de “The Masque of the Red Death”, Jones expone que el espacio creado por el príncipe Próspero en su abadía, y que es descrito como ex-céntrico, colorido y que rompe esquemas temporales, es la formación de un espacio con temporalidad *queer*: Cada una de las habitaciones en el cuento se ha interpretado como divisiones temporales, ya sea como “las siete partes del día, ‘las siete etapas del ser humano: desde el azul del amanecer de la vida hasta el negro de su noche’ [o] ‘las siete décadas de [...] la vida’” (99). De tal forma que, si la abadía ofrece a los participantes entrar y salir con total libertad de cada una de estas habitaciones o etapas, el espacio provee la oportunidad de resistirse a un orden temporal estructurado. Los personajes del cuento también se oponen al tiempo evadiendo la muerte o evitando entrar al cuarto con el reloj de ébano.

El desdén hacia la *queerness* que encarna el cuento no se expresa dentro de la diégesis, sino en la crítica que ha calificado a Próspero y a sus invitados como irresponsables, apáticos, insensibles y “los nobles [...] que juegan mientras arde Roma,” (178). No obstante, el sexto capítulo y epílogo del libro ofrece un recorrido por las múltiples reinterpretaciones o adaptaciones que se han realizado de este cuento, desde obras de teatro y

películas hasta instalaciones en galerías de arte, todas con la intención de aludir a y crear consciencia sobre la epidemia de VIH en los años ochenta.

Poe, Queerness and the End of Time invita a sus lectores a entender a Poe y las estructuras temporales con una mirada diferente y abierta. Explica que *queer* no se ciñe a una orientación sexual, sino que es, también, una forma de ver la vida y de rebelarse ante la opresión, en este caso encarnada en la noción de crononormatividad. Jones aprovecha la historia de la recepción y la crítica de los cuentos de Poe para equiparar el desprecio hacia sus personajes con el desprecio histórico que ha existido hacia la comunidad *queer*. También busca entender el proceder de los personajes y, lejos de condenar sus acciones, se pregunta por qué actúan como lo hacen y brinda una nueva perspectiva al respecto. Jones propone que ser *queer* es buscar la trascendencia en una forma que no se rige por la reproducción biológica, y su libro contribuye a la trascendencia de los textos de Poe fuera de los regímenes temporales en el sentido aquí explicado y de la heteronormatividad.

Sonia VIDRIO MENDOZA

Referencias bibliográficas

- EDELMAN, Lee. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press Books.
- FREEMAN, Elizabeth. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1198v7z>
- JONES, Paul Christian. (2022). *Poe, Queerness, and the End of Time*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-97083-3>.

VENKATESH, Vinodh. (2016). *New Maricón Cinema: Outing Latin American Film*. University of Texas Press.

El séptimo arte se ha convertido en uno de los medios más importantes cuando de representación de la disidencia se habla; y si bien, actualmente, mucha de la producción fílmica que se lleva a cabo en la industria hollywoodense dicta estándares, preceptos e incluso ideales que se proyectan hacia las variadas identidades disidentes, queda claro que es insuficiente y problemático que muchas de las producciones fílmicas que nos llegan de Estados Unidos o incluso de países europeos sean los únicos escenarios visibles para la disidencia latinoamericana. Teniendo esta cuestión en mente, y considerando la teoría de los afectos de Sara Ahmed, Vinodh Venkatesh se encarga de hacer un muy completo repaso sobre el cine latinoamericano perteneciente al movimiento denominado como cine maricón y el sucesor de éste, lo que él nombra “new maricón cinema”.

En este estudio, Venkatesh asume la tarea de caracterizar, desde una perspectiva que parte de lo historiográfico hacia los afectos —que generan la integración de imágenes y sonidos en el cine latinoamericano de finales del siglo pasado hasta el contemporáneo— la idea del maricón como personaje principal y como una identidad que ha ido evolucionando desde el cine de ficheras. Según Venkatesh, el cine internacional ha venido a demeritar la imagen del homosexual y de los maricones y jotos ya que presenta ideas que no

están en sintonía con la situación real que afecta el crecimiento y el desarrollo libre de las personalidades variadas a las que llega la producción hollywoodense. Desde un inicio, Venkatesh afirma que la identidad gay, e incluso la queer, que se ha visto reproducida en la cultura estadounidense es una que no necesariamente incluye las distintas asonancias que devienen de la pluralidad no normativa y antihegemónica que se ha construido en Latinoamérica con términos como maricón o joto.

Venkatesh ofrece una perspectiva tripartita sobre lo que para él se ha venido articulando desde la introducción, al cine latinoamericano, de la figura del joto como personaje principal en la versión fílmica de *El lugar sin límites*, novela originalmente de José Donoso y adaptada por Arturo Ripstein. Y a partir, también, de la presencia del maricón en *Doña Herlinda y su hijo*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo y adaptada del cuento de Jorge López Páez. Venkatesh divide el libro en tres partes principales —y que a su vez estarán subdivididas en capítulos— que configuran el pasado y el presente del cine maricón, siendo este último un constante cuestionamiento sobre los modos en que los afectos forman las narrativas; y las narrativas, a su vez, contribuyen al procesamiento de nuevas perspectivas afectadas por distintas y renovadas dinámicas entre cuerpo y deseos.

En la primera parte, titulada “Maricón Cinema”, el estudio gira en torno al cine que, a finales del siglo xx, vino a establecer ciertos ideales e imágenes que se quedarían a perpetuidad en el imaginario colectivo de Latinoamérica sobre lo que significa ser joto y que permearon en la sociedad hasta inicios del siglo xxi. Se trata de imágenes de una performatividad que significaría ser joto como una otredad con actitudes y manierismos allegados a la feminidad y que denotan una diferencia que hace que no sea completamente una identidad que pueda cumplir con los ideales de la hegemonía, tanto por la masculinidad, o por la falta de ella, en una sociedad restrictiva. En el primer capítulo titulado “Ficheras and Jotos in Mexican Cinema: We Just Want to Be Seen!”, el autor se encarga de hacer un recorrido por el cine de ficheras mexicano y los distintos papeles que éste desempeñó en la concepción de un ideal del joto ante la sociedad mexicana. En este capítulo, tomando como referencia el filme *El lugar sin límites*, Venkatesh se encarga de analizar la forma en que la construcción del personaje de La Manuela permite la existencia de disidencias como un primer paso para la apertura eventual del diálogo y la aceptación de nuevas identidades.

En el segundo capítulo, titulado “The Maricón: On Closets and Espectacular Bodies” y donde toma como referencia los filmes *Doña Herlinda y su hijo* y *No se lo digas a nadie* de Francisco Lombardi, el autor presenta la problemática que deviene de la espacialidad cuando de deseos y disidencia se habla. De esta forma, lo privado se convierte en un lugar que puede ser explorado abiertamente en relación con la sexualidad de los personajes y los deseos que puedan cumplir y, lo público, como un lugar que está cundido de juicios y prejuicios ejercidos de manera constante contra la disidencia, donde nada queda

totalmente a salvo del escarnio que significa la hegemonía. El placer y el deseo pueden ser explorados ya no en lugares que inherentemente significan sexo descontrolado, como lo serían los burdeles en el cine de ficheras; sino que, ahora, se puede explorar en ambientes mucho más controlados, aunque aún separados de la sociedad y privados en tanto que se entiendan como lugares domésticos y donde la domesticidad pueda ser ejercida, aunque afectada por la homosociabilidad entre los personajes disidentes.

El tercer capítulo de esta primera parte, titulado “Final Notes on a Maricón Genre”, justamente presenta notas conclusivas sobre lo que significa el género cinematográfico maricón, es decir, una propuesta para que el cine latinoamericano pueda explorar algunas inquietudes, más nunca de manera directa: las aproximaciones se llevan a cabo bajo una narrativa que no se decanta a favor del análisis de los afectos de la disidencia. Este género y los filmes que utiliza para su exploración, según Venkatesh, mantienen el ideal de cierta feminidad que es proyectada ante la audiencia para generar un sentido de diferencia hacia los personajes jotos o maricones que se presentaban, y que generarían un cuestionamiento desde el poder y la violencia sobre la legitimidad y humanidad de dichos personajes.

La segunda parte del libro, titulada “New Maricón Cinema” entra de lleno en la caracterización que implica el nuevo siglo y las perspectivas más contemporáneas sobre la disidencia y su corporalidad ante una mirada que ya no busca sólo representación, sino que anhela que las representaciones aborden otras formas de relaciones entre cuerpos y afectos, tanto diegética como extradiegéticamente. El nuevo cine maricón se encarga de representar corporalidades y deseos desde la disidencia, en aras de generar empatía y visibilidad sobre los distintos

tipos de acuerpamientos y la relación que tienen en lugares que ya no se sitúan en espacios únicamente urbanos, sino que pueden explorar otras latitudes y que, muchas veces, esto podría conducir a deshacerse del peso de la hegemonía.

En el cuarto capítulo (de la parte segunda), titulado “Outing *Contracorriente*: On Spatial Contracts and Feeling New Maricónness”, el autor toma como referente el filme de Javier Fuentes-León, *Contracorriente*, como el ideal del nuevo cine maricón. Propone que, gracias al realismo mágico con el cual se alinea el filme, se juega con la idea de la corporalidad y sexualidad de los cuerpos y cómo llegan a ser interpelados por los espacios donde los deseos disidentes pueden florecer, a pesar de la sociedad. Igualmente, en el quinto capítulo, “Outing *El último verano de la Boyita*: On Masculinities and The Moment of Engagement”, el autor vuelca la mirada al cuerpo trans durante la pubertad y afirma que el escenario rural permite que los cuerpos fluyan en sintonía con los cuerpos de agua que se encuentran cerca de dichas disidencias. Es en el medio rural donde los cuerpos representados en el filme pueden desenvolverse hápticamente con otras corporalidades sin cuestionamiento por parte de la hegemonía corporal.

El sexto capítulo, “XX-” se enfoca en XXY, de Lucía Puenzo, y en cómo el filme argentino trata la intersexualidad, tomándola en consideración en un ambiente rural y con un personaje que apenas se encuentra en crecimiento. En este apartado, Venkatesh afirma que el personaje intersexuado afronta su sexualidad mediante la corporalidad y sin ningún tipo de impedimento vinculado con las preferencias homosexual o heterosexual, confirmando que el deseo se presenta a pesar del cuerpo. El séptimo capítulo, que es también la

conclusión de la segunda parte del análisis: “Final Notes on Outing Latin America”, renueva la idea del espacio en relación con la sexualidad disidente y la corporalidad, donde los afectos se combinan con los espacios habitados para generar la idea de pertenencia y sentido hacia las existencias.

El trabajo crítico de Venkatesh se adhiere a una idea antihegemónica de la simplificación de identidades subalternas cuyos orígenes yacen en la cultura latinoamericana y las cuales no busca asemejar, en ningún momento, con una realidad ya establecida desde los sistemas constrictivos estadounidenses y europeos. Mediante la disección de casos específicos que son cercanos e importantes para la cultura cinematográfica latinoamericana, Venkatesh logra caracterizar no sólo una forma en que las figuras del maricón y del joto se han ido estableciendo en el imaginario colectivo, sino que también permite que se aprecie, desde la contemporaneidad, la importancia social de dichas denominaciones y que —a la larga— significarían la renovación o revocación de contratos tácitos que afectan tanto las dinámicas entre hombres cuyos afectos se ven atravesados por otros hombres, como la idea monolítica que se tiene de la masculinidad en Latinoamérica. Es vital, como lo hace Venkatesh, la relectura crítica de perspectivas que nacen desde el discurso hegemónico para, ahora, localizarlas en latitudes del sur global y así llamar la atención hacia sucesos e identidades que se ven relegadas por ideales totalizantes y que carecen de perspectivas propias sobre sus latitudes originarias.

Alejandro Cristhian BRAVO
ESPINOSA DE LOS MONTEROS