

Todos somos monstruos: Distopía, injusticia e hibridez  
en tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea

Kent Kinzer

A dissertation

submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

University of Washington

2019

Reading Committee:

Anthony Geist, Chair

José Francisco Robles

Lauro Flores

Program Authorized to Offer Degree:

Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2019

Kent Kinzer

University of Washington

**Abstract**

Todos somos monstruos: Distopía, injusticia e hibridez  
en tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea

Kent Kinzer

Chair of the Supervisory Committee:

Anthony Geist

Spanish and Portuguese Studies

While the monster has traditionally played the role of the villain and has symbolized the Other, I propose that it also represents the self. These beings may be protagonists or narrators whose ordeals highlight the injustices inherent in binary categorization. They invite us to reflect on the meaning of “difference” and to find parts of ourselves that don’t fit neatly into social schema. In this study I employ a formal analysis of narrative mode in an attempt to understand the relationship between the natural and supernatural in three contemporary Latin American novels. In addition, I examine the use of various Gothic narrative techniques, as well as utilizing close reading, mythological contextualization, and comparisons with canonical texts in order to

reflect on the nature of the monster and, therefore, the representation of dystopia and social injustice in three contemporary Latin American novels.

## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	7
 <b>Introducción</b>	
0.1. Enunciación del proyecto e hipótesis.....	8
0.2. La relación entre lo natural y lo sobrenatural: Definiciones de varios modos narrativos de la literatura no mimética	
0.2.1. El abandono del término “realismo mágico” .....	11
0.2.2. Lo fantástico y lo maravilloso.....	15
0.2.3. Lo real maravilloso y lo Prv.....	21
0.3. Lo gótico	
0.3.1. La literatura gótica, lo gótico y el papel de los monstruos.....	29
0.3.2. Técnicas góticas: Lo siniestro.....	35
0.3.3. Técnicas góticas: Lo grotesco.....	38
0.4. Una historia de monstruos.....	40
0.5. Conclusión.....	46
 <b>Capítulo 1: Monstruos malvados, grotescos y populares en <i>La leyenda de los soles</i></b>	
1.1. Introducción.....	48
1.2. La ciencia ficción latinoamericana y el modo narrativo.....	50
1.3. Drácula y elementos góticos.....	55
1.4. Comparación con la mitología azteca.....	63
1.5. Los tzitzimime y lo grotesco.....	72
1.6. La distopía.....	77
1.7. El Sexto Sol.....	85
1.8. Conclusión.....	90

## **Capítulo 2: La injusticia de alterar lo natural en *O Centauro no Jardim***

2.1. Introducción.....	92
2.2. El modo narrativo: Entre lo maravilloso y lo fantástico.....	94
2.3. Elementos góticos.....	101
2.4. Orígenes mitológicos del centauro.....	106
2.5. La anatomía desviada.....	110
2.6. La inversión de tropos antisemitas .....	124
2.7. Conclusión.....	132

## **Capítulo 3: Atravesando nuevas fronteras en *El niño pez***

3.1. Introducción.....	135
3.2. El niño pez: Curiosidad y amenaza.....	136
3.3. Serafín: Entre perro y ser humano.....	144
3.4. Lala: Entre géneros.....	153
3.5. La Guayi: Una lectura mitológica	
3.5.1. Atravesando varias fronteras.....	157
3.5.2. Conexiones con la mitología guaraní: Maternidad y melodías.....	160
3.5.3. ¿Una sirena?: Canto, agua y agencia .....	162
3.5.4. Una Llorona feminista.....	167
3.6. La distopía.....	174
3.7. Conclusión.....	178

<b>Conclusión.....</b>	<b>181</b>
------------------------	------------

<b>Obras citadas.....</b>	<b>185</b>
---------------------------	------------

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a mi madre, quien me llevaba de niño a nuestra biblioteca pública cada semana. Inspiró en mí un amor de la literatura desde una temprana edad. Me llenó la cabeza con historias de aventuras en épocas remotas, tierras lejanas y planetas distantes. Me enseñó a leer y así a soñar. Gracias por tus lecciones, sabiduría y consejos. Sin tu apoyo diario, nunca habría podido llegar a este punto.

Quiero agradecer también al resto de mi familia, a mis amigos y a todos quienes me han apoyado durante este proceso. Gracias a los miembros de mi comité, los profesores Tony Geist, Francisco Robles y Lauro Flores, por sus consejos y comentarios. A mis colegas y compañeros de despacho, os agradezco la solidaridad y la buena compañía. Inés Ordiz y Juan Felipe Arroyave merecen una mención especial por su dedicación a ayudarme en el proceso de revisión. Hay innumerables profesores que me han ayudado e inspirado por el camino y agradezco a todos.

## Introducción

### 0.1. Enunciación del proyecto e hipótesis

Este trabajo pretende analizar la representación de la distopía y la injusticia en tres obras de la narrativa latinoamericana contemporánea a través de un estudio de sus monstruos, es decir los seres híbridos que combinan lo humano y lo animal. Estas criaturas insólitas son importantes por muchas razones: rompen nuestra concepción de lo normal, rechazan ser categorizados dentro del esquema preexistente y nos desafían a reflexionar sobre el significado de la diferencia. Son exageraciones o metáforas que nos hacen pensar en nuestra propia sociedad. Tienen mucha representación en la literatura en lengua española del Nuevo Mundo, pero carecen de un estudio que los analice a partir de las estructuras formales.

¿Por qué es importante comprender el papel de las estructuras formales para contextualizar a los monstruos? Estos seres tradicionalmente representan una intrusión de lo sobrenatural en lo cotidiano y, por esto, causan miedo. Sin embargo, esta caracterización es demasiado simple. En examinar la relación entre lo natural y lo sobrenatural, y el temor que ello provoca, se puede entender el papel del monstruo dentro de una determinada obra literaria. Para poder lograr esto, hace falta definir varios modos narrativos de la literatura no mimética. Es decir, que hay que establecer la verisimilitud de la obra para poder entender la relación entre los otros personajes y el monstruo. Por ejemplo, lo fantástico, lo real maravilloso, lo maravilloso y lo Prv (“posible según lo relativamente verosímil”) tienen efectos completamente distintos en cuanto al acercamiento al ser anormal. Para poder llevar a cabo esto, hace falta una investigación del origen del monstruo. Su pertenencia a creencias populares, leyendas o una tradición mítica viva influye en su recepción por parte de los otros personajes. Otras técnicas

formales impactan su representación en el texto también. El uso de lo gótico, lo siniestro o lo grotesco puede resultar en algo terrorífico o gracioso, por ejemplo.

Para poder hablar de verisimilitud y el origen del monstruo, es también importante entender el contexto latinoamericano. En *Culturas híbridas*, Néstor García Canclini explica que, en esta parte del mundo, la modernización no es una fuerza ajena impuesta en la región que reemplace lo tradicional y lo propio, sino que coexiste en una *heterogeneidad multitemporal* (15). Pregunta al respecto: “¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de arte de vanguardia sobre la mesa del televisor?” (García Canclini 14). Explica que estos países son híbridos en que son frutos de la mezcla del mundo autóctono; el hispanismo colonial católico; y la política, educación y comunicaciones modernas (García Canclini 71). En esta línea de pensamiento, el académico argentino defiende la deconstrucción de la división entre lo culto (la literatura y las artes plásticas), lo popular (el folclor y lo tradicional) y lo masivo (los medios de comunicación actuales) (García Canclini 14-5). En *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama critica la teoría de *transculturación*, que intenta explicar la combinación de cultura originaria con otra impuesta de fuera, de Fernando Ortiz. Añade su idea de *plasticidad cultural*, que toma en cuenta la selectividad, invención y creatividad de un pueblo al incorporar elementos propios y de fuera (Rama 45-6). En el ámbito de la literatura, el académico uruguayo identifica tres facetas donde aparece esta mezcla: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión. Todo esto va a tener un papel importante en la definición de modo narrativo, la contextualización mitológica y las combinaciones creativas de éstas en los tres textos analizados en este trabajo.

La hipótesis de mi estudio es, a diferencia de la idea tradicional de que el monstruo solo personifica el Otro, que el monstruo también es el sujeto. Es decir que estos seres "anormales"

pueden ser protagonistas y narradores. Cuando esto sucede, se abre la definición de “ser humano” y así descubrimos aspectos de nosotros mismos que divergen, se desvían o no encajan dentro del esquema impuesto por la sociedad. La persecución del monstruo es una fuerte crítica social de la exclusión y de la homogeneidad. En mi análisis empleo las teorías acerca del modo narrativo, de varias técnicas narrativas, *close reading*, contextualización mitológica y comparaciones con textos canónicos para probar mi hipótesis.

Analizo tres novelas que no pertenecen al canon. Una pregunta clave es: ¿cuáles obras son dignas de una interpretación literaria? En “What is an Author?”, Foucault presenta su concepto de la *función autor*. Anis Bawarshi explica que esta idea “delimits what works we recognize as valuable and how we interpret them at the same time it accords the status of author to certain writers” (337). Al final de su discurso Foucault propone una cultura donde la figura del autor no limita la recepción de la ficción, y pregunta: “What difference does it make who is speaking?” (139). Utilizando estas ideas, yo propongo que las novelas de ciertas tradiciones — como las de la ciencia ficción, por ejemplo— no han sido valoradas de la misma manera que otras del canon establecido. En este trabajo propongo que muchos textos, a pesar de no pertenecer al canon, son dignos de una interpretación literaria.

En este trabajo, primero establezco una definición de lo fantástico, lo maravilloso, lo real maravilloso y lo Prv para poder entender la relación entre lo natural y lo sobrenatural en cada modo narrativo. Después trazo el papel de los monstruos dentro de lo gótico y documento la existencia de este modo narrativo en Latinoamérica. Defino dos técnicas literarias comunes en lo gótico: lo siniestro y lo grotesco. Antes de comentar la primera novela, documento la historia de la presencia de los monstruos en el Nuevo Mundo. En mi análisis he escogido tres textos contemporáneos de tres países diferentes para mostrar los diferentes papeles que el monstruo

puede tener en la literatura. En el primero, *La leyenda de los soles* (1993), del escritor mexicano Homero Aridjis, se representa la distopía no solo a través de la degradación ambiental, sino también a través de los monstruos. El villano principal, el general Carlos Tezcatlipoca, es una mezcla de Drácula y del dios azteca del mismo nombre. Los tzitzimime, las bestias del crepúsculo, son grotescos en cuanto combinan lo terrorífico y lo gracioso. Además, los habitantes de la Ciudad de México del año 2027 también borran la división entre ser humano y animal. El segundo, *O Centauro no Jardim* (1980), del novelista brasileño Moacyr Scliar, es un *Bildungsroman* cuyo monstruo es el protagonista y narrador en primera persona. El libro subraya la injusticia de tener que alterar quirúrgicamente un cuerpo natural para adherirse a una norma cultural, con lo cual se insinúa que todos nosotros no nos encajamos de una manera u otra dentro de las categorías establecidas por la sociedad. El tercero, *El niño pez* (2004), de la prosista y cineasta argentina Lucía Puenzo, tiene varios monstruos que atraviesan fronteras: el bebé híbrido que le da título al libro, el narrador perruno, Lala y la Guayi. Esta novela complica el esquema del monstruo: ya no solo se trata de borrar la frontera entre persona y bestia, sino también la que existe entre nacionalidad, lengua, sexualidad, género y especie. Con ello se subraya la injusticia sufrida por los personajes e implica que todos somos seres híbridos.

## **0.2. La relación entre lo natural y lo sobrenatural: Definiciones de varios modos narrativos de la literatura no mimética**

### **0.2.1. El abandono del término “realismo mágico”**

Antes de hablar de los dos principales modos narrativos en los que aparecen bestias mitológicas en la narrativa latinoamericana contemporánea, quiero destacar por qué el crítico literario debería dejar de emplear la etiqueta “realismo mágico”. En primer lugar, la frase tiene

sus orígenes en la filosofía y pintura alemanas. Novalis acuñó los sintagmas “idealismo mágico” y “realismo mágico” en 1798 (Warnes). En *German Idealism* Frederick Beiser explica que “Novalis gave his doctrine this name because magic is for him the art of making nature conform to our will . . . and because idealism is the doctrine that what we perceive depends on our own creative activity” (423). Añade que el teutón buscaba una armonía entre el impacto de la voluntad humana sobre la naturaleza y la aceptación de la influencia de esta sobre el ser humano. Luego, en 1925, Franz Roh utilizó la frase para describir la pintura post-expresionista en Alemania. Alejo Carpentier aclara que esta categoría incluye los cuadros de Marc Chagall donde “se veían vacas volando en el cielo, burros sobre los techos de las casas, personajes con la cabeza para abajo, músicos entre nubes, es decir, elementos de la realidad pero llevados a una atmósfera de sueño, a una atmósfera onírica” (“Lo barroco...” 129). Estas imágenes más bien cabrían en el surrealismo. Se puede advertir, pues, que el uso del término en Alemania no tiene nada que ver con los prosistas actuales de Latinoamérica.

Los primeros críticos literarios en utilizar la etiqueta en las Américas fueron Arturo Uslar Pietri (1948), Ángel Flores (1955) y Luis Leal (1967). Sin embargo, ninguno de los tres está de acuerdo con los otros en cuanto a su uso y esto resulta en una gran confusión. Uslar-Pietri lo define como “a poetical divination or a poetical negation of reality” (Guenther 61); Flores emplea la frase para describir a Borges, Bombal, Silvina Ocampo y Bioy Casares; y Leal intenta corregir la propuesta del segundo, asociándolo con autores como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y Juan Rulfo. Si se quiere establecer un criterio literario para categorizar las obras y teorizar acerca de los modos narrativos, el “realismo mágico” ofrece una base completamente borrosa e inestable, imposible de sustentar.

Ahora bien, el vocablo “mágico” ya es problemático en sí. Aunque varios de los autores mencionados han intentado explicar que su empleo de la palabra era poético y no literal, no se puede negar que los pioneros de la etnología de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX la utilizaban “to describe religious rituals and certain beliefs that the researcher did not share” y así “the observer takes distance from the ‘supernatural’ that he describes from a European perspective and for the understanding of Europeans” (González Echevarría 116). En principio, la etiqueta en cuestión mantiene un punto de vista eurocentrista donde “la religión” se refiere al cristianismo, al judaísmo o al islam, mientras que las tradiciones africanas, autóctonas del Nuevo Mundo o populares, son relegadas a las denominaciones de “magia”, “brujería” o “superstición”.

Además, el uso contemporáneo de “realismo mágico” en los Estados Unidos es completamente exótico y peyorativo. Ahora parecería que casi cualquier cosa que viene de Latinoamérica puede ser vendida con esta etiqueta. En el ámbito de la literatura, Maggie Ann Bowers nota que los escritores “have been distancing themselves from the term whilst their publishers have increasingly used the term to describe their works for marketing purposes” (Bowers 1). Fuera de la escritura hay ejemplos como la campaña turística “Colombia is Magic Realism”, que intenta atraer a viajeros norteamericanos con fotos y vídeos exóticos del país. En la página web aparecen vídeos de propaganda que muestran diversos lugares y festivales con colores brillantes, y otros que pretenden ser testimonios de varios turistas que confirman que allí la vida es mágica (*Colombia Is Magical Realism*). En la serie televisiva *Narcos*, basada en la vida de Pablo Escobar, se utiliza la frase de manera irracional, ignorante y etnocentrista. En el primer episodio se emplea “realismo mágico” como sinónimo de “más extraño que la ficción” (“Descenso”). En el tercer capítulo, Steve Murphy, el protagonista estadounidense que es agente de la DEA, comenta acerca del intento fracasado de Escobar de ser representante en el congreso

nacional: “There’s a reason magical realism was born in Colombia. It’s a country where dreams and reality are conflated, where in their heads people fly as high as Icarus, but even magical realism has its limits... And when you get too close to the sun, your dreams may melt away” (“The Men of Always”). Murphy acusa a un pueblo entero de tener delirios de grandeza; es decir, Escobar tenía metas imposibles simplemente por el hecho de ser colombiano. Para colmo de males, yuxtapone un antiguo mito griego en la cultura suramericana, mostrando su ignorancia. Además, se nota que algunos periódicos estadounidenses, como *The World Post*, han decidido usar el término de manera completamente peyorativa para describir algo que no tiene base en la realidad. Steven Schlessinger opina que Donald Trump: “may be the quintessential magical realist of American politics” porque sus ideas políticas, como la de prohibirles la entrada a los Estados Unidos a las personas de países musulmanes, son insensatas.

Alberto Fuguet y Sergio Gómez compilaron *McOndo* (1996), una antología de cuentos en lengua castellana que excluye al llamado realismo mágico, como repuesta a un acontecimiento de la International Writer’s Workshop de la Universidad de Iowa. En su introducción, los dos escritores chilenos explican que se convidó a varios escritores hispanoamericanos a participar en dicho evento y luego el editor se negó a publicar los relatos de dos por no seguir el patrón realista mágico. El estadounidense se quejó de que estos cuentos “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo” (Fuguet 12). Fuguet y Gómez opinan que las peculiaridades de Iberoamérica también pertenecen a la modernidad. Comentan que los “más ortodoxos creen que lo latinoamericano es lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista... Para nosotros, el Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanos como el candombe o el vallenato” (Fuguet 17). En oposición al Macondo rural y mítico de García Márquez, *McOndo* es un mundo con ciudades y tecnología contemporáneas.

### 0.2.2. Lo fantástico y lo maravilloso

Muchos académicos concuerdan que la literatura fantástica propiamente dicha surge a partir del siglo XVIII debido a la Ilustración (Risco 17-8, Bozzetto 223, Reisz 194-5)<sup>1</sup>. En *The Enlightenment*, Peter Gay explica:

In the course of the eighteenth century, the world, at least the world of literature, was being emptied of mystery. Pseudo science was giving way to science, credence in the miraculous intervention of divine forces was being corroded by the acid of skepticism and overpowered by scientific cosmology. The sacred was being hollowed out from within by the drying up of religious fervor, the call for good sense, the retreat from Augustinian theology, the campaign against “enthusiasm,” and the advance of rationalism among the clergy of all persuasions. (27)

Como el concepto de la “realidad” es una construcción social que viene de un contexto cultural e histórico, se puede apreciar que en aquella época en Europa esto estaba cambiando. Por causa de las fuerzas que Gay menciona, surgió en la población una visión más estricta de lo posible basada en la ciencia y en el racionalismo. Ya no se creía verosímil toda una especie de hechos milagrosos. Ahora se puede hablar de una realidad empírica. Entonces, todo evento sobrenatural que aparece en la literatura europea a partir de la Ilustración pertenece a la literatura fantástica. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el contexto siempre importa, en especial cuando uno lee textos que antedatan esta época o que vienen de distintas partes del mundo.

Antonio Risco destaca:

Un relato de ciencia-ficción anterior a Copérnico, que figurase la tierra girando alrededor del sol, sería considerado en su época como enteramente fantástico o maravilloso... En cambio, Colón vio en su travesía a una sirena. Y al propio padre Feijóo, pese a su racionalismo científicista, le habría parecido realista una narración que hiciese aparecer centauros, sátiros, o sirenas como producto de la copulación de los seres humanos con animales (15).

---

<sup>1</sup> Sin embargo, esta observación marca una generalización y no puede abarcar toda la literatura europea. Luciano de Samosata escribió en el segundo siglo d.C. su *Historia verdadera*, que muchos consideran la primera obra de ciencia ficción. Incluyo la referencia en la bibliografía.

No hay consenso académico en la actualidad sobre el uso de la etiqueta *lo fantástico*. Los diversos críticos literarios la utilizan para describir una gran variedad de textos. Muchos la emplean en un sentido amplio que abarca cualquier obra que contenga un evento sobrenatural. La *Antología de la literatura fantástica* (1940), compuesta por Borges, Ocampo y Bioy Casares, por ejemplo, incluye cuentos que tratan temas tan diversos como fantasmas, viajes por el tiempo, argumentos con una acción que transcurre en el infierno, personajes soñados, metamorfosis, acciones paralelas que obran por analogía, fantasías metafísicas y vampiros y castillos. Bioy Casares destaca en el prólogo que unos relatos fantásticos se deben a hechos sobrenaturales, otros a invenciones fantásticas pero no sobrenaturales (evita la palabra “científica”) y, más aún, admiten la posibilidad de una explicación natural (13). En “Avatares de la tortuga” (1939), Borges alude en su lenguaje poético al concepto de la realidad como construcción y a la irrupción de lo sobrenatural en ella cuando dice: “Nosotros... hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso” (135). Para el escritor argentino lo fantástico se caracteriza por estas pequeñas fallas en la realidad empírica del Racionalismo, fallas fundadas por la voluntad humana.

En una entrevista con Ernesto González Bermejo, aunque afirma que “[r]enuncio a definir lo fantástico” (41), Cortázar plantea que para él este fenómeno es, de manera simple, “la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (42). Establece una distinción entre sus relatos y otros que contienen elementos sobrenaturales cuando opina que los cuentos de Lovecraft son aburridos porque transcurren en ambientes anacrónicos de los siglos XVIII o XIX

y porque transmiten horror a través de monstruos. Para el escritor argentino lo fantástico es “algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el Metro, mientras usted venía a este *rendez vous*” (González Bermejo 42). Para los fines de este trabajo, el sentido amplio de lo fantástico va a ser abandonado para seguir una definición basada en las ideas de Tzvetan Todorov y Amaryll Chanady. Sin embargo, la línea de pensamiento de Cortázar, es decir el choque entre lo cotidiano y lo sobrenatural, será clave para este objetivo.

En *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970), Todorov define lo fantástico en la literatura como incertidumbre acerca del origen de un evento sobrenatural. Si el lector adivina que hay una explicación racional para el suceso (por ejemplo: un sueño, la locura, el efecto de las drogas, una coincidencia, un truco o una ilusión), las leyes que gobiernan la realidad siguen intactas y el texto no es fantástico, sino que pertenece a *lo extraño* (“l’étrange” para Todorov)<sup>2</sup>. Por otro lado, si uno decide que el acontecimiento sobrenatural ocurrió de veras, hay que aceptar que las leyes de la realidad son diferentes de lo que se esperaba. Una obra así ya no es fantástica y corresponde a *lo maravilloso*. Hay varias subcategorías de lo maravilloso: *lo maravilloso hiperbólico* (donde lo único sobrenatural son las dimensiones exageradas), *lo maravilloso exótico* (cuando se supone que el lector es ignorante por completo de la región donde los eventos transcurren), *lo maravilloso instrumental* (donde anacrónicamente existen aparatos mágicos que cumplen las funciones de la tecnología que ahora tenemos) y *lo maravilloso científico* (que ahora conocemos como “ciencia ficción”). Todorov quiere que

---

<sup>2</sup> Es preciso notar aquí que el uso de este término se relaciona con Freud (“das Unheimliche” en alemán), aunque sea distinto. Para evitar confusión, empleo *lo extraño* en el caso de Todorov y *lo siniestro* para referirme al concepto de Freud.

quede claro también que cuando un evento sobrenatural se interpreta de manera no literal, es alegoría. El modo narrativo más próximo a la alegoría pura es la fábula.

Un buen ejemplo en la literatura latinoamericana contemporánea de lo fantástico en el sentido que emplea Todorov sería “Casa tomada” (1946), de Cortázar. El argumento transcurre en un ambiente realista, pero pronto el hermano y la hermana que viven juntos en la antigua mansión perciben un ruido “impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación” (“Casa tomada” 13). El protagonista parece conocer el origen de estos sonidos y poco a poco los dos restringen sus actividades a las partes tranquilas de la casa. Al final deciden abandonar su hogar familiar. El narrador afirma que la casa ha sido tomada, pero nunca explica quién lo ha hecho. El breve relato queda abierto a varias posibilidades porque el lector no sabe definitivamente si son fantasmas u otros seres sobrenaturales los que están habitando la vivienda que le da título al texto, o si hay una explicación racional para el acontecimiento, es decir que los murmullos son alucinaciones sonoras de los hermanos o que hay una infestación de bichos.

“El Aleph” (1949), de Borges, representa lo maravilloso. Al narrador, que tiene el mismo nombre del autor, se le muere su amada Beatriz. Durante el duelo, empieza a visitar de vez en cuando a la familia de ella. Comienza a pasar tiempo con Carlos Argentino Daneri, el primo, y charlan de literatura. Ante la amenaza de la destrucción de la casa familiar por los propietarios, Carlos le muestra al protagonista lo que existe en el sótano: un aleph, el punto que contiene todos los puntos del universo. Al mirar este objeto fenomenal, se puede ver lo infinito del cosmos. Borges, el personaje, descubre a través de ello muchas cosas; una de las cuales es que Beatriz, desafortunadamente, ama a Carlos. Aunque la trama transcurre en un ambiente realista, el lector

acepta la existencia del evento sobrenatural sin reservas. Afirma claramente el narrador: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces, vi el Aleph” (“El Aleph” 212).

“El almohadón de pluma” (1917), de Horacio Quiroga, es buen modelo de lo extraño según la teoría de Todorov. Jordán y Alicia se casan, pasan su luna de miel y luego regresan al hogar familiar, un edificio frío y silencioso que parece encantado. Tres meses después ella se enferma; pero, por desgracia, ningún médico puede determinar la causa de la dolencia. Uno dice que tiene una anemia grave y le recomienda reposo; poco a poco su estado empeora, e incluso comienza a tener alucinaciones espantosas. Hasta este punto el lector tiene la sensación de que alguna fuerza diabólica está acabando con la vida de la pobre mujer. Después de su muerte, sin embargo, el marido y la asistenta descubren que dentro del cojín de ella vive un insecto gigantesco que le chupaba la sangre. El último párrafo del texto explica de forma racional y científica como todo esto pudo acontecer: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma” (“El almohadón” 75).

En *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy* (1985), Amaryll Chanady discrepa con Todorov precisamente porque si se entiende lo fantástico como incertidumbre hay pocos textos que no resuelven en absoluto el origen del evento sobrenatural. En su opinión, lo más útil para teorizar sobre este modo narrativo es la relación entre los códigos de lo natural y lo sobrenatural en un texto. Los cuentos de hadas y la ciencia ficción tienen su particularidad porque transcurren en universos muy distintos del que habita el público. No le sorprende la presencia de seres o eventos imposibles porque las leyes de la verosimilitud son muy diferentes en los ámbitos de estos ejemplos. Mantiene el concepto de lo extraño de

Todorov, que tampoco tiene conflicto porque hay una explicación racional para describir lo paranormal. En lo fantástico y el realismo mágico, sin embargo, aparecen lo real y lo sobrenatural a la vez; así surge lo que ella denomina una *antinomia*, que puede ser resuelta o no. Para Chanady lo fantástico se produce cuando algo inverosímil irrumpe en lo cotidiano y causa una contradicción. Esto se ve en “the obvious uneasiness experienced by the narrator in the face of this [apparently impossible] event and his categoric refusal to accept what does not conform to his conventional view of reality” (Chanady 69). En un texto fantástico, la antinomia no es resuelta. En la narrativa del realismo mágico, por el contrario, no hay ansiedad causada por la presencia simultánea de lo real y lo sobrenatural. El *raconteur* de este modo narrativo “must actually adopt the perspective of a character who believes in a world ruled by laws different from our own” (Chanady 102) porque la presencia de los dos códigos “is the essential characteristic of a harmonious and coherent world” (101). En este caso la antinomia queda resuelta. El problema con el libro de Chanady es que emplea un término que ya había sido descartado: “realismo mágico”. Sin embargo, utilizaré en la próxima sección su teoría de antinomia para hacer una distinción entre lo fantástico y *lo real maravilloso*.

Un buen ejemplo de lo fantástico teorizado por Chanady es “Carta a una señorita en París” (1951), de Cortázar. El narrador está en Buenos Aires cuidando el apartamento de Andréa, una amiga que ha viajado a la capital francesa. Un día, de repente, comienza a vomitar conejos. Esto le había pasado antes, pero solo de vez en cuando. Ahora está regurgitando animalitos casi todos los días y aquellos empiezan a destruir el piso que antes estaba en un estado imaculado. La emoción que predomina en la carta del protagonista es la ansiedad. Cuando ocurre su primer episodio en la calle Suipacha, comenta: “supe que iba a vomitar un conejito. En seguida tuve miedo (¿o era extrañeza? No, miedo de la misma extrañeza, acaso)” (“Carta a una

señorita” 23). Cuando los animales empiezan a roer los muebles, los libros y otras pertenencias de la casa, el narrador duerme poco porque pasa la noche intentando esconderlos de la criada y reparando lo que puede. Al final su preocupación llega a tal punto que decide tirar los roedores y tirarse él mismo del balcón. En este cuento el evento sobrenatural irrumpe en la vida cotidiana y provoca tanta inquietud que el protagonista decide suicidarse.

### 0.2.3. Lo real maravilloso y lo Prv

En el prólogo original de *El reino de este mundo* (1949), su obra maestra, Alejo Carpentier propone el concepto de *lo real maravilloso*. El autor cubano plantea que ciertos eventos que serían inverosímiles para algunos pueblos forman parte de la experiencia cotidiana de otros. Estos acontecimientos sobrenaturales son presentados en el texto como cualquier otra faceta de la realidad. El autor mantiene que la fe es imprescindible, ya que “[l]os que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos” (“De lo real...” 118). Su concepto es en esencia un rechazo del surrealismo europeo de la época (que también utilizaba el vocablo “maravilloso”), donde un escritor inventaba los hechos milagrosos. El prosista caribeño opina que este movimiento literario es artificial y aburrido.

En *El reino de este mundo*, por ejemplo, el personaje Mackandal es un *houngán*, o sacerdote del vudú haitiano, y así tiene la habilidad de transformarse en diversos animales como la iguana, la mariposa, el perro, el alcatraz y el mosquito. La diferencia de la percepción de la realidad entre los blancos y los negros de la isla se hace evidente en la escena cuando los soldados franceses ejecutan al héroe popular. Los europeos ven que es quemado vivo mientras que los africanos presencian otra realidad: “sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de

esclavos. Un solo grito llenó la plaza. —*Mackandal sauvé!*” (*El reino...* 41). En el texto hay numerosos ejemplos de los poderes sobrenaturales de los *Loas* que irrumpen en lo cotidiano de los partidarios de esta religión.

Planteados los parámetros de lo real maravilloso, conviene determinar qué detalles se deben revisar o matizar. En su propuesta Carpentier establece una distinción entre Europa y Latinoamérica: “por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” (“De lo real...” 121). Esta es la razón por la cual plantea que los surrealistas europeos tienen que inventar los elementos sobrenaturales en sus historias: el Viejo Mundo ya es demasiado urbano; la ciencia controla las creencias; aunque hay mitología o cuentos de hadas, ya no se los considera verídicos; y no hay mestizaje racial ni sincretismo religioso y cultural. Al contemplar esta lista, uno puede postular que cualquier lugar que ofrezca estos rasgos puede ser una tierra fértil para que surja un texto parecido a la obra maestra de Carpentier. Christopher Warnes emplea una frase muy sugerente —aunque utiliza el término “realismo mágico”— que puede aplicarse al “espíritu” de lo real maravilloso cuando habla del “disillusionment with the relentlessly rational nature of modernity” (3). Este comentario apunta hacia una realidad diferente de la empírica e ilustrada de Europa. En *The Savage Mind* (1962), Lévi-Strauss argumenta que los sistemas para categorizar los animales y las plantas del llamado mundo “primitivo” —es decir de los pueblos autóctonos de América, de África o de Asia— son tan complicados y útiles como el de la ciencia contemporánea europea. Como respuesta al etnocentrismo de la comunidad académica de la antropología de aquella época, el francés quiere que quede claro que no son inferiores, sino diferentes. En este estudio planteo un paralelo con la

literatura de lo real maravilloso: la realidad no empírica de unos pueblos, representada a través de este modo narrativo, no es inferior, sino diferente. A continuación, si se entiende este modo narrativo como no occidental, como anti- o poscolonial, que valora la cultura tradicional o sincretizada y/o que rechaza lo binario etnocéntrico entre *civilización y barbarie* o *metrópolis y periferia*, entonces es posible imaginar que otros lugares fuera de Latinoamérica pudieran crear una literatura de lo real maravilloso. Tal vez incluso en ámbitos remotos de Europa misma existan comunidades colonizadas con ricas culturas que son anteriores a la ciencia contemporánea. Sin embargo, esta tesis va a enfocarse solo en tres obras de la prosa latinoamericana.

Al utilizar el concepto de Carpentier como fundamento, ¿qué se puede agregar o modificar para teorizar acerca de la tradición de lo real maravilloso en la literatura? En su libro *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, José Antonio Bravo establece un canon que incluye la mencionada novela del cubano; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Consigue documentar los temas, los patrones y los rasgos de este modo narrativo. Para el académico peruano, son imprescindibles la fe, los eventos sobrenaturales, la exageración y un acto lúdico para dar inicio a la trama. La crítica política también tiene un papel importante. Las tres obras denuncian el colonialismo francés, el neocolonialismo estadounidense y el neo-feudalismo mexicano, respectivamente. Otros temas recurrentes son los grandes viajes (especialmente para empezar la trama), el amor, el odio, la muerte y la soledad.

Después de compilar las ideas de Carpentier, Chanady y Bravo y adquirir una idea más clara de lo que quiere decir lo real maravilloso, ¿qué otros comentarios conviene mencionar? Para Carpentier es imprescindible el origen antropológico de las creencias que forman la base de

lo sobrenatural en este modo narrativo. Sin embargo, ¿qué pasa si el lector no consigue documentar de dónde viene cada una en el texto? En una entrevista famosa, por ejemplo, García Márquez explica que su abuela era la inspiración de los acontecimientos increíbles en su obra maestra *Cien años de soledad*. Ella le contaba al niño innumerables anécdotas con elementos inexplicables. Se puede decir que quizá estas son creencias populares del Caribe colombiano, pero sería imposible registrar el origen de cada una. Normalmente, la cultura popular se transmite a través de la vía oral, lo cual dificulta la investigación académica que se basa en textos escritos. En mi opinión, lo más importante es que estos eventos sean verosímiles dentro de la cultura representada y dentro de las reglas establecidas por la obra, y que la antinomia entre los códigos de lo real y lo sobrenatural quede resuelta.

La literatura de lo real maravilloso suele surgir a partir de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica; pero no quiero restringir la definición a un lugar geográfico, ni a un tiempo histórico. No me parece un movimiento literario *per se*, sino un modo narrativo. Fredric Jameson define este concepto como un tipo de discurso literario que “is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed” (142).

Al utilizar las ideas de Carpentier, Chandy y Bravo, se puede hablar, sin embargo, de una lista de obras canónicas que las emplean. Ya se ha comentado *El reino de este mundo*, *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*. *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias, se publicó en el mismo año que la obra maestra de Carpentier. El texto tiene mucha influencia mítica del *Popol Vuh* y de la cultura maya. Además, la sintaxis de la prosa refleja la de las lenguas

autóctonas de Guatemala. En cuanto a lo sobrenatural, aparecen dos *nahuales*: el primero es un curandero que se transforma en venado y el segundo es un cartero que se convierte en coyote. Conlleva una crítica antiimperialista cuando representa el sufrimiento del pueblo indígena.

*Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, se publicó en Brasil dos décadas antes del prólogo de Carpentier. El argumento y los personajes se basan en las leyendas de los pueblos Tupí; el texto está repleto de monstruos, transformaciones, figuras míticas y hechiceros. Representa la identidad nacional como una multiplicidad o mezcla de tradiciones regionales, razas y religiones.

*Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), de Jorge Amado, es una novela costumbrista que representa la vida en Salvador da Bahia de la época. La práctica del *candomblé* (el culto afro-brasileño de la región) está muy presente en el texto y la aparición del fantasma de Vadinho, el primer esposo de Flor que fallece en las primeras páginas, se hace posible con la ayuda de Exu, su *orixá* (divinidad africana) protector. Da voz a la experiencia femenina y permite que el personaje que le da título al libro subvierta de manera sutil el patriarcado y el machismo. “Meu Tio o Iauaretê” (1969), de João Guimarães Rosa, consiste en el monólogo de un cazador de la selva brasileña que le habla a un viajero. Al final del relato corto admite que tiene el poder de transformarse en jaguar, un acto parecido al de los nahuales centroamericanos.

Se ha establecido que el origen antropológico de los eventos sobrenaturales de un texto de lo real maravilloso suele tener base en las creencias africanas, indígenas y populares. Ahora bien, ¿qué pasa si en una obra narrativa acontece algo sobrenatural de la religión cristiana?

Antonio Risco plantea la pregunta: “Muchas de las leyendas de Bécquer, por ejemplo, aquellas que narran milagros, ¿son irreales para el católico creyente?” (18). Irène Bessière opina que las “apariciones religiosas se inscriben en un sistema de creencias que les proporciona una situación de realidad” (88). Utilizando las ideas de la crítica francesa, Susana Reisz teoriza acerca de lo

imposible característico de lo fantástico y destaca que ello “[n]o se deja reducir a un *Prv* (‘posible según lo relativamente verosímil’) codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes” (196). Explica que las *Metamorfosis*, de Ovidio, no son fantásticas, pero *La metamorfosis* (1915), de Kafka, sí. En ninguna de las dos obras, las transformaciones forman parte de la realidad cotidiana de las dos culturas; mas lo imposible del texto del poeta romano puede “ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural pero en última instancia admitida como un *Prv* por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva” (Reisz 197). Si lo sobrenatural cristiano en la literatura no pertenece, entonces, a lo fantástico debido a su origen antropológico, ¿cuál sería la diferencia con lo real maravilloso? Planteo una distinción entre la representación literaria del cristianismo convencional y la de las creencias sincretizadas o populares, que pueden contener elementos o influencias católicas. Para la primera categoría, como explica Peter Gay, a partir de la Ilustración del siglo XVIII, en Europa lo sobrenatural ya no forma parte del día a día de la población. Quizá los religiosos contemporáneos consideran que los milagros, todavía verosímiles, son excepciones al pensamiento racionalista. Si los milagros tienen un papel diario, suelen pertenecer a las creencias populares.

La ascensión al cielo de Remedios, la bella, en *Cien años de soledad*, o la caída repentina del anciano que le da título al relato corto “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968), también de García Márquez, pertenecen a lo real maravilloso. En el segundo texto los del pueblo nunca habían visto a un hombre alado, pero ya están acostumbrados a ver a personas extrañas: por ejemplo, aparecen un acróbata con alas de murciélago y una mujer con cuerpo de araña. Aunque los eventos sobrenaturales nuevos pueden, en menor medida, causar asombro a la población, el narrador los relata como si fuesen cualquier otro detalle mundano. Cuando un

médico examina al ángel, concluye que sus alas “[r]esultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las tenían también los otros hombres” (“Un señor” 251).

Las teorías de Todorov, Chanady y Carpentier sobre lo fantástico y lo real maravilloso ayudan al lector a analizar textos narrativos, pero no son clasificaciones perfectas. Son un intento de entender mejor la realidad literaria, que siempre es más amplia que nuestra capacidad de categorizarla. La propia novela *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, óptimo ejemplo de lo real maravilloso en clave *soteropolitana*<sup>3</sup>, incluye al extraño místico Cardoso e S<sup>a</sup>, un hombre que aparece pocas veces en la obra pero tiene percepción extrasensorial y es amigo de los marcianos. Los poderes sobrenaturales de este señor, que no tienen origen antropológico pero tampoco causan ansiedad, más bien cabrían en lo maravilloso.

“El colocolo” (1929), de Manuel Rojas, es buen ejemplo de un texto que se niega a ser clasificado dentro de un solo modo narrativo. Tres gauchos chilenos discuten la posible existencia del monstruo que le da título al cuento. Esta bestia legendaria del país, que es una especie de ratón emplumado que chilla como un bebé, supuestamente causa enfermedades en los seres humanos al chuparles la saliva cuando duermen. En el caso de Vicente, hay tres ejemplos de lo extraño. Él relata a sus dos compañeros que, una noche, al intentar volver a casa muy tarde, le advirtieron que no debería irse por causa de las candelillas, otros seres míticos de la región. Persistió y de repente vio “dos luces que se apagaban y encendían, corriendo para todos lados” (Rojas 78). De pronto se dio cuenta de que era una mujer que fingía ser candelilla para espantar y robar a los viajeros. Al final del texto de Rojas, Vicente ve al colocolo dos veces en sus sueños. En el caso de José Manuel, él explica que cuando era adolescente su padre se

---

<sup>3</sup> De la ciudad de Salvador da Bahia, Brasil.

enfermó y los médicos no pudieron descubrir la causa. Una viejita de la zona les avisó que era culpa de la bestia que le da título al relato, y luego el señor se acostó con fiebre y afirmó haber visto al monstruo. José Manuel y su hermano vieron al ratón emplumado, pero no consiguieron matarlo y su padre falleció un día después. Cuando vino el doctor, declaró que se había muerto de la fiebre. A primera vista, esta parte del texto parece pertenecer a lo fantástico (de Todorov): no se sabe si el hombre estaba alucinando por causa de la fiebre o si realmente presenció al animal mítico. Luego apunta hacia lo real maravilloso por el origen antropológico del colocolo y por el testimonio de José Manuel que “realmente” lo vislumbró. Hay una complicación, sin embargo, porque, de acuerdo con la teoría de Chanady, un evento fantástico —y no uno de lo real maravilloso— es el que causa ansiedad al narrador. Aquí se puede apreciar que un autor puede emplear varios modos narrativos en un solo texto y que muchas veces la distinción entre ellos no está clara.

Otra escena importante del relato corto de Rojas es una conversación explícita sobre la realidad positivista y las creencias populares:

—No, señor, cómo voy a creer... Yo no creo más que en lo que se ve. Ver para creer, dijo Santo Tomás. ¿Quién ha visto al colocolo? Nadie. Entonces no existe.

—¡Psch! ¿Así que tú no crees en Dios?

—Este... No sé, pero en el colocolo no creo. ¿Quién lo ha visto?

—Yo lo he visto—afirmó José Manuel

—Sí, con los ojos del alma... ¡Son puras fantasías, señor!

(Rojas 76)

Vicente representa el pensamiento ilustrado —incluso con la pequeña excepción del Dios cristiano como Prv— y su experiencia de lo “sobrenatural” le ha mostrado que lo que parece milagroso resulta ser algo mundano. Confiar en la existencia de los seres míticos es peligroso: si hubiese aceptado la apariencia de las candelillas como real, habría sido robado. Por otro lado, José Manuel personifica lo real maravilloso. Lo curioso es que el segundo no aceptaba el cuento

del ratón emplumado de la vecina hasta que su padre declaró haberlo visto. En este caso desconfiar de la veracidad de los mitos puede tener consecuencias graves: la incredulidad de su progenitor le costó la vida. ¿Qué quiere decir Vicente con “los ojos del alma”, entonces? A fin de cuentas lo interesante de este diálogo es que, como en la ejecución de Mackandal en *El reino de este mundo*, dos maneras conflictivas de percibir la realidad aparecen en la misma escena y pueden marcar la diferencia entre vida y muerte.

### 0.3. Lo gótico

#### 0.3.1. La literatura gótica, lo gótico y el papel de los monstruos

Catherine Spooner explica en su libro *Contemporary Gothic* (2006) que la palabra *gótico* viene de los godos. Como saquearon Roma en el siglo V, en el ámbito de la literatura el vocablo llegó a significar “a time of barbarity and feudalism before the blessed arrival of the Enlightenment and the benefits of science and reason that it bestowed” (Spooner 14). En *The Gothic Tradition in Fiction* (1979), Elizabeth MacAndrew escribe que la ficción gótica es una literatura de pesadilla que se trata del mal en la mente humana (3). Este mal no es una fuerza exterior al hombre, sino algo psicológico que viene de una distorsión cerebral (MacAndrew 5). En su introducción al *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Jerrold E. Hogle destaca que otra convención de esta narrativa es un ambiente anticuado donde están escondidos secretos del pasado que resurgen para perseguir a los personajes, muchas veces de forma sobrenatural (2). Spooner añade que en estos textos “the past is a site of terror, of an injustice that must be resolved, an evil that must be exorcised... The past chokes the present, prevents progress and the march towards personal or social enlightenment” (18).

La primera obra de la literatura gótica fue *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. Manfred, señor de un antiguo castillo italiano durante la Edad Media, teme la vuelta del verdadero dueño. Esta obsesión lo lleva a divorciarse de su esposa para intentar casarse con la prometida de su hijo recién fallecido, encerrar a Theodore en una torre y matar a su propia hija (aunque por accidente). MacAndrew destaca que Manfred “is presented as not intrinsically wicked but as ruled by passions aroused by his obsession with the prophecy that his line will not retain its unlawful rule over the principedom” (12). La novela contiene elementos sobrenaturales como un casco de armadura gigantesco y partes del edificio que se mueven solos. Muchos tropos de este primer texto gótico —como “closed worlds, mediated narratives, ancient houses, dark villains, and perfect heroines” (MacAndrew ix)— van a ser repetidos en el futuro. Otros ejemplos canónicos de la literatura gótica temprana que MacAndrew menciona son *The Old English Baron* (1771), de Clara Reeve; *Vathek* (1786), de William Beckford; *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; y *The Monk* (1796), de Matthew Lewis. En el siglo XIX la literatura gótica cambia con la adición de monstruos y ámbitos contemporáneos (MacAndrew 7).

En *Skin Shows* (1995), Judith Halberstam hace una comparación entre la literatura gótica inglesa del siglo XIX y el cine de horror contemporáneo en cuanto a la representación de los cuerpos monstruosos. Aunque la literatura gótica pertenece a un contexto geográfico e histórico, *lo gótico* es un modo narrativo (de acuerdo con la definición de Jameson). Halberstam lo define como un estilo retórico y una estructura narrativa diseñados para producir el miedo y el deseo en el lector, y que el miedo se crea a través de un exceso de sentido (2). El aspecto físico del ser sobrenatural es el gran símbolo y el foco de la interpretación literaria. En el siglo XIX los monstruos como Drácula, la creación de Frankenstein, Dorian Gray y Dr. Jekyll / Mr. Hyde tienen anatomías desviadas (“deviant” en inglés) que pueden representar el género, la raza, la

nacionalidad, la clase socioeconómica y la sexualidad. Se trata de una identidad negativa “opposite which the normal, the healthy, and the pure can be known” (Halberstam 2) y contribuyen a la definición del ser humano como blanco, varón, de clase media y heterosexual (22). Aunque los monstruos son el sello distintivo de la literatura gótica inglesa del siglo XIX, lo gótico es un modo narrativo que uno puede emplear fuera de este lugar geográfico y era histórica. Los seres sobrenaturales también tienen papeles muy importantes fuera de este contexto.

En su artículo “Monster Culture (Seven Theses)” (1996), Jeffrey Jerome Cohen propone siete ideas para ayudar a analizar la representación de estos seres:

1. El cuerpo del monstruo es un símbolo que uno tiene que leer.
2. Los monstruos siempre vuelven, literalmente en las tramas y figurativamente en diferentes producciones culturales (por ejemplo, hay innumerables versiones de Drácula).
3. Son híbridos que rechazan la categorización y cuestionan lo binario.
4. Son el Otro porque encarnan y exageran la diferencia cultural, política, racial, económica o sexual, y esta representación se puede emplear para justificar la violencia en contra de un pueblo diferente.
5. Personifican lo prohibido e impiden la movilidad (intelectual, geográfica o sexual); si uno atraviesa la frontera, hay riesgo de ser atacado por un monstruo o devenir algo monstruoso.
6. No solo causan miedo, sino deseo también; ofrecen una fantasía, un escape u otras posibilidades a través de la identificación del lector.
7. Nos hacen pensar y reevaluar nuestras concepciones de la diferencia.

En el ejemplo de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, Halberstam explica que el personaje que le da título al libro encarna la xenofobia de la época. Es una persona que tiene dinero y viene de fuera en busca de sangre inglesa. Físicamente su cuerpo refleja los estudios antisemitas del período de la fisionomía porque tiene una nariz peculiar, orejas puntiagudas, dientes afilados y manos como garras (Halberstam 14). De acuerdo con la imagen de un parásito, en el contexto geográfico e histórico los judíos “were referred to as ‘degenerate,’ the bearers of syphilis, hysterical, neurotic, as blood-suckers and, on a more practical level, Jews were viewed as middlemen in business” (14). Hogle añade cómo el vampiro rechaza lo binario de género, orientación sexual, raza, clase social, etapas de crecimiento, nivel de existencia y especie: puede lactar y penetrar carne con sus colmillos fálicos; siente atracción a Jonathan Harker y a Mina Murray; representa el oeste y el este a la vez; es aristocrático, pero pasa tiempo con gitanos mendigos; es maduro y sofisticado aunque primitivo e infantil; puede encarnar un ser terrenal y un demonio de otro mundo que sobrevive durante siglos; y se puede transformar en lobo o murciélago tan fácilmente como cambiar su aspecto humano (11-12).

Estas siete tesis son importantes porque señalan tropos que vamos a ver repetidos en las obras analizadas y también porque nos dan estrategias para analizarlas. En cuanto a la primera es significativo que Guedali tiene una mitad equina por varias razones, especialmente para hablar del antisemitismo. La segunda proposición nos recuerda que los monstruos pertenecen a una tradición textual o mitológica y comparar esto puede iluminar aspectos de un personaje. Se puede estudiar los mitos y versiones textuales de la Llorona, por ejemplo, para ver cómo ella puede ser cambiada de una víctima machista en una nueva versión feminista. Luego, el lector ve que la Guayi tiene rasgos de esta última. La tercera idea de Cohen es una de las más importantes para este estudio, especialmente cuando vemos que un cuerpo natural puede no pertenecer a las

categorías establecidas por la sociedad. La violencia impuesta en un individuo así subraya la injusticia del sistema. El objetivo de este trabajo es cuestionar la cuarta premisa, es decir que el monstruo también es el sujeto. Cualquier violencia hacia un ser anormal es un ataque simbólico a la diferencia y todos nosotros no encajamos de una manera u otra dentro de las categorías establecidas por la sociedad o. Se menciona varias veces la quinta tesis en este estudio en cuanto al tema de la imaginación materna y el parto bestial. La sexta proposición es más evidente en el caso de Guedali: su pene es prácticamente un personaje en la novela. Sus líos amorosos con seres humanos, animales e híbridos ayudan a cuestionar lo binario. La última premisa es clave para este trabajo; la literatura nos ofrece ejemplos de la diferencia para que cuestionemos la sociedad en la cual vivimos.

La próxima pregunta es: ¿cómo se caracteriza lo gótico en la literatura latinoamericana? Desafortunadamente, no existen muchos estudios de ello. En "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", Cortázar afirma que los “antecedentes históricos del género gótico en el Río de la Plata son escasos y en general amorfos; se salvan los nombres de Juana Manuela Gorriti (1818-1892)... y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937)” (146). Sin embargo, para el famoso escritor argentino, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández son los autores canónicos del siglo XX de esta región sudamericana que emplean este modo narrativo (“Notas...” 145)<sup>4</sup>. Otros críticos han comentado lo gótico caribeño o postcolonial, pero en mayor medida se enfocan en la literatura de lenguas inglesa y francesa<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> En "The Present State of Fiction in Latin America" —que puede ser una lectura suplementaria a “Notas...”—, Cortázar amplía sus descripciones de los cuentos escogidos de los mencionados autores rioplatenses.

<sup>5</sup> Cf. “Colonial and postcolonial Gothic: the Caribbean”, de Lizabeth Paravisini-Gebert; “Postcolonial Gothic”, de David Punter y Glennis Byron; y “The postcolonial Gothic”, de Ken Gelder.

En publicaciones académicas más recientes, sin embargo, se habla de este modo en Latinoamérica. Gabriel Eljaiek-Rodríguez expande la lista de Cortázar de escritores del siglo XIX para incluir a Juan Montalvo, Rubén Darío, Rubén Campos, Macedonio Fernández, Julio Calcaño, Luis López Méndez, Nicanor Bolet Peraza, Eduardo Blanco, José Asunción Silva, José Joaquín Vargas Valdés, Francisco Zárate Ruiz y Teófilo Pedroza (14). Señala que aunque no había un movimiento literario *per se*, de todas formas existen manifestaciones góticas en la narrativa hispanoamericana (Eljaiek-Rodríguez 14). Postula la *tropicalización* de lo gótico, donde los escritores latinoamericanos “adapt and transform a genre that emerged in Europe and was further developed in the United States, generating playful and subversive texts that are structured in terms of agency and resistance, and creating a (re) production of imaginaries” (Eljaiek-Rodríguez 14). Utilizando este concepto como punto de partida, *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas* reúne diversos artículos que tratan productos culturales del Nuevo Mundo. Entre ellos destacan varios que tratan autores de lengua castellana y portuguesa como Carlos Fuentes, Cortázar, Laura Esquivel, Juana Manso, Clorinda Matto de Turner, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, José de Alencar, Ana Luiza Azevedo Castro y Maria Firmina dos Reis.

Aunque *Pedro Páramo* (1955), la obra maestra de Juan Rulfo, es un ejemplo canónico de lo real maravilloso, también puede ser analizado en cuanto a lo gótico. La novela, efectivamente, parece un buen ejemplo de este modo narrativo en clave mexicana. Se trata de la llegada del protagonista Juan Preciado a Comala, el pueblo natal de su madre. El lector no lo sabe de antemano, pero poco a poco se entera de que los habitantes de la aldea ya están muertos. Comala representa una especie de purgatorio donde las almas andan en pena, contando las injusticias de sus vidas. De acuerdo con las ideas de Hogle y Spooner, los fantasmas son el

vehículo para que el pasado traumático y reprimido resurja y persiga al personaje principal. La estructura de la obra refleja esto: la narración del viaje de Juan Preciado es constantemente interrumpida por recuerdos sin indicación de quién se trata o de cuándo. Estas viñetas son pesadillas, pero que realmente sucedieron y le dan miedo al lector. Esta historia también critica el neofeudalismo, el caciquismo y la Revolución mexicana. MacAndrew destaca que la literatura gótica se trata del mal en la mente humana, y esto se ve claramente en el villano que le da título al libro. La avaricia de Pedro Páramo no tiene límite: engaña, roba y mata para que la Media Luna, su hacienda, se extienda hasta llegar a controlar toda Comala. En este aspecto se parece bastante a Manfred de *The Castle of Otranto*. Cuando los del pueblo tienen una fiesta que, por casualidad, coincide con la muerte de su amada Susana San Juan, el cacique decide por resentimiento dejar que todos mueran de hambre. Su hijo Miguel es todavía peor: mientras el padre comete pecados para conseguir terreno y dinero, el primogénito es un sádico que mata y viola solo por gusto. Aunque no hay castillo literal como en la literatura gótica inglesa del siglo XVIII, la Media Luna y Comala sí representan los dominios del villano. El texto está repleto de otros tropos del género como el asesinato, la violación, el suicidio, la locura y el incesto.

### 0.3.2. Técnicas góticas: Lo siniestro

Para Freud, *lo siniestro*<sup>6</sup> es algo que causa miedo porque es familiar y extraño a la vez. La raíz del término en alemán (“das Unheimliche”) es “heim”, que significa “hogar” en castellano. El vocablo quiere decir más bien “lo que no es como el hogar”. Su ejemplo principal es el cuento “El hombre de arena” (1816), de E.T.A. Hoffmann, donde un niño asocia a

---

<sup>6</sup> Otros académicos emplean el término “lo ominoso” y Cortázar lo traduce como “lo inquietante” (“Notas” 150)

Coppelius, un amigo de su padre, con el nocturno monstruo que le da título al texto. Hace esto porque en el mito el malo normalmente viene por la noche a robarles los ojos a los niños y el socio también suele visitar a su progenitor a la misma hora. Más tarde, siendo ya adolescente, el personaje se asusta cuando entra en contacto en la calle con un oculista que se llama Giuseppe Coppola. Freud también menciona otros ejemplos de ocurrencias siniestras como estar perdido en el bosque y pasar por un lugar parecido varias veces, encontrar por azar el mismo número en múltiples instancias o la aparición de un fantasma. Desde un punto de vista psicoanalítico, lo siniestro puede ser causado por la recurrencia de algo reprimido.

Andrew Bennett y Nicholas Royal aplican la idea de Freud a la literatura gótica y catalogan las diferentes manifestaciones de ella. Para estos críticos literarios, lo siniestro (“the uncanny” en inglés) es en principio una perturbación de lo familiar y señalan que la misma palabra “familiar” es un ejemplo del concepto. Mientras el adjetivo quiere decir “bien conocido o íntimo”, el sustantivo puede hacer referencia a un espíritu o demonio asociado con una bruja. Las diez formas que adquieren en la narrativa son las siguientes:

1. La repetición extraña de una situación, evento o personaje (ejemplo: el *déjà-vu* o el *doppelgänger*)
2. Las casualidades peculiares o el sentimiento de que algo está predestinado a ocurrir
3. El animismo (lo inanimado se describe con atributos de vida)
4. El antropomorfismo (un tipo del animismo cuando lo no humano se describe con atributos humanos)
5. El automatismo, es decir cuando lo humano se percibe como mecánico (ejemplo: el sonambulismo, los ataques epilépticos, el trance o la locura) o lo mecánico es percibido como humano (ejemplo: el monstruo de Frankenstein o el Terminator)

6. La incertidumbre radical acerca de la identidad sexual
7. El miedo a ser enterrado vivo o la claustrofobia
8. El silencio
9. La telepatía (cuando se sabe que los pensamientos privados ya no lo son)
10. La muerte.

Borges opina que la primera obra que emplea lo siniestro es *Vathek* (1786), de William Beckford, (“Sobre el ‘Vathek’...” 162) y García Adán menciona numerosos ejemplos del romanticismo español, que incluyen varias leyendas de Bécquer: *Maese Pérez, el organista* (1861), que tiene un órgano que se toca solo; *El Miserere* (1862), donde unos monjes muertos viven de nuevo; y *La ajorca de oro* (1861), que representa unas estatuas que cobran vida (121).

Un ejemplo clásico de lo siniestro en la narrativa latinoamericana actual es *Aura* (1962), de Carlos Fuentes. En la novela un historiador responde a un anuncio de trabajo y llega a una casa antigua en la Ciudad de México para editar los manuscritos de las memorias de un general difunto. El militar fallecido era marido de la anciana Consuelo, dueña de la residencia. Al instalarse en esa casona, el protagonista se enamora de la sobrina de la vieja, personaje que le da título al libro. Descubre que Consuelo es una bruja y que Aura es, en realidad, una proyección visual de su tía. Al final se entera de que todo esto no ha sido coincidencia, ya que él mismo es la reencarnación del general difunto. En esta historia de horror lo siniestro se manifiesta, de acuerdo con la lista de Bennett y Royal, en cuanto al automatismo (en unas escenas Aura parece humana pero actúa como autómatas, o viceversa), los personajes *dopplegängers*, la predestinación, el silencio y la claustrofobia (dado que no parece posible abandonar la casa).

### 0.3.3. Técnicas góticas: Lo grotesco

En *The Grottesque in Art and Literature*, Wolfgang Kayser explica que la palabra que le da título a su libro tiene origen en la Italia del fin del siglo XV (19). Al excavar grutas del mundo clásico, se encontraron pinturas ornamentales con tallos, zarcillos, hojas, flores, raíces, y volutas (Kayser 19-20). El estilo tiene que ver con los arabescos y *moresques*, pero también con figuritas híbridas (Kayser 22-3). En el Renacimiento el vocablo significaba algo “playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one” (Kayser 21). El concepto se difundió a los otros países de Europa y llegó a ser aplicado también a la literatura. En el prefacio de *Cromwell* (1827), Victor Hugo identifica dos aspectos esenciales de lo grotesco: lo cómico y absurdo por un lado, y por otro lo deformado y horrible (Kayser 56-7). En *The Grottesque*, Philip Thomson está de acuerdo con Kayser en que los dos elementos opuestos son fundamentales. Especifica que la idea tiene que ver con el ámbito tangible, es decir con el cuerpo humano y lo físicamente anormal. Para el académico muchas veces se trata de algo tan horripilante que tal vez sea gracioso. Identifica los elementos importantes para lo grotesco: la desarmonía; lo cómico y lo terrorífico; la extravagancia y la exageración; y la anormalidad. En su opinión la clave es el conflicto no resuelto entre lo cómico y lo terrorífico que crea una recepción ambivalente. Escribe que leer algo grotesco puede ser muy incómodo para el lector y que él “may decide that the passage is more funny than horrifying, he may ‘laugh it off’ or treat it as a joke; alternatively, he may be indignant and regard it as an outrage to his moral sensibilities that such things should be presented in a humorous light” (Thomson 3).

“La gallina degollada” (1917), de Horacio Quiroga, ejemplifica la postura de Thomson. Al inicio se presenta una escena ridícula: “Todo el día, sentados en el patio en un banco, estaban

los cuatro hijos idiotas del matrimonio Mazzini-Ferraz. Tenían la lengua entre los labios, los ojos estúpidos, y volvían la cabeza con la boca abierta” (“La gallina” 53). Las palabras “idiotas” y “estúpidos” muestran un desprecio ligero por parte del narrador y la descripción física de su apariencia y conducta resulta ser graciosa. Se representa a los niños con lenguaje de animal: mugen, zumban y miran “el sol con alegría bestial, como si fuera comida” (“La gallina” 53). Las lenguas que salen fuera de la boca y empapan “de glutinosa saliva el pantalón” (“La gallina” 54) evocan la imagen de un perro. Sin embargo, esta escena cómica pronto se vuelve una pesadilla homicida. El tono cambia cuando se relata la historia de cómo quedaron así. La primera “criatura creció, bella y radiante, hasta que tuvo año y medio. Pero en el vigésimo mes sacudieron una noche convulsiones terribles, y a la mañana siguiente no conocía más a sus padres” (“La gallina” 54). Luego el segundo hijo y los mellizos se enferman de la misma manera. Los padres sienten lástima por ellos, mas luego los odian y, al nacer Bertita —la única que no tiene ningún trastorno cerebral—, dejan de cuidarlos. A Berta, la madre, su “solo recuerdo la horrorizaba” (“La gallina” 58) y manda que la sirvienta se encargue de ellos, quien lo hace “con grosera brutalidad” (“La gallina” 59). Un día los niños olvidados presencian a la criada degollar una gallina en la cocina. Luego la imitan, pero con su nueva hermana. Lo que a primera vista parecía jocoso se convierte en una escena horripilante. El lector siente pena y miedo y hace que se arrepienta de haberse reído de los cuatro “idiotas”, cómo si este remordimiento pudiese recobrar la vida de la pobre Bertita. Otras personas podrían reclamar la descripción inicial de los cuatro hijos como políticamente incorrecta, es decir, que uno no se debe burlar de alguien con deficiencias mentales. En toda instancia, el relato es inquietante y juega con lo cómico y terrorífico.

En *Grotesque*, aunque varias veces se menciona la oposición entre lo gracioso y lo feo, Justin D. Edwards y Rune Graulund reúnen ideas de John Ruskin, Mijail Bajtín, Michael Foucault y Julia Kristeva acerca del concepto que le da título al libro como base teórica para documentar numerables manifestaciones de ello en la narrativa y en otros productos culturales. Ruskin se enfoca en la distorsión de cuerpos y las figuras antropomórficas o híbridas (Edwards 17); Bajtín en los cuerpos gigantescos y las funciones corporales (pedos, heces, orina, banquetes, adulterio, gansos empleados como papel higiénico, sexo, canibalismo, balas de cañón hechas de pelo, etc.) de los personajes que le dan título a *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais (Edwards 23-5); Foucault en los cuerpos designados como “desviados” o “antinaturales”, su regulación y la construcción de lo normativo en Europa (Edwards 26); y Kristeva en el cuerpo femenino y sus funciones corporales (Edwards 32-4). Edwards y Graulund emplean el concepto original de las pinturas del mundo clásico que combinaban lo humano, lo animal y las plantas y elaboran un capítulo sobre cómo los monstruos híbridos míticos, como los centauros, son ejemplos de lo grotesco en la literatura. Muestran, además, cómo el Otro se representaba como monstruo, muy tempranamente, en la literatura europea de viaje (esto será tratado en la sección que viene). El libro contiene capítulos también sobre cómo temas como los cuerpos deformados, la exageración, la anormalidad, lo *queer* y lo poscolonial pueden ser manifestaciones grotescas en la literatura y en el cine.

#### **0.4. Una historia de monstruos**

En las mitologías greco-romanas, los monstruos son seres híbridos que combinan partes humanas y animales y normalmente sirven como enemigos de los héroes y de los dioses. Las sirenas son *femmes fatales* que intentan seducir a los marineros con su canto para que naufragen

contra las rocas de sus islas en *La Odisea*, de Homero, y en las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas. Hay, además, dos tipos de centauros clásicos: los bárbaros que pelean con Teseo al intentar raptar a las mujeres de una boda y el sabio Quirón que es médico, profeta y profesor. La esfinge es un personaje en el mito de Edipo que plantea acertijos y tiene cuerpo de leona, cabeza de mujer y alas. Pegaso es un caballo alado y la montura del héroe Belerofonte. Las arpías son mezclas de mujer y pájaro y atacan a los argonautas en la obra de Apolonio de Rodas y a los troyanos en *La Eneida*, de Virgilio. De acuerdo con la segunda tesis de Cohen, varios monstruos de las novelas analizadas en este trabajo tienen antecedentes clásicos; las comparaciones entre ellos pueden iluminar aspectos de los personajes.

En *Monstrous Imagination* (1993) Marie-Hélène Huet explica que, para Aristóteles, lo monstruoso es algo que no se parece al padre y puede tener una falsa semejanza con otra especie (por ejemplo, una criatura con cabeza de carnero o de buey). Para el filósofo griego, incluso las mujeres son anormales (mantiene que son necesarias para la reproducción, pero todavía anormales). Conforme a un texto que se ha perdido, atribuido a Empédocles, una mujer embarazada puede cambiar su progenie solo con mirar las estatuas y las pinturas de su alrededor. La idea persistió como concepto médico hasta los comienzos del siglo XIX. Durante la Edad Media y el Renacimiento —aunque se creía que había varias posibles explicaciones para un parto bestial, como una relación carnal con el diablo o con animales, esperma defectiva o un útero deformado—, la imaginación materna era la más destacada. Este poder femenino era tan peligroso porque reprimía el del verdadero padre. En esta instancia no es el arte el que imita a la naturaleza (el mimetismo), sino la naturaleza (el bebé) la que imita al arte (la imaginación). A partir del siglo XIX, ya no se consideraba esta idea como verdad científica; pero persistió como tropo literario en el Romanticismo, donde la imaginación del artista es la progenitora. Se

recupera el poder masculino porque el escritor es un padre monstruoso metafórico y el hijo es su creación literaria. Este tema tiene vínculo con la quinta tesis de Cohen y va a ser discutido en los nacimientos de los personajes que le dan título a *O Centauro no Jardim* y *El niño pez*.

En el contexto de Latinoamérica, los monstruos han tenido un papel importante en la historia de la llegada de los europeos. En la introducción de *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America* (2015), Persephone Braham describe la tradición textual de los bestiarios: *Historia natural*, de Plinio el Viejo; *Etimologías*, de Isidoro de Sevilla; *Viajes*, de Marco Polo; *Imago Mundi*, de Pierre d'Ailly; *Travels*, de Sir John Mandeville; e *Introducciones*, de Antonio de Nebrija, afirman que realmente existen monstruos en lejanas partes del mundo. Estos libros proveían a los conquistadores “información” sobre lo que podían esperar ver en el Nuevo Mundo. Braham explica que Isidoro de Sevilla hace una distinción entre monstruos literales y otros que son metafóricos (como las sirenas, que son precauciones contra las prostitutas). En su texto los antropófagos se ubican en Escitia. El acto de comer carne humana se vuelve epítome de lo monstruoso para los cristianos, que también atribuían cosas parecidas a los musulmanes y a los judíos. En una carta a los Reyes Católicos en marzo de 1493, Colón afirma que, aunque no los haya visto ni haya recibido noticias de ellos, los monstruos existen en las Indias. Los libros de caballerías incluyen a amazonas y a diversas bestias, y Hernán Cortés menciona la presencia de cinocéfalos y amazonas en una carta a Carlos V. El papel de las expectativas parece haber influido mucho en la percepción europea de las tierras americanas.

En su introducción al libro *Cannibalism and the Colonial World* (1998), una colección de ensayos sobre este tema, Peter Hulme corrobora que los que afirmaban ser testigos realmente no lo eran y que después se exagera el consumo de carne humana por parte de los indígenas americanos. Provee el ejemplo del Dr. Diego Álvarez Chanca, acompañante de Colón en el

segundo viaje. Álvarez Chanca escribe que otros integrantes de la tripulación descubrieron huesos humanos en una choza americana y, por tanto, supone que ellos son antropófagos (Hulme 16-17). Luego el académico Peter Martyr, que nunca fue al Nuevo Mundo, cogió la historia y añadió detalles horripilantes como la cabeza de un niño colgado del techo de la vivienda, cubierta de sangre (Hulme 18-19). Como hizo William Arens en *The Man-Eating Myth* (1979), Hulme quiere descartar el debate entre la existencia o la inexistencia del canibalismo en ciertos pueblos; lo importante no es esto, sino analizar el discurso que se ha creado acerca del tópico (Hulme 4). El fenómeno surge a través de un diálogo entre los europeos y los autóctonos de otras tierras. Cita un ejemplo de Gananath Obeyesekere donde los británicos ofrecen carne humana a un maorí de Nueva Zelanda y éste acepta. Explica que exageraron por su propia cuenta el acto para espantar a los anglosajones (Hulme 21-24). Agrega que hay evidencia de una larga tradición de antropofagia de supervivencia, cometida por parte de los marineros europeos. Esto tal vez aumentó su obsesión con ella (Hulme 24). En última instancia afirma que “the imagery of cannibalism stems in part from a denial of the very violence underlying colonising (and other similar) relationships, a violence which is then projected onto its victim” (Hulme 34).

Entonces se ve dos manifestaciones monstruosas diferentes: el aspecto físico y los actos. Edwards y Graulund comentan que el comportamiento desviado como los hábitos de comer y vestirse, la comunicación y la transgresión de los papeles de género marcan al Otro como culturalmente diferente (47). Explican que con la conducta hay la posibilidad de reforma, mientras un cuerpo monstruoso permite menos posibilidad de modificación (Edwards 47). Utilizando algunas ideas de Michael Palencia-Roth, Mabel Moraña en su libro *El monstruo como máquina de guerra* (2017) señala que:

formas variadas de lo monstruoso (canibalismo, sodomía, bestialidad) sirvieron para alegorizar culturalmente los territorios de ultramar. América es producida desde el

comienzo a partir de una <<teología teratológica>> desde cuyos parámetros la *diferencia* fue interpretada como una desviación de lo humano que requería la aplicación rigurosa del proyecto civilizatorio (63)

Aquí apreciamos que Mabel Moraña está de acuerdo con Hulme en cuanto a cómo la representación de los indígenas del Nuevo Mundo fue utilizada para justificar la conquista. Sin embargo, destaca que este discurso no terminó con la invasión de América; continuó siendo empleado en Latinoamérica a lo largo de la historia para describir a los grupos marginados, explotados y subalternizados (Moraña 294). Añade que se utilizaba el concepto también para hablar del mestizaje como hibridación antinatural del ser humano (Moraña 295).

En el ámbito de la literatura latinoamericana, tenemos el ejemplo de “Los caballos de Abdera” (1906), de Leopoldo Lugones, que se trata de la sublevación de las bestias que le dan título al relato. La trama transcurre en la antigüedad en aquella ciudad griega, lugar renombrado por sus hazañas ecuestres. Poco a poco los dueños son menos estrictos y dan más privilegios a sus animales hasta que los siervos se vuelven antropomórficos: comen en la mesa, tienen nombres de personas, son enterrados en un cementerio de lujo, se preocupan por su apariencia física y aprecian la poesía; incluso uno de los potros muere por el amor de una mujer. Piden más libertad y resisten la violencia de los señores, hasta que asaltan y toman el control de la ciudad. Al final Hércules, vestido con la piel del león de Nemea, llega a Abdera para sofocar la rebelión. El cuento se asemeja a una alegoría de las relaciones entre los amos y los esclavos o entre la burguesía y el proletariado. Como los en el poder son seres humanos y los subyugados son fieras, los papeles socioeconómicos parecen completamente esenciales y así la sublevación simboliza una perversión de la naturaleza; pero si reemplazamos los caballos con las clases trabajadoras, la historia se convierte en una gran alabanza de los explotadores. Los dueños son castigados temporalmente por ser demasiado indulgentes con las bestias y descuidados con el

látigo. El héroe grecorromano, conquistador de los más feroces monstruos que existen en la faz de la tierra, tiene que sacarlos de su apuro. Se supone que los papeles socioeconómicos normativos se restaurarán inmediatamente después. Lo notable es que, al asaltar la ciudad, los corceles y las yeguas violan y matan, delitos cometidos originalmente por seres humanos y copiados por los animales revolucionarios. Cuando un potro acosa a una doncella, el narrador nota el “resplandor humano y malévolamente de sus ojos incendiados de lubricidad” (Lugones 114). El autor describe estas violaciones como “monstruosos amores, de mujeres asaltadas y aplastadas en sus propios lechos con ímpetu bestial” (Lugones 114); mas la palabra “monstruosos” no se refiere al crimen sexual, sino al emparejamiento entre especies diferentes. Lo increíble es que incluso entre los animales hay una jerarquía fija y naturalizada: las acémilas no son tan refinadas como los caballos y los burros representan el lumpenproletariado. Antes de la sublevación, cuando los esclavos ecuestres comienzan a resistirse, los amos hacen laborar a estos últimos. Durante el ataque a Abdera, el narrador cuenta que los “asnos habían sido exterminados, y las mulas subleváronse también, pero con torpeza inconsciente, destruyendo por destruir, y particularmente encarnizadas contra los perros” (Lugones 114). Tal vez los caninos representen a los animales traidores que se juntan al poder.

En este cuento, se ve reflejados varios tropos de la representación monstruosa del Otro marginado. El lector percibe el horror de los antiguos griegos ficticios frente a las fieras que le dan título al texto que simboliza las relaciones entre las clases dominantes y las explotadas. En primer lugar el del bajo rango socioeconómico es un caballo que, cuando todavía es siervo recibe la etiqueta de “noble animal” (Lugones 109), pero durante la violación intentada aparecen descripciones de sus facciones como “la innoble geta” y “su dentadura asquerosa” (Lugones 114). Hay un pavor generalizado de la unión entre ser humano y bestia, es decir del mestizaje.

El efecto de esto es la naturalización de los papeles socioeconómicos y del capitalismo. En segundo lugar, sus actos horripilantes —el asesinato, la violación e incluso el infanticidio— causan miedo; pero hay que tomar en cuenta que todos estos crímenes empiezan a ser cometidos solo después de su llamada “humanización”. Son cosas que han aprendido, y luego imitado, de sus antiguos dueños, quienes les azotaban con látigos y los marcaban con hierro candente. El intento aquí al mostrar los crímenes violentos es desacreditar la justa causa revolucionaria de los seres ecuestres y justificar así su eventual re-subordinación, forzada por Hércules. Aunque antes los amos alababan la “bravura en los combates” (Lugones 11) de los corceles y de las yeguas (se supone que este comentario se remite a las batallas con los enemigos de los Abderianos), cuando la violencia se vuelve en contra de los que les explotan se convierte en barbarie. Sin embargo, ni el proyecto revolucionario es perfecto a causa de la jerarquía racial entre los animales: las mulas son representadas como inferiores y los asnos (i.e. el lumpenproletariado) son excluidos y luego aniquilados.

### **0.5. Conclusión**

Como el monstruo representa una irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano, el objetivo de esta introducción ha sido, primero, establecer una definición de lo fantástico, lo maravilloso, lo real maravilloso y lo Prv. Así se puede entender la relación entre lo natural y lo sobrenatural en cada modo narrativo. Luego hemos visto el papel de los seres anormales dentro de la literatura gótica. Tradicionalmente han sido villanos, pero vamos a ver en los capítulos que siguen que también pueden ser protagonistas. Dos técnicas góticas, lo siniestro y lo grotesco, son importantes también porque añaden miedo o humor a la recepción de la criatura. La historia de los monstruos y la representación del Otro como monstruoso han servido para contextualizar

el concepto dentro de la realidad latinoamericana. Sigo con el análisis de las tres novelas: *La leyenda de los soles*, de Homero Aridjis; *O Centauro no Jardim*, de Moacyr Scliar; y *El niño pez*, de Lucía Puenzo. En la primera, el monstruo principal tiene un rol tradicional de villano; pero también aparecen los tzitzimime grotescos y todos los habitantes de la ciudad tienen rasgos bestiales. En la segunda el narrador y protagonista es el monstruo, así que el lector empatiza con su situación. Es a través de esta identificación que el autor critica su trato por los de su entorno. En la tercera hay cuatro personajes que son híbridos de una manera u otra. Si antes todos los seres anormales han mezclado lo humano con lo animal, ahora borra la división entre nacionalidad, lengua, sexualidad, género y especie. En los tres textos la implicación es que todos nosotros somos monstruos porque no encajamos dentro de las categorías establecidas por la sociedad.

## Capítulo 1: Monstruos malvados, grotescos y populares en *La leyenda de los soles*

### 1.1. Introducción

*La leyenda de los soles* (1993), del escritor mexicano Homero Aridjis, está ambientado en México D.F. en el año 2027. Trata de una distopía donde los animales y los árboles han desaparecido, desastres naturales como constantes terremotos amenazan el mundo y hay una terrible escasez de agua. Siempre hace un calor infernal y ya no llueve, sino cae ceniza encima de la zona metropolitana. La ciudad está superpoblada y los habitantes demoran horas para llegar a cualquier lugar, debido a los atascos de coches y de gente. El gobierno del licenciado José Huitzilopochtli Urbina, presidente, y del general Carlos Tezcatlipoca, jefe de policía, es corrupto. Alguien está raptando y violando a colegialas y la prostitución está presente por todos lados. Los edificios literalmente se están cayendo y aparecen unos pajarracos siniestros en varios lugares. El protagonista es Juan de Góngora, pintor de 27 años. Thomas Stauder destaca que su “apellido —prestado no del poeta español del Siglo de Oro, sino del sabio mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700)— ya indica sus extraordinarias capacidades intelectuales” (108).

Antes de seguir, hace falta recordar los planes coloniales para esta ciudad. En su artículo, Luis Weckmann relata cómo un grupo de frailes franciscanos, influidos por los escritos de Joaquín de Flora, quiso crear en la Nueva España una utopía religiosa en el siglo XVI. Pensaban que se acercaba el apocalipsis y la conversión de los indígenas era preciso para la llegada del *millenium*. Elsa Frost explica que esta época se caracteriza por la resucitación de Cristo, quien reinaría en la tierra durante mil años en perfección cristiana. Los dos académicos destacan que los franciscanos atribuían una cierta inocencia y simplicidad a los autóctonos de México, lo cual les dio la idea de intentar establecer una iglesia más parecida al cristianismo temprano. Esto ya

era imposible en Europa por la corrupción de la gente, y así el Nuevo Mundo representaba una especie de tabula rasa para ellos. En el sexto capítulo de su libro *The Death of Aztec Tenochtitlan, the Life of Mexico City*, Barbara Mundy narra que los franciscanos querían reconstruir la capital a imagen de otra ciudad cristiana que había sido pagana: Roma. La investigadora describe los conceptos clásicos de *memoria natural*, que viene de la experiencia, y de *memoria artificial*, que es cultivado a través de los estudios, y cómo guiaban el intento de los frailes de borrar la religión azteca y de grabar el nuevo cristianismo en las mentes de los indígenas.

El mundo de *La leyenda de los soles* es una parodia de esta utopía milenarista de los franciscanos. En vez de ser borrado, el antiguo Tenochtitlan irrumpe en el México D.F. del futuro. La población no se ha olvidado de la antigua religión autóctona, sino que los dioses aztecas están reencarnando en forma humana. Los corruptos José Huitzilopochtli Urbina y Carlos Tezcatlipoca reinan en lugar de Cristo y los ciudadanos de la capital mexicana del año 2027 no son inocentes y virtuosos como la representación por los frailes de aquellos del siglo XVI. La mayor parte de los críticos analizan la visión distópica de Aridjis a través del apocalipsis ecológico. Adam Spires, Miguel López-Lozano, Jeremy G. Larochelle y Scott DeVries caben dentro de esta categoría. Mi hipótesis es que el autor no solo representa la distopía a través de la descripción de la degradación ambiental, sino también a través de los monstruos. El general Carlos Tezcatlipoca es el villano central que encarna una combinación del dios azteca del mismo nombre y Drácula. Los tzitzimime, las bestias del crepúsculo, son grotescos porque combinan lo terrorífico y lo gracioso. Además, los habitantes de la ciudad son monstruosos porque borran la división entre ser humano y animal. Para poder llevar a cabo esto, analizo el modo narrativo y el uso de lo gótico en el texto. Aunque varios académicos explican

la leyenda azteca del Quinto Sol, ninguno hace una equiparación detallada de la mitología indígena con su representación en el texto. Cuando es relevante, examino textos con temas parecidos de la ciencia ficción, la distopía o de Latinoamérica.

## 1.2. La ciencia ficción latinoamericana y el modo narrativo

El texto de Aridjis puede resultar difícil de categorizar. James López comenta que la novela es a la vez “apocalíptica y utópica, futurista e histórica, ecológica y policiaca, urbana y mitológica, abarca el romance y la comedia” (49). Thomas E. Case, en su reseña, opina que el autor mexicano “masterfully handles Aztec imagery in a combination of magic realism, fantasy, and science fiction” (101). Estoy de acuerdo que la novela consiste en una mezcla de modos narrativos, pero la voy a analizar de acuerdo con el esquema presentado en la introducción. Aunque críticos como Stauder opinan que la “escasez de innovaciones técnicas —que se explica por el interés preponderante de Aridjis en el aspecto humano y mitológico del futuro— prohíbe el encasillamiento de la novela como ciencia-ficción” (110), Federico Schaffler señala que hay una diferencia importante entre la literatura anglosajona de esta tradición y la de Latinoamérica: “su toque humanista, la falta de tecnología y divulgación científica en el tercer mundo hace que los autores transformen lo leído por ellos, de autores del primer mundo, a cuentos y novelas en donde lo técnico y lo científico pasan a segundo término” (citado en *Visiones periféricas* 73). De hecho, casi la única nueva tecnología en *La leyenda de los soles* es el *videófono*, una especie de teléfono fijo que también trasmite vídeo. En la actualidad tenemos muchos otros aparatos que no existen en el futuro ficticio de la obra. ¡Los personajes ni siquiera tienen móviles! Sin embargo, este detalle es importante para subrayar la desconexión entre ellos. Juan y Bernarda, su amorosa amiga, andan por la ciudad intentando encontrar huellas de la hija desaparecida de ella, localizar

la última página del Códice y resolver otros problemas. Se encuentran de vez en cuando; pero pasan la mayor parte del libro vagando solos, atrapados entre el gentío o entre los interminables atascos de coches. En un momento Juan quiere llamarla, mas no encuentra un videófono público. En otra instancia visita su casa, pero no está. Incluso los dos pasan unos metros el uno del otro dentro de la muchedumbre sin darse cuenta. Cuando Bernarda desconecta su aparato para poder dormir, ya no hay posibilidad de que se puedan comunicar. Juan se entera a través de las noticias que encontraron a la hija de su amiga viva y a salvo, mas no puede comunicarle esta información a ella. La representación del aislamiento dentro de la multitud sería distinta si los protagonistas tuviesen celulares.

Adam Spires añade que otra diferencia importante es que la distopía literaria de Europa transcurre en “ambiguous settings in the remote future with only vague nuances to orient readers to familiar points of reference . . . what sets the Mexican dystopia apart is the immediacy of a local crisis” (344). El académico menciona, entre otras obras, *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell. Aunque el lector eventualmente se entera de que Winston vive en lo que era Gran Bretaña, destruida por la guerra atómica mundial, al principio es imposible identificar el lugar. La asociación con los problemas a mediados del siglo XX cuando Orwell escribió la novela es más abstracta. A diferencia de *Nineteen Eighty-Four*, *La leyenda de los soles* trata de un México D.F. del futuro cercano. Javier Ordiz afirma que las cuatro novelas que él analiza en su artículo, publicadas entre 1987 y 1997 y representativas de la tradición literaria distópica en México, tratan de una proyección hacia el futuro de tres principales preocupaciones: la crisis económica, la situación política y la degradación medioambiental. Esta conexión más concreta, por un lado, representa estos problemas como más urgentes, realistas y verosímiles para el lector. Por otro lado, José Vilahomat observa que hay una inversión de lo verosímil desde el punto de

vista del protagonista. Explica que el “narrador percibe/presenta como asombroso lo que para nosotros es normal: atracos, desaparecidos, deportes. Por el contrario, lo que nos causa perplejidad a nosotros, es el pan de cada día de Juan de Góngora: las grandes hambrunas, la destrucción ecológica a escala planetaria” (Vilahomat).

Ahora bien, para poder analizar el modo narrativo, hay que discutir el papel de lo sobrenatural en la obra. Como los desastres ecológicos, los eventos que son insólitos para el lector ya no extrañan al personaje principal. Scott DeVries, en su disertación doctoral, afirma: “Miracles, gods, scary monsters, and prophecy all appear in the narrative without the slightest hint of surprise on the part of the narrator. Like some ancient Mejica texts, the structure of the stories seems choppy, illogical, repetitive, circular; the major characters either embody qualities of the gods or are allegorical” (234). La narración de la novela confirma que Juan se “había acostumbrado a vivir en un mundo fantástico donde los hechos cotidianos eran más extraordinarios que aquellos que soñaban las mentes calenturientas . . . andaba por el mundo como si fuera el personaje de una novela sobre el futuro” (Aridjis 149). Esta falta de asombro señala que no hay una antinomia entre los códigos de lo real y de lo sobrenatural; entonces sabemos que no es un texto fantástico, de acuerdo con las ideas de Chanady. En la novela hay eventos milagrosos con y sin origen antropológico, lo cual apunta hacia lo maravilloso y lo real maravilloso. Según Todorov lo maravilloso es cuando un acontecimiento sobrenatural ocurre de veras. En esta situación el lector tiene que entender que las leyes que gobiernan la realidad del texto son diferentes que las de su propio mundo. Buen ejemplo de esto es la habilidad de Juan de pasar paredes. No sabía antes que tenía este don; pero Cristóbal Cuauhtli, un indígena que puede viajar a través del tiempo, se lo muestra para que ello pueda ayudarle a encontrar la última página del *Códice de los Soles*, robada por Carlos Tezcatlipoca. Este poder le permite acceder la

casa del jefe de policía en busca de la hoja perdida y también deambular por los edificios de la zona metropolitana, observando a la gente en sus apartamentos. Lo importante es notar que, cuando se entera de que puede pasar paredes, no se sorprende en absoluto. Tampoco asusta a los ciudadanos. En una instancia el narrador nos indica que unas “mujeres, acostumbradas a la alucinación diurna y nocturna, no se asombraron al verlo desaparecer” (Aridjis 79). En otro momento, al oírle estornudar por causa del polvo, una vecina embarazada le manda salir del muro para ayudarla. Incluso, al entrar en el apartamento de Rebeca Villa, se acuesta con ella, una desconocida hasta entonces. Esta última escena es triste y graciosa a la vez: vemos que ella es víctima de la violencia doméstica y, al llegar en casa su novio, nos resulta gracioso que Juan tenga que recoger su ropa y escapar por la pared. De hecho, en muchas instancias el protagonista se tropieza con bichos y suciedad en sus aventuras entre las paredes. James López subraya que esta habilidad del protagonista “se convierte en el vehículo poético para retratar el mundo en la urbe futura” (53). Esto es importante en la obra porque, a través de sus caminatas, el lector observa a los ciudadanos en sus hogares, lo cual da una óptica de esta sociedad distópica del año 2027 en la capital mexicana.

Según el esquema de lo real maravilloso, trazado en la introducción, el evento milagroso en un texto resuelve la antinomia entre los códigos de lo real y de lo sobrenatural. Además, suele ser cotidiano y tener origen antropológico (o es verosímil dentro de la cultura representada). En *Pedro Páramo*, por ejemplo, los fantasmas del pueblo de Comala, una especie de purgatorio, evocan el culto mexicano a la muerte. En *La leyenda de los soles*, Bernarda es fotógrafa de espectros; el hecho de que ella se dedica a esta actividad implica que es algo ordinario. Ella la explica como si fuese cualquier otro detalle mundano: “Según Swedenborg, cuando un hombre muere conserva su figura humana, aguarda en una especie de ninguna parte hasta que se decida

su destino final. Es allí donde yo lo retrato” (Aridjis 120). Su carrera evoca el culto mexicano a la muerte y alude a la práctica de sacar fotos de los recién fallecidos en el país. Salvador Olguin, en su artículo, afirma que la fotografía de los difuntos no está limitada a informes policiales ni a estudios forenses; es digna del estudio académico y es particularmente prevalente en México. Explica que, en el siglo XIX, en la época victoriana, se sacaba retratos fotográficos de los recién muertos que servían como *memento mori*, o un recuerdo que todos vamos a morir. La práctica desapareció en los otros países occidentales, pero persistió en México. La obra de Alejandro Palacios, hecha durante la primera mitad del siglo XX en el estado de San Luis Potosí, es buen ejemplo de esta tradición.

En *La leyenda de los soles*, el mayor acontecimiento sobrenatural es la presencia, en carne y hueso, de los antiguos dioses aztecas, la inminente destrucción del mundo causada por la muerte del Quinto Sol de la mitología indígena y la llegada de los *tzitzimime*, monstruos del crepúsculo. Según las ideas de Susana Reisz ninguno de estos detalles sería Prv (“posible según lo relativamente verosímil”) porque la religión autóctona del valle de México ya no estaba viva en 1993, cuando Aridjis publicó la obra. La académica explica que es apropiado aplicar esta etiqueta a las *Metamorfosis*, de Ovidio, porque, a pesar de romper con lo cotidiano, pertenecen a una tradición mítica que todavía estaba viva en la época en que el texto fue escrito. Por otro lado, *La metamorfosis*, de Kafka, no es Prv porque lo imposible del texto no tiene origen antropológico. Ahora bien, si lo sobrenatural azteca no aporta una sensación de la realidad al lector, ¿cómo lo definiríamos? Quizá pertenece a lo real maravilloso. Aunque ya no se cree en las deidades aztecas en nuestro mundo, tal vez los personajes de la novela sí. El general Tezcatlipoca asesina al presidente Huitzilopochtli y se proclama el nuevo presidente del país. Durante una gran protesta en el centro de la zona metropolitana, un “fanático de la mexicanidad”

(Aridjis 160) toca las campanas de la Catedral para anunciar el fin del Quinto Sol. Justo después, algunos confirman ver los edificios sagrados de la antigua ciudad y a los dioses autóctonos. El narrador plantea que este “espectáculo alucinante no podía ser gozado por nadie más que por los creyentes en las deidades prehispánicas y por los visionarios mismos” (Aridjis 160-1). Esta escena es reminiscente de la ejecución de Mackandal en *El reino de este mundo*, de Carpentier: al mismo tiempo que los franceses lo ven morir quemado, los africanos lo observan transformarse en mosquito y huir. Lo interesante es que *La leyenda de los soles* ejemplifica las ideas de García Canclini y de Rama también. En la novela el autor no solo, en una especie de heterogeneidad temporal, yuxtapone el mundo mítico indígena en el México D.F. del año 2027; pero también, utilizando la plasticidad cultural, incorpora rasgos de la literatura gótica en la ciencia ficción latinoamericana.

### 1.3. Drácula y elementos góticos

En su artículo, Inés Ordiz Alonso-Collada afirma que Aridjis combina los mitos náhuatl e imágenes góticas para representar el apocalipsis en la novela. Asevera que la mansión del general Tezcatlipoca es un “Aztec Gothic castle” (Ordiz Alonso-Collada 110). Juan de Góngora comenta que “la arquitectura de la casa de Tezcatlipoca tenía algo de opresivo y malévol, de sobrenatural y decrepito” (Aridjis 105). Se llama la Colina Negra y tiene muros y tejados oscuros. Afuera hay una barranca profunda, la cual es reminiscente de un foso europeo medieval. En cuanto a lo sobrenatural, la casa “misma era una obra de la alucinación . . . sus arcos volados sin soporte que descansaban en el aire” (Aridjis 106). Adentro persiste esta combinación de los Nuevo y Viejo Mundos. Al entrar en el edificio, Juan nota: “Penumbra y silencio lo recibieron en un salón de ventanas altas, semejante a la nave de una iglesia” (Aridjis

107). Telarañas flotan en el aire y, en busca de la última hoja del *Códice de los Soles*, el protagonista encuentra varias cosas: un esqueleto, un señor de la muerte; un *quauhxicalli*, una mesa donde los antiguos sacerdotes autóctonos ponían los corazones de los hombres sacrificados; y armas mexicanas y españolas de la época de la Conquista. Hay también estatuas de los dioses Tezcatlipoca, Huitzilopochtli y Xipe Tótec, que forman “una trinidad perversa, la trinidad del sacrificio humano” (Aridjis 107). Otro peligro es el salón de espejos de obsidiana; de hecho, la traducción del nombre del jefe de policía es “Espejo Humeante” y estos objetos tienen una importancia en los relatos de vampiros porque ellos no tienen reflejo.

En *The Gothic Tradition in Fiction*, Elizabeth MacAndrew escribe que la ficción gótica es una literatura de pesadilla que se trata del mal en la mente humana. En la primera obra de esta tradición, *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, Manfred es el señor de un antiguo castillo italiano durante la Edad Media y teme la vuelta del verdadero dueño. Esta obsesión lo lleva a divorciarse de su esposa para intentar casarse con la prometida de su hijo recién fallecido, encerrar a Theodore en una torre y matar a su propia hija (aunque por accidente). Sin embargo, MacAndrew destaca que Manfred “is presented as not intrinsically wicked but as ruled by passions aroused by his obsession with the prophecy that his line will not retain its unlawful rule over the principedom” (12). Se ve un paralelo con el personaje que le da título de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Aunque su avaricia no tiene límite —engaña, roba y mata para que la Media Luna, su hacienda, se extienda hasta llegar a controlar toda Comala—, la muerte de su padre y su amor por Susana San Juan lo humanizan un poco. En el primer caso, en una boda, una bala destinada al novio mata a Lucas Páramo por accidente. En el segundo, Pedro ama a Susana desde su niñez; pero, de adulto, cuando por fin puede casarse con ella, ella ya se ha vuelto loca por el fallecimiento repentino de su primer marido y así no está presente emocionalmente para

poder amar a Pedro. Estas dos tragedias no justifican los crímenes del villano, mas ofrecen una posible explicación de por qué se convirtió en malvado.

A diferencia, los adversarios de *La leyenda de los soles* son completamente viles. El licenciado José Huitzilopochtli Urbina pertenece al Partido Único de la Revolución. No se sabe mucho del presidente, salvo que le gusta hacer fiestas en Los Cedros, su residencia, y violar a niñas. En dos instancias quiere acostarse con chicas de trece años, raptadas de los colegios de la ciudad. En el caso de la primera quiere que la colegiala parezca desaliñada, con el pelo despeinado y el maquillaje mal puesto. Le da cuatro tequilas para que goce “torpemente el terror de ser amada” (Aridjis 116). Lo irónico es que el gobernante siempre se preocupa de que su madre se vaya a enterar de lo que él está haciendo. El narrador no provee ninguna explicación por la pedofilia del líder. Los *nacotecas*<sup>7</sup> son la escolta personal del general Carlos Tezcatlipoca. Ellos son representados como unos sádicos sanguinarios que siempre llevan metralletas. Son hombres a quienes les gusta matar por matar y destruir por destruir. En una conversación, dos de estos sicarios están contemplando la contaminación de la ciudad desde la Colina Negra:

—Si tuviera veneno, envenenaría el aire —manifestó el flaco  
 —Ya está envenenado —replicó Ildefonso Juárez  
 —Envenenaría el veneno —afirmó el flaco  
 (Aridjis 107)

Se ve, entonces, que no se trata de una falta de preocupación por el estado de la naturaleza, sino un deseo activo de destruirla. La única óptica de la vida personal de uno de estos soldados es la de Ildefonso Juárez, novio de Rebeca Villa, quien abusa de ella físicamente.

---

<sup>7</sup> Miguel López-Lozano explica la etimología de este neologismo: “The racist term *naco* refers to indigenous-looking inhabitants of Mexico city, associated with the lower social strata of Mexican society and connoting bad taste” (262).

El narrador provee más detalles acerca del general Carlos Tezcatlipoca. Se sabe que su padre era narcotraficante y fue asesinado en un burdel, y su madre luego fue amante de todos los de la banda y así dio a luz a Natalia. No hay amor en absoluto entre los dos medio hermanos. Aunque el jefe de policía tuvo dificultades familiares durante su niñez, no hay ninguna descripción en el texto que lo humanice. No tiene amistades ni vida personal. El narrador destaca que “no tenía amigos ni concubina, ni progenie ni dependientes conocidos, estaba solo en el mundo, en un mundo de poder en el que no le importaba estar solo” (Aridjis 11). En una escena aparece la madre del general; pero él finge desconocerla y le dice a Jaime García Torres, su chofer: “A partir de hoy tú serás el hijo de esa persona, irás a verla cada semana y le preguntarás qué necesidades tiene” (Aridjis 55). Cuando el empleado le inquiriere si no tiene recuerdos agradables de ella, Tezcatlipoca responde: “Me entrené para el olvido, Jaime” (Aridjis 56). En cuanto a su hermana, quien conserva y cuida animales en peligro de extinción, el jefe de policía la odia abiertamente. Visita su casa y la mata con todas sus bestias, con la excepción del jaguar. En su opinión, el “hombre obtiene placer en destruir lo que no ha creado, en cegar la vida de especies cuya vida no comprende. Como un bárbaro o un cretino le gusta tronar la cabeza de un ave que ha vivido millones de años en la Tierra . . .” (Aridjis 69). Aquí está claro que al general le encanta matar y destrozar no con un fin, sino por el mero placer del acto en sí. A diferencia de Tezcatlipoca, tenemos la representación del protagonista, Juan, quien se niega a asesinar a cualquier persona o animal. En una instancia el lector observa que por “su brazo subió una araña patona. Tratando de no hacerle daño la llevó al balcón, la depositó en una maceta con un geranio rosa” (Aridjis 132). En otro momento explica: “Soy vegetariano, rechazo mi animalidad” (Aridjis 39). La descripción de Tezcatlipoca recuerda al lector la escena de *Nineteen Eighty-Four* cuando O’Brien le explica a Winston:

The Party seeks power entirely for its own sake. We are not interested in the good of others; we are interested solely in power. Not wealth or luxury or long life or happiness: only power, pure power. What pure power means you will understand presently . . . We know that no one ever seizes power with the intention of relinquishing it. Power is not a means, it is an end. One does not establish a dictatorship in order to safeguard a revolution; one makes the revolution in order to establish the dictatorship. (Orwell 207)

Esta descripción nos ayuda a entender la diferencia entre Huitzilopochtli y

Tezcatlipoca: el presidente del Partido Único de la Revolución está atraído al lujo y al deseo carnal, ejemplificado por sus constantes fiestas y violaciones de adolescentes. Durante la develación de la estatua de Xipe Tótec, aprendemos que a su familia también le gustan estas cosas: la madre está vestida de joyas y el hermano es tan gordo que casi no puede caminar y así necesita dos sillas para sentarse. Por otro lado, el único deseo del jefe de policía es el poder. No tiene un motivo oculto; solo quiere matar, destruir y reinar.

Hay otros detalles góticos en la novela: Tezcatlipoca se asemeja a Drácula en varios aspectos. De hecho, durante la escena ya mencionada, el general mismo hace una referencia a la obra de Bram Stoker: “Qué imprudencia desenterrar a los dioses sanguinarios del México viejo, es como si en un castillo de Transilvania hubieran sacado el cadáver del conde Drácula y le quitaran la estaca que le atraviesa el corazón” (Aridjis 96). En cuanto a su apariencia física, sabemos que el jefe de policía siempre se viste de negro y es “moreno oscuro, lampiño en la cara y en el pecho, tenía pómulos salientes y labios delgados. Un rasgo característico de él era que siempre llevaba los ojos ocultos tras lentes negros y la dentadura de oro reluciente” (Aridjis 25).

En el primer capítulo de *La leyenda de los soles*, Tezcatlipoca “muere” en un accidente de coche en la carretera. Sus despojos mortales son llevados a una funeraria. Su falta de amigos en la vida es confirmada en su fallecimiento: “A llorar al general no se había presentado nadie. Salvo una mujer anónima vestida de negro, quien entró a la capilla ardiente para apagar las llamas de los cirios y para salir de inmediato” (Aridjis 11). De manera parecida, cuando Harker

ve que es Drácula mismo quien hace su cama, aprende que no hay sirvientes en el enorme castillo. Antes de llegar al hogar del conde, el protagonista observa que todos los pasajeros de la diligencia entre Bistriz y Bukovina tienen mucho miedo del vampiro: se persignan constantemente y el conductor intenta evitar dejar a Harker en el alcázar del noble. En la novela de Aridjis, el general yace en el ataúd con los ojos abiertos; cabe subrayar que Drácula también “duerme” en un ataúd y con los ojos abiertos. El narrador indica que Tezcatlipoca tiene una gota de sangre fresca en el labio inferior y que el pelo y las uñas le han crecido, descripciones paralelas a las de las leyendas clásicas de los vampiros europeos. De repente, pide que le saquen de la caja y vive de nuevo. Además, los espejos son importantes en las dos obras. De hecho, el nombre “Tezcatlipoca” se traduce como “Espejo Humeante”. Su mansión, la Colina Negra, está llena de estos objetos, hechos de obsidiana, y son muy peligrosos. Cristóbal Cuauhtli le explica a Juan que hay “espejos para mirarse, espejos para ahogarse, espejos para perderse y espejos mágicos de piedra negra; debes pasar de largo. En sus lunas se aloja uno, de ese alojamiento no se sale nunca” (Aridjis 105). En la novela de Stoker, Harker está afeitándose con su vidrio cuando se da cuenta de que Drácula no tiene reflejo. El vampiro lo coge enseguida y lo tira por la ventana, donde se hace añicos en las piedras del suelo.

En ambas obras los dos villanos cruzan la frontera entre ser humano y animal. En *Drácula*, Harker ve al conde “crawl down the castle wall over that dreadful abyss, *face down* with his cloak spreading out around him like great wings” (Stoker 35) y “using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall” (Stoker 35). Además, puede transformarse en murciélago y lobo. En *La leyenda de los soles*, aunque no se sabe definitivamente, existe la posibilidad de que Tezcatlipoca pueda convertirse en bestia. En primer lugar, su apodo entre los nacoctecas es el “El Jaguar”. Cuando el general la

acosa, Bernarda opina que él “[p]arecía un felino humano” (Aridjis 140). En casa de su hermana, el jefe de policía decide matar a todos los animales menos esta fiera. En la estación de policía, Fortunato, un ciego que es adivinador de sueños y deseos, ve un jaguar cuando mira al general. Como su profecía que el jefe va a ser el nuevo presidente se realiza, el lector confía en las visiones de él. Cuando Juan entra en la Colina Negra en busca de la última hoja robada del *Códice de los Soles*, es atacado por una enorme “mezcla de gato doméstico y gato montés” (Aridjis 110), de color pardo rayado, con pelo largo.

Una diferencia clave entre el general Carlos Tezcatlipoca y Drácula es que, aunque los dos son malvados, tienen orígenes distintos. Ailise Bulfin, en su artículo, explica que las *invasion narratives* eran un cuerpo de ficción popular alarmista entre 1870 y la Primera Guerra Mundial. Durante esta tardía época victoriana, Gran Bretaña tenía el mayor imperio mundial y, por tanto, la población temía los posibles ataques de las colonias o de otros países europeos. Aunque normalmente las novelas de esta tradición representan la agresión militar, ella postula que hay otras que tratan de la inmigración de “indeseables” a la sociedad blanca de la isla. Asevera que se puede abrir la investigación de esta tradición literaria a otros modos narrativos, como el “fin-de-siècle gothic with its defining trope of the supernatural intruder” (Bulfin 490). Esta categoría claramente incluye la novela de Bram Stoker, publicada en 1897. Aunque Judith Halberstam identifica detalles antisemitas del texto, también afirma que el personaje que le da título al libro encarna la xenofobia de la época. Es una persona que tiene dinero y viene de fuera en busca de sangre inglesa. Por otro lado, Tezcatlipoca es de México. Esto apunta hacia la corrupción del sistema desde adentro, la cual se discutirá más adelante.

Otro tropo gótico es la vuelta del pasado. Jerrold E. Hogle destaca que una convención de este modo narrativo es un ambiente anticuado donde están escondidos secretos del pasado que

resurgen para perseguir a los personajes, muchas veces de forma sobrenatural (2). Spooner añade que en estos textos “the past is a site of terror, of an injustice that must be resolved, an evil that must be exorcised... The past chokes the present, prevents progress and the march towards personal or social enlightenment” (18). *La leyenda de los soles* es complicada en este aspecto porque hay tres capas: el futuro distópico del año 2027, la antigüedad indígena y el implicado presente, es decir la época en la que Aridjis publicó la novela (1993). Como explican muchos críticos, el autor es activista del medio ambiente y así estas injusticias del pasado pueden remitirse a los años noventa en México. Miguel López-Lozano explica que Huitzilopochtli y Tezcatlipoca son parodias de políticos como José López Portillo and Carlos Salinas de Gortari. El rapto, violación y asesinato de las colegiales en la obra hace referencia a estos mismos crímenes cometidos en Ciudad Juárez desde los 1990. La matanza, por los naco-tecas, de los manifestantes, después del asesinato de Huitzilopochtli por Tezcatlipoca, es reminisciente de la masacre de Tlatelolco de 1968. Incluso los terremotos recuerdan al lector el que aconteció en el septiembre de 1985. Adam Spires interpreta la degradación ambiental en el 2027 de la novela como consecuencia del TLCAN (NAFTA, en inglés) y otras prácticas perjudiciales al medio ambiente durante los 1990.

Rudyard Alcocer explica cómo el antiguo Tenochtitlan en la época de la conquista española y el México D.F. del futuro distópico están mezclados en la novela. Cristóbal Cuauhtli es un indígena del pasado viaja a través del tiempo. Cuando está en el año 2027, todavía puede ver cómo era la zona metropolitana de hace quinientos años. Además, el crítico observa que la ciudad del porvenir es descrita en muchas instancias como vieja. Los constantes terremotos están destruyendo a los edificios hasta que parecen “[r]uinas contemporáneas” (Aridjis 16) y, durante un apagón, la ciudad “se quedó a oscuras, como si hubiera retrocedido a un tiempo

anterior al del los hachones coloniales, los faroles de aceite, el alumbrado de gas y las lámparas eléctricas” (Aridjis 141). Durante el apocalipsis al final del texto, se percibe la presencia de fantasmas de los soldados peninsulares y la arquitectura de la antigua Tenochtitlan. ¿Cuál es el efecto de esta vuelta del pasado? Spires y López-Lozano están de acuerdo en que el uso de la antigüedad autóctona es satírica. El primer académico opina que el “sacred indigenous past is evoked not to augur hope for what Mexico could be but, rather, to parody what it has become” (Spires 350), y el segundo asevera que “Aridjis incorporates the Aztec version of the apocalypse as a warning, parodying the Mexican nation’s traditionally solemn appropriation of the indigenous past” (López-Lozano 178).

#### **1.4. Comparación con la mitología azteca**

Como hemos visto con el ejemplo del general Carlos Tezcatlipoca, cuya imagen está muy influenciada por el Drácula de la novela de Stoker, que las figuras mitológicas en la novela son una mezcla de las tradiciones europea e indígena. En esta sección del capítulo cabe una equiparación de la antigua religión autóctona con su representación en la obra. Michael E. Smith, en su libro *The Aztecs*, explica que el primer dios, Ometeotl, quien tenía una forma masculina y otra femenina, engendró a Tezcatlipoca, Xipe Tótec, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli. El título de la novela de Aridjis hace referencia a los mitos de la cíclica creación y destrucción del mundo. Antes de nuestra época ha habido cuatro Soles, cada uno reinado por una divinidad diferente, poblado por una raza distinta y destruido por un cierto cataclismo. Tezcatlipoca era dueño del Primero, habitado por gigantes y destrozado por jaguares. Quetzalcóatl presidió el Segundo, cuyos habitantes eran seres humanos. Al ser demolido por huracanes, las personas se transformaron en monos. Tláloc regía el Tercero donde, al ser arrasado por una lluvia de fuego,

la gente se convirtió en perros, pavos y mariposas. El Cuarto, reinado por Chalchiuhtlicue, fue ahogado en un diluvio y los moradores se transformaron en peces. Nuestra época actual es el Quinto Sol, gobernado por Huitzilopochtli<sup>8</sup>, el cual va a ser desolado por terremotos mientras los seres humanos vamos a ser devorados por monstruos del cielo. Smith explica que la destrucción del mundo va a acontecer al final de un período de 52 años, mas no se sabe el número de ciclos que van a pasar antes del cataclismo. Nuestra fase actual va a terminar en el año 2027; de acuerdo con el mito, la novela de Aridjis está ambientada en este año. Hay constantes terremotos, los cuales encajan en la leyenda; pero además Jeremy Larochelle afirma la verosimilitud: el distrito federal posee “a geological fault running through the city large enough to create an earthquake that could potentially kill hundreds of thousands” (640).

Huitzilopochtli se asocia con la sangre, la guerra, el sacrificio humano y el sol. Lo importante es saber que esta figura es la divinidad patrona de los mexicas. Smith narra que muchos grupos étnicos<sup>9</sup>, hablantes de náhuatl, migraron del norte del país al valle de México y que el último en llegar fueron los mexicas, en 1250. Fundaron Tenochtitlan en 1325, cuando un sacerdote tuvo una visión. Huitzilopochtli le dijo que debían construir su ciudad donde un águila se posaba en un nopal. Laurette Séjourné, en su libro *Pensamiento y religión en el México antiguo*, relata que este grupo guerrero<sup>10</sup> se instaló como la clase reinante en el valle. El único

---

<sup>8</sup> Smith afirma que Tonatiuh, divinidad solar, reina durante el Quinto Sol; pero otros académicos como Laurette Séjourné mantienen que es Huitzilopochtli. Claramente, Aridjis se adjuntó a la segunda versión del mito porque el presidente del país es el licenciado José Huitzilopochtli Urbina.

<sup>9</sup> Smith emplea la palabra “azteca” para referirse a todos estos grupos migrantes. Antes de la conquista española sumaban millones de personas, divididas en más o menos veinte grupos étnicos. Defiende su uso del término por la lengua, los mitos y los patrones culturales compartidos entre ellos.

<sup>10</sup> Séjourné utiliza “azteca” para referirse específicamente a los mexicas. Sigo con el uso de Smith de los dos términos para evitar confusión.

dios del panteón azteca de origen mexicana era Huitzilopochtli. Smith añade que, con su ascensión al poder, lo elevaron a una de las divinidades más importantes. Los dos santuarios encima de la pirámide del Templo Mayor estaban dedicados a Tláloc y Huitzilopochtli. Séjourné explica que los mexicas predicaban, como propaganda política, la idea religiosa de que el sol requería alimentación en la forma de sacrificios humanos. Sin estas ofrendas sangrientas, el astro moriría y el mundo acabaría. El fin político de este discurso era la dominación completa de la civilización por un régimen totalitario, bajo el cual los ciudadanos no tenían libertad de pensamiento ni de acción. Había leyes que gobernaban todos los pormenores de la vida cotidiana (que incluía la asistencia obligatoria a los sacrificios) y la muerte era el castigo para cualquier transgresión.

El licenciado José Huitzilopochtli Urbina es el presidente del país en el año 2027. Ahora se entiende por qué tiene el apellido de este dios de la sangre, la guerra, el sacrificio humano y el sol. Aunque la narración se enfoca más en el general Carlos Tezcatlipoca, sabemos un poco del líder del Partido Único de la Revolución. Reina como dictador corrupto y sus acciones son motivadas por el deseo de lujo, fiesta y sexo. Inés Ordiz Alonso-Collada lo asocia con el *macho chingón*, término acuñado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950). En el libro, el autor explica que “chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hierre, desgarrar, mancha. Y provoca una amarga, resentida satisfacción en el que lo ejecuta” (Paz 70). Paz explica que, cuando se usa este vocablo en referencia al acto sexual, se entiende una falta de consentimiento, una violación. El famoso poeta añade que la palabra “indica el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte, sobre lo abierto” (Paz 71). Afirma que todo esto implica, en la mente mexicana, una división bipartita de la sociedad: los chingones y los chingados. En la primera categoría caben ellos que carecen de escrúpulos, duros e inexorables;

aquellos que tienen el poder de humillar, castigar y ofender a otros. En el ámbito político esta actitud implica “la adhesión a las personas y no a los principios” (Paz 71). Este líder —que no es patriarca, rey, juez ni jefe de clan— siempre está lejos, sin relación con los acontecimientos en el mundo. El licenciado José Huitzilopochtli Urbina encaja dentro de este esquema del macho chingón. Casi siempre está fuera de la ciudad de México en Los Cedros, su vivienda privada, donde su principal ocupación es hacer fiestas y violar a colegialas, raptadas por sus agentes. A pesar de su título y el nombre de su partido, no representa ninguna causa revolucionaria.

Ya hemos visto que el personaje del general Carlos Tezcatlipoca es una figura gótica en clave azteca, cuya representación tiene muchos paralelos con la de Drácula. Smith explica que el dios indígena homónimo es el patrón de los reyes. Puede ver, en su espejo de obsidiana, todo lo que ocurre en el mundo y carga flechas para castigar a los desobedientes. Cabe destacar que el jefe de policía, como el presidente, también es un macho chingón. Paz expone que el “‘macho’ hace ‘chingaderas’, es decir, actos imprevistos que producen la confusión, el horror, la destrucción. Abre al mundo; al abrirlo, lo desgarran” (Paz 74). El autor de *El laberinto de la soledad* destaca que el poder de esta persona le permite tener una mesnada de “lambiscones” (Paz 71) y compara sus actos con un animal de presa. En la novela, los nacotecas, su escolta personal, son esta manada de devotos al poder y el general es asociado con el jaguar. En la escena en casa de Natalia vemos un ejemplo de sus chingaderas: el villano mata, solo por el placer de destruir, a todos los animales en peligro de extinción. En varias instancias Carlos Tezcatlipoca tortura a otros en vez de asesinarlos con el primer balazo. Por ejemplo, a su hermana le dispara primero en el vientre. Este acto es simbólico: la barriga representa la maternidad y ella cuida a todas las bestias como si fuesen sus hijos. Después le dispara en la pierna, la mano y la oreja. Explica su proceder de esta manera: “Quiero que Natalia no se muera,

quiero que agonice viendo esta carnicería” (Aridjis 71). Esta violencia parece una parodia de las flechas del dios Tezcatlipoca.

Otro rasgo importante es la habilidad de esta divinidad azteca de transformarse en jaguar. En su artículo, M. Roberto Assado traza la historia del *nagual*<sup>11</sup> en la literatura guatemalteca. Explica que éste puede ser un espíritu que protege a una persona o un brujo malvado que puede convertirse en animal para hacer daño a otro. Destaca que los orígenes mitológicos están presentes en el *Popol-Vuh*. En cuanto a la narrativa guatemalteca, un ejemplo es *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias. En esta novela hay dos naguales: el primero es un curandero que se transforma en venado y el segundo es un cartero que se convierte en coyote. Este texto es buen ejemplo de lo real maravilloso porque tiene mucha influencia mítica del libro sagrado de los mayas y de su cultura en general; hasta la sintaxis de la prosa refleja la de las lenguas autóctonas de este país centroamericano. Critica el imperialismo cuando representa el sufrimiento del pueblo indígena. Assado subraya que la obra tiene su propia interpretación del nagual: el cartero mantiene su inteligencia y naturaleza humana cuando se convierte en canino. Esto complica el esquema de los dos tipos del nagual: se convierte en bestia, pero no es malvado ni hace daño a nadie. Utiliza su habilidad para distribuir de manera más rápida el correo. El académico también menciona la inclusión de otras versiones de este ser en diferentes libros de Asturias y en obras de otros autores guatemaltecos como Mario Monteforte Toledo y Carlos Samayoa Chinchilla. Sin embargo, la habilidad de convertirse en bestia no se limita al pueblo maya. En la mitología azteca los dioses están asociados con ciertos animales y en varias culturas indígenas del Nuevo Mundo existe el tropo de la transformación en fiera.

---

<sup>11</sup> “Nahual” es otra variante del vocablo.

Se entiende mejor la maldad del general Carlos Tezcatlipoca cuando se hace una comparación entre él y otro personaje que puede transformarse en jaguar. “Meu Tio o Iauaretê” (1969), de Guimarães Rosa, es un relato corto que consiste en una conversación entre un cazador que vive en la selva brasileña y un viajero, mas solo aparecen las enunciaciones del primero. Explica los hábitos de los diversos animales que viven allí, los cuales él solía cazar, y un poco de su historia personal. A lo largo del texto habla más y más de los jaguares, hasta convertirlos en personajes con nombres y temperamentos diferentes. Deja claro que ya no los mata y que está arrepentido de haberlo hecho antes. Sus descripciones se vuelven más bestiales y muestra tanta afición por este felino que al final admite que tiene el poder de transformarse en él. Poco a poco muestra su misantropía y admite que ha matado a algunos seres humanos y luego ha regalado los cuerpos a otros jaguares. También cuenta que ha tenido episodios cuando pierde la consciencia y, al despertarse, está cubierto de sangre y yacen cadáveres a su alrededor. Este relato también parece pertenecer a lo real maravilloso por la influencia indígena brasileña y señala que quizá la habilidad transformativa del general Carlos Tezcatlipoca apunta hacia este modo narrativo porque el dios homónimo azteca está asociado con este animal. La diferencia entre estos dos villanos es notable porque, como Manfred o Pedro Páramo, se entiende las motivaciones del personaje principal de “Meu Tio o Iauaretê”. No es puramente malvado; se identifica de veras con los felinos de la selva y quiere protegerlos de los seres humanos. Por otro lado, el jefe de policía de *La leyenda de los soles* muestra un deseo de destruir el medio ambiente, los animales y a las personas solo por el gusto de destruir.

Tláloc es la otra divinidad azteca cuyo santuario se situaba encima de la pirámide del Templo Mayor. Smith explica que era el dios de la lluvia y la fertilidad. La obra de Aridjis ofrece una distorsión grotesca de las dos cosas. En primer lugar, como el planeta está

contaminado y hay una gran escasez de agua, se puede suponer que la precipitación va a ser afectada también: “Cayeron goterones cenicientos de una lluvia seca . . . Era una lluvia ácida y gris, una lluvia triste que irritaba los ojos y el ánimo, ensuciaba el pelo y hacía toser” (Aridjis 30). Esta agua no limpia, no rejuvenece, no alimenta a las plantas y ni siquiera moja. En segundo lugar, hay un hombre llamado El Tláloc quien rapta, viola y asesina a colegialas en la zona metropolitana. Los hermanos Saturno, detectives, lo buscan durante toda la novela y al final supuestamente lo arrestan. En las noticias se cuenta que su nombre real es Miguel Ramos García y se disfrazaba de policía para engañar a las adolescentes. El sospechoso admite que sus padres eran alcohólicos, que fue violado a los siete años por un policía antinarcóticos y que su hermana y su cuñado raptan a niños para vender sus órganos. El lector sospecha que este criminal estaba trabajando en complicidad con agentes del gobierno o con la policía porque alguien le estaba procurando jóvenes para el presidente José Huitzilopochtli Urbina. Además, conduce una patrulla sin placas, igual que el general Carlos Tezcatlipoca y su escolta personal. En el caso de Ana Violeta, la hija desaparecida de Bernarda, el lector se entera de que fue el jefe de policía quien la raptó originalmente y luego se la pasó a Tláloc. En todo caso, en vez de ayudar a la procreación, como la divinidad autóctona, este delincuente utiliza su apodo para hacer lo opuesto: violenta y elimina a la próxima generación.

Otro dios importante en el panteón autóctono es Quetzalcóatl. Séjourné narra que la civilización tolteca precede la llegada al valle de México de los mexicas y los otros grupos migrantes del norte del país. Su cultura, en muchas formas, provee la base de la cultura azteca. Un ejemplo es esta antigua divinidad de la serpiente emplumada. Era el creador del ser humano, venerado con tanta devoción como Jesucristo en el cristianismo, y representa un tipo de Prometeo que trajo la civilización al pueblo. Era el dios del viento, aprendizaje, conocimiento y

sacerdocio, y la doctrina religiosa de su culto se enfocaba en el perfeccionamiento interior de las virtudes. Benjamin Keen, en *The Azteca Image in Western Thought*, explica que era una “benevolent deity who had brought men maize and all learning and arts and who demanded of them only the peaceful sacrifice of jade, snakes, and butterflies” (8). Sin embargo, el académico narra que en la civilización tolteca hubo una lucha entre los seguidores de la divina serpiente emplumada y los militaristas que veneraban a Tezcatlipoca. Esta última facción ganó; mas hubo una promesa legendaria de que Quetzalcóatl iba a volver en el año Ce Acatl, el mismo año cuando Cortés desembarcó en Veracruz.

La notable ausencia de esta divinidad en la novela representa la falta de un héroe. El lector percibe que no se trata de una gran lucha entre las fuerzas del bien y del mal, como, por ejemplo, en *El señor de los anillos* (1954-5), de Tolkien. En esta famosa novela de fantasía, Sauron quiere conquistar y reinar sobre toda la Tierra Media en una nueva época de oscuridad. Los protagonistas luchan por destruir el Anillo Único, fuente del poder del villano, y así derrotarlo. En *La leyenda de los soles*, los personajes principales son impotentes ante las maquinaciones del general Carlos Tezcatlipoca. Cristóbal Cuauhtli despierta en Juan la habilidad de pasar paredes para poder recoger la última página robada del *Códice de los soles*; esto implica penetrar la Colina Negra, hogar del jefe de policía. En la mansión gótica Juan observa, en la boca de una estatua de Quetzalcóatl, la cara del general Carlos Tezcatlipoca, lo cual recuerda al lector la ausencia del dios benéfico. A diferencia de Frodo —quien logra destruir el Anillo Único en el Monte del Destino en Mordor, fortaleza de Sauron—, Juan fracasa en su intento de salvar la hoja. Más tarde los nacotecas logran asesinar a Cuauhtli en la calle. Juan pasa la mayor parte del libro vagando por la ciudad distópica, pasando por las paredes para ver la vida íntima de los ciudadanos en sus apartamentos. Es un testigo mudo de la injusticia.

Bernarda tampoco tiene éxito en su objetivo de encontrar a su hija raptada. Al final de la novela Juan se entera por medio de las noticias que las autoridades la han encontrado viva y a salvo y que ella ha decidido irse con su padre, con quien realmente no tenía ninguna relación antes. Bernarda ni siquiera está presente para escuchar estas novedades, y se entera de la situación a través de Juan. Los protagonistas tampoco derrocan a los villanos; Carlos Tezcatlipoca asesina al presidente y luego el jefe de policía es matado por accidente por los hermanos Saturno. Juan y Bernarda no salvan el mundo sino dependen de un *deus ex machina* para evitar el apocalipsis, lo cual se discutirá más adelante.

Como se ha señalado en el caso de Huitzilopochtli, el único dios mexica en el panteón azteca, el sacrificio humano era una práctica religiosa con el fin político de mantener el régimen totalitario en la antigua Tenochtitlan. En la novela hay paralelos con esta costumbre. La policía descubre que el criminal llamado El Tláloc tiene en casa una gran caja llena de esqueletos de criaturas entre dos y cinco años de edad. Smith confirma que, en el caso del dios azteca de la lluvia, los sacrificados tenían que ser niños. Además, aunque no se puede confirmarlo, el general Carlos Tezcatlipoca menciona el rumor de un hábito extraño: que el presidente come hongos alucinógenos y “engorda presos y se los come en Los Cedros ataviados, con la cabeza emplumada y con sartaes de flores alrededor de los huevos” (Aridjis 54). Es importante agregar que, en la mitología azteca, se justificaba arrancarles el corazón a las víctimas religiosas con el discurso de que los dioses también se sacrificaban para los seres humanos. Keen observa que después de la creación del Quinto Sol, Quetzalcóatl hizo revivir los huesos de las personas difuntas de las cuatro etapas anteriores con la sangre de su propio pene. Smith añade que Nanahuatzin y Tecciztecatl se inmolaron para crear este sol y esta luna, respectivamente, y luego los otros dioses ofrecían sus corazones para que el astro se desplazase en el cielo. En *The Aztecs*,

incluye una foto de un relieve donde Tezcatlipoca y Huitzilopochtli se autosacrifican. El académico explica que en la vida real todos los aztecas practicaban este acto en una instancia en sus vidas. Los sacerdotes lo desempeñaban todas las noches: perforaban sus orejas, lenguas, muslos, brazos, pechos y genitales con espinas de los magueyes. En la novela José Huitzilopochtli Urbina y Carlos Tezcatlipoca se niegan a sacrificar nada, de manera metafórica o literal, para el bien de la población. Están obsesionados con el poder y no les importa el sufrimiento del pueblo. En varias escenas se ve la inversión del autosacrificio: en vez de agujerear a sus propios cuerpos, lo hacen a otras personas. Un ejemplo es cuando el jefe de policía dispara a Natalia repetidas veces. En otro momento varios hombres armados atacan, en la calle, a la escolta personal del general, donde uno “fue interceptado por los guardaespaldas y baleado en los pies, en las manos y en las orejas con enorme saña” (Aridjis 56). Este rechazo del autosacrificio en la obra es emblemático de la naturaleza totalitaria del régimen en la distopía del año 2027.

### **1.5. Los *tzitzimime* y lo grotesco**

Los *tzitzimime* son las bestias del crepúsculo que quieren devorar a la gente durante la destrucción del Quinto Sol. Cecelia Klein analiza cómo su representación cambió después de la conquista española. Antes de la llegada de los europeos, eran deidades ambivalentes porque podían causar y curar enfermedades. Además, traían la lluvia, el trueno y el relámpago; eran importantes durante el embarazo y el parto; y, en su mayoría, eran entes femeninos. Físicamente eran esqueletos con garras y pelo largo y negro, y llevaban faldas mágicas. Más tarde los mexicas dieron los poderes de estas divinidades a Huitzilopochtli cuando lo insertaron en la mitología. Los antiguos indígenas temían que, durante los eclipses solares, los *tzitzimime*

descenderían para devorar a los seres humanos. Klein explica que, después de la conquista, los autores peninsulares mezclaron la imagen de estas divinidades con la del diablo y de sus sirvientes, de manera que su representación pasó a ser masculina y demoníaca.

En la novela, los tzitzimime sirven como presagio del apocalipsis. A lo largo de la historia el lector observa “pajarracos” siniestros, descritos como híbridos de reptiles y aves o cuervos y murciélagos. Al final de la obra estas criaturas se transforman en una gran variedad de monstruos diversos. En cuanto a su aspecto físico, Bernarda observa que uno se asemeja a un murciélago albino que pertenece a un grupo donde todos son mamíferos con garras y alas, y navegan la ciudad por ecosonda. Juan percibe que hay otras bestias en la forma de perro, mono, alacrán, sapo, hiena, serpiente, cucaracha y araña. Son negros, amarillos, rojos y azules. Muchos tienen las partes del cuerpo fuera de lugar. Judith Halberstam destaca que los cuerpos de los monstruos góticos son el gran símbolo y el foco del análisis literario. Sin embargo, es imposible interpretar correctamente los significados de todos los monstruos porque son demasiado diversos en sus aspectos físicos. Esta académica añade que la anatomía de las criaturas en la literatura del horror provee un exceso de sentido y este es claramente el caso en la novela de Aridjis. Las fieras del crepúsculo son tan extrañas que el lector se siente inundado con los detalles; es imposible comprender todo. Halberstam explica que los textos terroríficos no solo producen miedo, sino también deseo. De hecho, hay muchas descripciones de los genitales de los tzitzimime y Juan aprecia la “belleza repulsiva” (Aridjis 174) de una bestia femenina. Como en el caso del general Carlos Tezcatlipoca, el lector percibe que, en la novela, los monstruos representan una combinación de leyenda indígena y monstruo gótico. Por ejemplo, se puede ver la influencia de Drácula en el caso de estas fieras. Muchos parecen murciélagos, animales asociados con el villano de la novela de Stoker. Uno explícitamente es representado

como “vampiresco” (Aridjis 171): tiene colmillos y lame la sangre de un perro. Otro, en un acto paródico, come un crucifijo cuando Bernarda lo usa para defenderse. Como a los vampiros, el nacimiento del Sexto Sol los quema.

En el texto, el aspecto físico de los *tzitzimime* los convierte en asquerosos hasta el absurdo. Wolfgang Kayser, en *The Grottesque in Art and Literature*, explica que la palabra que le da título a su libro originalmente tenía que ver con figuritas híbridas, mezclas de seres humanos, animales y plantas, pero luego llegó a significar la combinación de lo feliz con lo siniestro, o lo cómico con lo deformado. Philip Thomson, en *The Grottesque*, opina que lo grotesco tiene que ver con el ámbito tangible, es decir con el cuerpo y lo físicamente anormal. Para este académico, este término muchas veces describe algo tan horripilante que tal vez sea gracioso. Identifica los elementos importantes para lo grotesco: la desarmonía; lo cómico y lo terrorífico; la extravagancia y la exageración; y la anormalidad. En su opinión, la clave de lo grotesco radica en el conflicto no resuelto entre lo cómico y lo terrorífico, que crea una recepción ambivalente. Cuando un *tzitzimitl*<sup>12</sup> quiere violar a Bernarda, ella lo desafía a desnudarse para que ella pueda atacarlo en un momento de vulnerabilidad. Cuando la bestia se quita la ropa, muestra un cuerpo “lleno de desfiguraciones, mutilaciones, cicatrices” (Aridjis 173). Inmediatamente después de la descripción horripilante, la situación se vuelve graciosa: la fiera continúa desvistiéndose, hasta despojarse de las partes del cuerpo y luego se desvanece. La anatomía de los monstruos del crepúsculo se encaja dentro de este esquema, pero su comportamiento es todavía más grotesco.

Vilahomat subraya que “son hilarantes las escenas pantagruélicas de los *tzitzimime* que hacen el amor desaforadamente a cuanto encuentran en su camino”. Esta cita del crítico hace

---

<sup>12</sup> Forma singular de “*tzitzimime*”.

referencia a *Rabelais and His World*, de Bajtín. En el libro el ruso define sus teorías de lo carnavalesco y el realismo grotesco a partir del humor folclórico medieval. Analiza el papel de lo gracioso en *Gargantúa y Pantagruel*, donde los dos gigantes protagonistas comen, beben, defecan y fornican. En *La leyenda de los soles*, las fieras, parecidas a murciélagos, vuelan boca abajo y cantan, gluglutean, graznan, gruñen, crascitan y silban. Otra con la forma de sapo se toca la barriga como si fuese un tambor. Tienen nombres ridículos como: Tzoyoni, “¿No Oyes Freír Algo?; Tzoyotia, “Se Ensució Tu Camisa”; Tzonía, “Sonarse La Nariz Llevándose La Nariz En La Mano; Tzitzquilia, “Palpo Con La Mano Tus Vergüenzas” y muchos más (Aridjis 175). Hablan en náhuatl y en la lengua autóctona mezclada con el español. Algunas veces no se entienden y se insultan entre sí. La escena a la que se refiere Vilahomat merece ser reproducida aquí:

En pleno frenesí erótico, algunos *tzitzimime* hacían el amor a objetos inanimados, a un poste, a una botella, a la manga de una camisa, confundiéndolos con cuerpos humanos . . . En la calle, la actividad sexual de los *tzitzimime* iba más allá de la satisfacción inmediata del apetito venéreo. Los machos, en estado permanente de erección, parecían burros excitados, llevaban en ristre una quinta extremidad, un órgano muscular autónomo del cuerpo. Algunos, como si fuera una correa para perro, se fajaban el largo pene a la cintura. Otros, cuidadosamente peinados y envaselinados, daban la impresión de dirigirse a una fiesta (Aridjis 170)

Bajtín, en su libro, explica la historia de la cultura medieval de la risa y las celebraciones de carnaval en aquella época en Europa. Durante estas fiestas, se borraba de manera provisional la jerarquía y así las divisiones de clase, profesión y edad, lo cual creaba una cierta libertad de expresión. El lenguaje empleado era informal e incluía expresiones vulgares. Se trataba de un universo al revés donde se profana lo sagrado. En la obra, las bestias del crepúsculo representan un tipo de divinidad; mas a la vez su apariencia, comportamiento y lenguaje son vulgares. En cuanto a su conducta carnal, se burlan de la violencia sexual en el México D.F. distópico del año 2027, lo cual se discutirá más adelante. Cuando salen durante el apocalipsis, borran las

jerarquías: a ellos no les importa la posición social o política de los seres humanos porque atacan a todo el mundo.

La representación de la contaminación también es tan fea hasta provocar la risa. DeVries explica que es una parodia de la literatura inocente de un mundo sin polución. No hay una imagen de belleza ni sublimidad, sino de repulsión y asco. El cielo como naranja podrida, huevo podrido o un campo de fresas pisoteadas son algunas de las metáforas utilizadas. El académico subraya que “Aridjis also plays with the Romantic tendency to personify nature. In this case however, the device does not occasion a nostalgic, pastoral image of nature; instead, the personification is grotesque: the sky looks like the smile of an actress who has had too much plastic surgery” (DeVries 238). En otro momento Juan percibe que “la luna se asomó como un ojo morado por un puñetazo” (Aridjis 180).

Otro elemento del texto, parecido a lo grotesco, es el humor negro. El protagonista muestra este sentido del humor constantemente en la obra. Sirve como alivio cómico para el lector, quien tiene que aguantar la descripción de una sociedad violenta, caótica e injusta. Por ejemplo, ante los problemas distópicos, Juan siempre hace bromas. Cuando Bernarda comenta la falta de agua, su novio replica: “Quizás regrese en unos años, el río se fue a la esquina” (Aridjis 35). Al hablar de la muerte con Cristóbal Cuauhtli, comenta: “Si te conviertes en muerto auténtico, llamaré a Bernarda Ramírez para que te retrate y te cuelgue en su galería de fantasmas” (Aridjis 104). Además, la novela tiene ejemplos de humor físico. En una escena Juan le hace reír a un niño cuando pone su cara en el retrato del presidente del país. Cuando el protagonista traspasa paredes y ve las vidas tristes de los ciudadanos, siempre hay humor *slapstick*: sale de una con telarañas en las pestañas y la nariz encalada, tiene que evitar pisar ratas y alacranes, se tropieza con una manguera y un perro lo orina. Cuando Juan se acuesta con

Rebeca Villa, hay un momento de humor grotesco. Al principio bromea que sus ojos “estaban tan juntos que él no sabía cómo mirarlos, si a uno por separado o los dos a la vez. El caso es que parecía un cíclope y él optó por observarla como si se trata de una criatura fabulosa” (Aridjis 89); pero justo después percibe que ella tiene golpes de su novio en la espalda.

### **1.6. La distopía**

Un ave, que más tarde se convertirá en monstruo del crepúsculo, se burla de la visión del sacerdote mexica, mandada por Huitzilopochtli, que describió el lugar para fundar el antiguo Tenochtitlan: “En la calle vacía aleteó un pajarraco negro. Llevaba en la mano una serpiente petrificada a manera de lanza” (Aridjis 36). La novela, por tanto, ofrece una parodia de la sociedad en la capital mexicana en todos los aspectos. Como ya se ha mencionado, los animales y las plantas están muertos, hay una gran escasez de agua, hace un constante calor infernal, la lluvia ensucia y hay un neblumo omnipresente. Las noticias informan que todos los países están afectados por desastres naturales devastadores. Los lugares, que antes tenían árboles pero en el año 2027 ya no, tienen nombres paródicos como el “ex Bosque de Chapultepec” o el “ex bosque del Desierto de los Leones”. El narrador también relata la cruel imitación de las plantas en el Paseo de la Malinche, donde solo hay “pasto pintado de verde, arbustos de plástico, fuentes secas” (Aridjis 29). En otra instancia el narrador habría insertado un mal presagio; pero, aunque Juan piensa ver buitres, recuerda que “desde hacía tiempo no había zopilotes en México y la carroña insepulta hedía en las barrancas” (Aridjis 36). Las mascotas de la población mueren de sed en la calle. López-Lozano subraya que la ciudad está representada como cuerpo enfermo: “la urbe daba la impresión de sufrir una enfermedad del futuro, pero ya presente en sus monumentos y avenidas. Los ladrillos cacarañados, las ventanas catarrientas, las paredes fitulosas, el aire

purulento eran manifestaciones de ese mal venidero” (Aridjis 127–8). El culpable de esta destrucción del medio ambiente en la novela es claramente el ser humano. Dice el narrador que los ingenieros genéticos buscaban hacer las plantas “resistentes a los insectos, a los virus, a los herbicidas y a la contaminación. Pero no pudieron hacerlas resistentes a la mano del hombre” (Aridjis 121). Se ve lo mismo con los animales: al salvar a unos pájaros de un apartamento, no se sabe si van a poder sobrevivir porque tienen las alas cortadas y “muchos están muertos de hambre y de hombre” (Aridjis 145). Aunque Spires opina que “nature’s collapse leads to the erosion of society” (347), la situación es más complicada. El ser humano destruye la naturaleza primero, lo cual a su vez facilita la degradación de la civilización.

El sistema de esta sociedad distópica no funciona. En primer lugar, la infraestructura no satisface las necesidades de la gente. El narrador relata que la ciudad tiene

calles en reparación sin previo aviso, cloacas sin tapadera, señalamientos de tránsito mal colocados o desorientadores, fachadas acribilladas por la última granizada de partículas metálicas, puertas fuera de quicio, ventanas que ningún ingenio humano podía cerrar bien, obras públicas inconclusas o mal hechas, aberraciones de arquitectos y escultores chafas, ruinas contemporáneas no producidas por los desastres naturales sino por la mano inepta y corrupta del hombre (Aridjis 143)

Los edificios de la zona metropolitana se están cayendo. López-Lozano explica que la ciudad se ha expandido por necesidad demográfica, sin diseño y planificación urbanas. Además de la falta de agua, los ciudadanos pierden la electricidad a menudo. El académico destaca que el autor “points to the widespread scarcity of water and energy as evidence of overpopulation and underdevelopment resulting from unplanned urbanization” (188). El crítico elucida que los avances prometidos por la Revolución no llegan a la mayor parte de la población. El correo tampoco sirve: el general Carlos Tezcatlipoca explica que en el país “los mensajes urgentes llegan mañana, las invitaciones a una boda arriban después de la ceremonia, los telegramas en los que nos notifican que un pariente se está muriendo son entregados después del sepelio”

(Aridjis 53). El transporte, público o privado, no facilita el movimiento de las personas. El texto está repleto de imágenes de los grandes atascos en la calle y del gentío en el metro. Un hombre desconocido le explica a Bernarda que los accidentes de vehículo acontecen todos los días, y que uno es automáticamente considerado culpable: “Herida y todo, tiene que demostrar su inocencia ante una cadena interminable de agentes de tránsito y policía que acuden a extorsionarla. La injusticia es puntual y multifacética” (Aridjis 145-6).

En segundo lugar, como se puede ver en el caso del tránsito, el gobierno es corrupto. En vez de ser reinada por Cristo en perfección cristiana como querían los frailes franciscanos del siglo XVI, la sociedad es gobernada por José Huitzilopochtli y Urbina y luego por Carlos Tezcatlipoca. Como ya se ha señalado, los agentes del primero raptan a colegialas para que el licenciado las viole y sabemos que el segundo secuestró por lo menos a Ana Violeta. Además, el hermano del presidente está involucrado en el tráfico de drogas. El jefe de policía nos da una cifra de la cantidad de actividad criminal que ocurre diariamente en la capital mexicana: “en la mañana uno se entera de veinte secuestros y violaciones en Ciudad Moctezuma, al mediodía le hablan de una docena de homicidios en Ciudad Netzahualcóyotl, de medio centenar de accidentes de tráfico en el Circuito Exterior, de centenas de robos en la Zona Rosa” (Aridjis 53-4). El régimen de José Huitzilopochtli y Urbina no protege a los ciudadanos y su “intento” de hacerlo no es más que una farsa. En una instancia, este afirma su deseo de llevar a cabo una redada “para recoger pandilleros, narcotraficantes, drogadictos, homosexuales, ecoguerrilleros, violadores, mujeres violadas y adolescentes sospechosas de lesa virginidad” (Aridjis 54). El lector entiende que no solo quiere arrestar a delincuentes y personas peligrosas para el sistema, sino también a víctimas de estos delitos y a personas que no tienen nada que ver con estas transgresiones. La enumeración parece más una lista para un campo de concentración.

En otro momento, el presidente dice que Carlos Tezcatlipoca era un “excelente policía preventivo, pues arrestaba al delincuente antes de que pensara cometer un crimen, y muchas veces lo ejecutaba antes de que hubiese tenido la oportunidad no solo de cometerlo, sino de pensarlo” (Aridjis 26). Esta descripción le recuerda al lector “The Minority Report” (1956), de Philip K. Dick. Este relato corto del famoso autor estadounidense de ciencia ficción narra como, en el futuro en Nueva York, hay un departamento de la policía dedicada a prevenir el crimen antes de ser cometido. Sin embargo, un día el nombre de John Anderton, director de la división, aparece en la lista: supuestamente, dentro de una semana, va a matar a un desconocido. El cuento juega con la idea del libre albedrío: cuando el protagonista se entera del futuro, ahora es capaz de cambiarlo. Al final del texto el personaje principal tiene que tomar una decisión ética. Tiene que decidir entre sacrificar su libertad personal y sacrificar el proyecto que ha demostrado muy buenos resultados en la prevención de la actividad criminal. A diferencia, las tácticas de Carlos Tezcatlipoca, según las estadísticas que él mismo cuenta, no son efectivas en impedir los delitos. Con la comparación con el cuento de Philip K. Dick, el lector se da cuenta de que lo que hace el jefe de policía en *La leyenda de los soles* es una farsa: está simplemente arrestando a personas inocentes y ejecutándolas.

En el año 2027 en la Ciudad de México, hasta la lengua está contaminada. Stauder observa que el castellano “ha sido parcialmente desplazado por el inglés del poderoso vecino norteamericano; como en todos los otros aspectos de la vida del futuro, Aridjis no inventa nada, sino solo imagina la continuación y agravación de las tendencias ya observables en la realidad de su propio tiempo” (108). En una escena Juan “lee los letreros de varias tiendas: El New Hippy, La Bunnie, El Nursery, La Nymphet, Los Unhappy Many, El Pasaje de las Boutiques, Hacia el Lobby, Solo Women, Tienda de Ready Made, El Edificio Blue” (Aridjis 133). El uso del

*spanGLISH* no solo muestra la desigualdad entre los países de Norteamérica, sino también apunta hacia la idea de que la destrucción del idioma facilita la destrucción del pensamiento. Si no tenemos acceso a una palabra determinada, no podemos expresar lo que opinamos. George Orwell emplea esta idea en *Nineteen Eighty-Four* con el concepto de *Newspeak*: es un idioma diseñado para proveer un medio para hablar de los ideales del partido político y también para eliminar otros modos de razonamiento. En el año que le da título a la novela, nadie utiliza la nueva lengua exclusivamente; pero el gobierno espera que vaya a reemplazar *Oldspeak* (el inglés estándar) antes del año 2050. Inventaron nuevas palabras, pero sobre todo eliminaron muchos vocablos indeseables. La teoría es que, cuando todos los ciudadanos solo hablen el nuevo idioma, “a heretical thought—that is, a thought diverging from the principles of Ingsoc [English Socialism]—would be literally unthinkable, at least so far as thought is dependent on words” (Orwell 236). Además, lo más insidioso es la intención de simplificar la lengua en sí. Toda palabra innecesaria, incluso las que no son heréticas, fueron eliminadas en *Newspeak* porque el propósito era de limitar el pensamiento.

En *La leyenda de los soles* la familia nuclear también está rota. Ya se ha comentado la familia del general Carlos Tezcatlipoca. En el caso de Juan, a pesar de que parezca que sus progenitores lo trataban bien, su padre, también pintor, murió atropellado por un autobús y su madre se casó de nuevo dos meses después con su profesor de canto. Desafortunadamente, luego falleció de una embolia. Bernarda está divorciada y su exesposo vive en otra ciudad con una chica casi tan joven como su hija. Aunque Ana Violeta, de 15 años, vive con su madre, la protagonista lamenta no conocerla de veras. En este esquema se puede ver que los lazos familiares están rotos: los abuelos se han muerto y los padres ya no tienen ninguna conexión con los hijos. Aunque Juan dice que quiere casarse con su novia, y que ella es muy guapa, no hay

ninguna escena romántica entre ellos. Los dos están agobiados por la destrucción de su sociedad y por el apocalipsis inminente. En casi todas las situaciones eróticas del resto de la población, el sexo es violento y le recuerda al lector la definición de Paz de “chingar”. Hay prostitución en toda parte, pero sobre todo en la Zona Rosa. El novio de Rebeca Villa, el nacoteca Ildefonso Juárez, la abusa físicamente. Cada vez que Bernarda sale a la calle, y sobre todo cuando coge el metro, las manos de innumerables desconocidos la manosean: “Le tocaban las nalgas, los pechos, el vientre, las piernas y hasta querían meterle los dedos en la boca y en las orejas” (Aridjis 143). Estar en la muchedumbre les da anonimato a los transeúntes y así piensan que pueden toquetear a cualquiera sin repercusiones. Ser mujer y andar por la calle en el México D.F. del año 2027 implica ser acosada sexualmente. En otro instante, Juan observa a dos recién casados en el acto carnal: “La novia, convertida en altar del apetito ajeno, se dejaba comer . . . Los ojos de ella no jugaban un papel preponderante en ese banquete nupcial, solamente seguían desorbitados los pormenores de la vianda humana que la mordía sin dientes y la degustaba con deleite” (Aridjis 152). En vez de ser un acto erótico compartido entre ellos, parece una cena. El sexo se ha vuelto un instinto animal, como el comer.

A pesar de gobernar una sociedad claramente distópica, después de asesinar al licenciado José Huitzilopochtli y Urbina, el jefe de policía les promete a los ciudadanos una utopía con anchas avenidas y altos edificios. En su nueva Ciudad Tezcatlipoca, que antes era Ciudad Moctezuma, habrá un gran centro comercial con una arquitectura maravillosa. Cada pareja solo podrá tener dos hijos y se limitará el acceso a la capital de la población rural. El ex general promete una metrópolis “del futuro sin pobres, sin familias numerosas, sin prostitutas, delincuentes ni mendigos” (Aridjis 159). El lector entiende que son promesas falsas y todo este discurso es una gran farsa con el intento de ganar el apoyo del público después del fallecimiento

del último líder del país. La primera imagen utópica en la obra es la reproducción del primer mapa de Tenochtitlan, que data de 1550, después de la conquista, que el padre de Juan cuelga en la casa familiar. Spires afirma que Aridjis “generates a poignant contrast that polarizes our perception of a pre-colonial utopia brutally destroyed by a post-colonial dystopia” (Spires 348). Descrito como una Venecia del Nuevo Mundo, Tenochtitlan era el opuesto de la capital mexicana del año 2027: tenía los caminos de agua pura, pájaros saludables que cantaban, ganado en los campos, plantas preciosas y aire limpio. Como el narrador representa la ciudad del futuro como un cuerpo enfermo, dice que la antigua capital de la Nueva España “era apenas un corazón que comienza a latir y un cerebro que empieza a imaginar” (Aridjis 16). Sin embargo, aunque se describe la ciudad como inocente, a la vez está presente la violencia de los españoles en contra del pueblo indígena: “los indios de carga y servicio, los *tamemes*, arreados por sus amos extremeños, iban vestidos de blanco por caminos melosos” (Aridjis 16). López-Lozano observa que el narrador “emphasizes how the city was constructed literally on the backs of the native Mesoamericans, who were forced to carry heavy loads, thus linking both the destruction of the environment and the subjugation of the indigenous population to the enterprise of imperialism” (187).

María Odette Canivell examina *Mal de amores* (1995), de Ángeles Mastretta, una novela que analiza la revolución mexicana desde la perspectiva de las mujeres. La académica explica que ha habido dos tipos de visiones utópicas en el Nuevo Mundo: unas *para* Latinoamérica y otras *de* Latinoamérica. Expone que la primera categoría consiste en visiones de los europeos — cansados de guerra, pestilencia, ciudades sucias y estrechas y mala gobernación en el Viejo Mundo— para crear un paraíso en las Américas. Ya hemos visto al principio del capítulo los intentos de los frailes franciscanos en el siglo XVI de crear una sociedad cristiana perfecta en la

Nueva España. La segunda categoría consiste en sueños para mejorar Latinoamérica imaginados por los latinoamericanos. Hay muchos ejemplos de esta segunda categoría y la Revolución mexicana es uno de ellos. Sin embargo, destaca que “the revolutionary leaders betrayed the confidence of their people and the principles they initially espoused, and killed (metaphorically and literally) the possibility of a strong, well-governed nation” y esto “provided the conditions for a dystopian future” (Canivell 241). Este concepto se ve reflejado en el nombre del órgano reinante en *La leyenda de los soles*: el Partido Único de la Revolución.

Por lo tanto, el lector entiende que la naturaleza, la infraestructura, el gobierno, la familia nuclear, las relaciones románticas e, incluso la lengua, son contaminados, disfuncionales y distópicos. El general Carlos Tezcatlipoca, con su semejanza a Drácula y su habilidad de convertirse en jaguar, y los tzitzimime, con sus variadas anatomías grotescas, no son los únicos monstruos de la obra. Se observa que los seres humanos en la novela también son representados como bestiales. Los ciudadanos borran la división entre persona y fiera. Las bailarinas ancianas subrayan la rotura de los lazos familiares y afirman cómo tiene que ser un morador de la capital mexicana en el año 2027: “Esta ciudad no es para viejos, ni para jóvenes, ni para niños, es para mutantes” (Aridjis 75). Ildefonso Juárez copula con Rebecca Villa como un buey. En los letreros de la Zona Rosa, un prostituto es descrito como corcel y otra como rana. El barrio se describe como “la carnicería más grande del país” (Aridjis 77). En un bar del distrito baila a cuatro patas La Mujer Prodigio, quien tiene una “cara de virgen barbuda” (Aridjis 83) y “[c]uatro pechos sanguinolentos [que] culebrearon en el aire semejantes a peces fuera del agua” (Aridjis 82). Cuando Juan deambula por la zona metropolitana, observando a la gente en sus casas, visita a Melibea, cuyo marido anciano ha abandonado a dos esposas, a siete hijos, a catorce nietos y a dos bisnietos para estar con ella. Está embarazada y comenta: “Siento muchas patitas

moviéndose en mi panza, igual que si fuera a parir un millón de corderos” (Aridjis 49). En realidad, Melibea da a luz al dios Xipe Tótec, Nuestro Señor el Desollado. En otra escena una mendiga, quien carga un infante en los brazos, le pide limosna al protagonista. Cuando se acerca, ella “destapó la cabeza del lechón. Y éste miró a Juan de Góngora como si fuera un bebé” (Aridjis 150). Esta representación de la población sirve que subrayar la degradación total de la sociedad.

### 1.7. El Sexto Sol

Como ya se ha señalado, los protagonistas son incapaces de impedir las maquinaciones de Carlos Tezcatlipoca y el apocalipsis del medio ambiente. Son los hermanos Saturno quienes, por accidente, se equivocan y asesinan al villano principal. Tampoco pueden parar a los tztzimime: ellos mueren por su propio error. Para derrocar a estas bestias del crepúsculo y para limpiar la atmósfera contaminada, los personajes dependen de un *deus ex machina*: el nacimiento inesperado del Sexto Sol. Bernarda le cuenta a Juan que los monstruos estaban seguros de que el Quinto Sol iba a ser el último, así que no vuelven a sus escondites y los rayos del amanecer del nuevo astro los queman enteros. Cristóbal Cuauhtli explica que “la diosa azul” va a ser dueña de esta nueva era de la Naturaleza. No sabemos casi nada de ella, aparte de que el águila es su símbolo y que ella vive en la montaña Iztac Cíhuatl. Al final del libro, los amantes observan un buen augurio que juega con la visión del sacerdote mexica cuando decidieron fundar Tenochtitlan: “sobre un tunal vieron la figura azul de una mujer que tenía los brazos extendidos hacia el Sol . . . En su mano se posaba un pájaro dorado de plumas luminosas” (Aridjis 198). No se sabe el nombre de esta divinidad y tampoco se sabe el nombre del nuevo astro, lo cual indica que el futuro tiene muchas posibilidades. Es importante notar también que esta diosa que va a

reinar durante el Sexto Sol no es el Cristo que, según los franciscanos milenaristas del siglo XVI, iba a inaugurar mil años de perfección cristiana después del apocalipsis.

Alcocer opina que “[u]ltimately, *La leyenda* provides a glimmer of hope with regard to the problems that beset modern Mexico: the environmental degradation, the corruption, the violence, and the weight of the past” (64). Vilahomat está de acuerdo y cree que en el texto, “la utopía final está en la aceptación de un pasado mítico, la solución a través de un códice, la belleza del arte, y la confianza en el final alentador”. Sin embargo, aunque el lector se sienta bien cuando termina la novela porque Juan y Bernarda están a salvo y van a poder construir una nueva vida en Michoacán, no se puede aplicar este fin maravilloso a nuestro mundo. Spires nos recuerda el propósito de este tipo de narrativa: “Dystopian fiction, by its nature, it a vehicle of social criticism designed to disturb, but not necessarily to set forth any solutions” (350). No hay ninguna instrucción práctica para acabar con los problemas gubernamentales en México ni la contaminación del medio ambiente porque el *deus ex machina* arregla todo. Si los protagonistas no pueden luchar contra el mal, ¿qué podemos hacer nosotros? Tampoco veo cómo, según Vilahomat, aceptar el pasado mítico, el códice, el arte y la confianza va a inaugurar la utopía en nuestra realidad. La mayor parte de los dioses aztecas en la novela son malvados y Juan y Cristóbal Cuauhtli nunca rescatan la última página importante del *Códice de los Soles*. DeVries concluye que *La leyenda de los soles*, junto con otra obra de Aridjis, “do not optimistically propose the efficacy of reform or the success of conservationism; instead, they realize an important function of environmentalism which is to prophecy the future damage that unchecked ecological destruction in the present can wreak” (257).

Como señala Vilahomat, el arte es otro tema importante en el texto. Juan es pintor y Bernarda es fotógrafa. Larochelle comenta que hay un “element of irony here about the creative

process implicit in the apparent futility of arming oneself with a camera or a paintbrush when one is being attacked by a monster representing the end of modern age” (650). Se puede establecer un paralelo entre los personajes principales y el proyecto de Aridjis de combatir la contaminación del medio ambiente con la escritura de una novela distópica. En *La leyenda de los soles* Juan decide que su obra maestra va a ser un cuadro del valle de México del año 2027, parecido al de José María Velasco. El texto juega con la idea de que el arte imita la realidad. En el caso de Bernarda, sus fotografías no capturan la vida, sino la muerte. Al principio, el proyecto de Juan se caracteriza por retratar el paisaje, pero más tarde Cristóbal Cuauhtli le sugiere lo opuesto: que la realidad imite el arte: “Pinta a la diosa azul en el momento en que despierta en las cimas del volcán Iztac Cíhuatl. Ella será la formadora del Sexto Sol. No pintes a Tezcatlipoca, figurarlo en tu lienzo le da existencia” (Aridjis 101). Casi al final de la novela Juan pinta desesperadamente, intentando seguir las instrucciones del viajero a través del tiempo, pero no consigue terminar su obra. Después del amanecer de la nueva época de la Naturaleza, el protagonista todavía quiere concluir su cuadro. Bernarda le convence de abandonar su proyecto:

- Déjalo aquí, el paisaje que lo inspiró ha muerto.
- No puedo. Es como dejarme atrás a mí mismo.
- Ya pintarás otros en la edad que viene. Déjalo  
(Aridjis 198)

Si la realidad imita el arte, esta última enunciación de su novia indica que va a construir una vida nueva desde cero bajo el astro recién nacido. Alcocer opina que la “desperation Góngora had felt throughout the story to finish his painting of an idealized, mythical Mexican landscape was now pointless, because with the beginning of a peaceful and harmonious Sixth Sun, such a painting would no longer need to be a mere idealization” (64). Larochelle añade que “the desire to capture this destroyed reality could also be their way of affirming their own state

of survival” (649-50) y lanza una pregunta muy pertinente: “when the landscape that inspired a work of art no longer exists, does that work of art continue to be relevant?” (Larochelle 650).

DeVries emplea esta cuestión en su discusión de la destrucción del medio ambiente. Argumenta que en el intento de retratar algo perdido, el acto de representación falla porque “it cannot capture the sense of loss implied by the fact that what is being represented can now only function as memory, as pure description: a signifier signifying nothing” (DeVries 244). Este concepto es clave para entender la lucha para preservar el medio ambiente porque “environmentalists hold that capitalist economics demonstrate a lack of symbolic language with which to correctly represent the value of an uncontaminated world” (DeVries 245). Por ejemplo, se puede calcular el dinero ganado en la venta de un recurso natural extraído o ahorrado en ignorar las regulaciones medioambientales; pero el bienestar de la naturaleza y la salud de los seres humanos son cualitativos, no cuantitativos. La representación artística solo puede aproximarse a la comprensión de esta pérdida. En *La leyenda de los soles* el lector constantemente compara el cuadro de Tenochtitlan, su presente en el mundo real y la sociedad distópica del año 2027. No puede entender la pérdida de la antigua capital de la Nueva España; las descripciones contrastivas son el único recurso para intentar hacer esto. El narrador explica que la Ciudad de México “no siempre había sido esa inmensidad irrespirable que hacía llorar los ojos y raspaba la garganta, sino un valle luminoso cubierto de lagos resplandecientes y verdores inmarcesibles” (Aridjis 15). También se nos ofrece una imagen satírica cuando se relata que en el año 2027 los “únicos que corrieron con puntual fetidez fueron los ríos de aguas negras y los basureros líquidos, reminiscencias viles de lo que un día fue la Venecia americana” (Aridjis 19).

El papel del artista, aunque como ya se ha mencionado parece impotente ante la violencia de un monstruo apocalíptico, es todavía importante en la novela. Como señala Stauder, el

apartamento de Juan es un refugio artístico. El narrador describe que adentro “se le había creado un mundo ideal, poblado por personajes literarios y por artistas de todos los tiempos. En ese acuario de palabras y de imágenes se le defendía del hombre de carne y hueso” (Aridjis 15). Ya hemos destacado que es el ser humano quien destruye la naturaleza y muchas veces, como en el caso de los nacoctecas y los líderes del Partido Único de la Revolución, a este le gusta matar solo por placer. En el caso del protagonista, se ve que los seres humanos también tienen la potencialidad de hacer lo opuesto: a través del arte, se puede educar a la gente para que no siga el ejemplo de los villanos del texto. Aridjis nos ofrece una visión de una sociedad donde la mayor parte de la población no cuestiona la destrucción de su propio mundo. La excepción es Juan, un pintor solitario que piensa de manera diferente. Se junta no con personas contemporáneas, sino con artistas del pasado. En la zona metropolitana distópica del año 2027 hay innumerables instancias de masas abrumadoras de gente, vagando por las calles, las plazas y el metro. Las personas dentro de estas multitudes componen un ser uniforme, frecuentemente descrito como un animal: “La muchedumbre andaba jadeante, y como un perro se moría de sed” (Aridjis 143). Dentro del gentío los individuos ahora son anónimos. Muchas veces Bernarda tiene la sensación de estar “[e]bria de gente” (Aridjis 30); esto apunta hacia la pérdida del pensamiento individual y de la inteligencia. En otro momento el narrador relata que “la necia muchedumbre corrió en estampida hacia las ruinas” (Aridjis 142). Además, hay alusiones míticas. En el metro Bernarda “y diez mil gentes más, se hallaron en una larga fila que empezaba delgada, se ensanchaba, se bifurcaba, se juntaba de nuevo, daba la vuelta y se encontraba consigo misma como una serpiente que se muerde la cola” (Aridjis 30). Esta imagen presenta una sátira del uroboros, un símbolo presente en varias mitologías antiguas que puede representar el tiempo circular, la unidad o la continuidad. La presencia de esta culebra grotesca también le recuerda al lector la

ausencia de Quetzalcóatl. En un momento esta bestia humana “se la tragó. Sus pasos mezclaron a los de los otros andantes y la oscuridad confundió los perfiles” (Aridjis 144). Una y otra vez el autor mexicano critica al ser humano y su instinto de seguir al rebaño. Plantea que hay que pensar de manera crítica y ser independiente, y que el arte puede servir una función educativa en la vida de la gente.

### **1.8. Conclusión**

Esta multitud bestial de gente, además de Carlos Tezcatlipoca y los tzitzimime, son los monstruos que representan la distopía en la obra. Según mi hipótesis, Aridjis no solo representa esta crisis social a través de la descripción de la degradación ambiental, sino también a través de estas criaturas. El general Carlos Tezcatlipoca busca el poder como propio fin; es un macho chingón, según las ideas de Paz; y no tiene rasgos que lo humanicen, como otros villanos góticos. El personaje es una mezcla de Drácula y del dios azteca del mismo nombre. A diferencia del vampiro de Bram Stoker —quien, dentro de la tradición de las invasion narratives en Inglaterra, representa la xenofobia y antisemitismo de la época porque viene de fuera para chuparles la sangre a los ciudadanos—, el general Tezcatlipoca es de México; esto simboliza que la corrupción del sistema viene de dentro. Cuando lo comparamos con la divinidad autóctona, se ve que otras diferencias claves. En la mitología indígena, Tezcatlipoca castiga a los desobedientes con flechas; en vez de hacer esto, el personaje de la novela de Aridjis dispara a sus víctimas solo por el placer de torturar. Aunque los dioses aztecas exigían el sacrificio de seres humanos, ellos también se autosacrificaban. En ninguna instancia hace este rito, de manera literal o simbólica, Carlos Tezcatlipoca.

Los tzitzimime son grotescos en que son tan feos hasta lo absurdo. Como el protagonista Juan, proveen un cierto alivio cómico con sus acciones. Son parodias de las figuras mitológicas originales y de Drácula y otros monstruos góticos. Además, todos los habitantes de México D.F. del año 2027 son monstruosos en que tienen rasgos bestiales; esto simboliza la degradación total de la sociedad. Cuando contrastamos las acciones de la población con Juan, quien representa el artista e intelectual, se ve que, si no pensamos independientemente, si continuamos a seguir la manada, contribuimos a la destrucción de nuestro propio mundo. No solo es la élite quien tiene responsabilidad por la contaminación del medio ambiente y de la sociedad: todos nosotros somos culpables también.

Las conclusiones de este capítulo abren posibilidades para más investigación en el campo. ¿Cómo intentan otros autores representar la distopía y la crítica política en México? ¿Cómo utilizan otros escritores mexicanos técnicas góticas en sus obras y cuáles son los papeles de los monstruos? ¿Cómo se trata la mitología azteca en la literatura contemporánea? En cuanto a la heterogeneidad multitemporal, de García Canclini, y la plasticidad cultural, de Rama, ¿cómo se distingue la ciencia ficción, parodia y sátira mexicanas de otras tradiciones? ¿Cómo las teorías del modo narrativo ayudan al crítico a analizar otros textos con elementos sobrenaturales de México?

## Capítulo 2: La injusticia de alterar lo natural en *O Centauro no Jardim*

### 2.1. Introducción

*O Centauro no Jardim* (1980), del escritor brasileño Moacyr Scliar<sup>13</sup>, trata de Guedali, un niño que, en la década de 1930 en Rio Grande do Sul, nace con el cuerpo de un humano por arriba de la cintura y el de un caballo por debajo. Pertenece a una familia inmigrante judía de Rusia que vive en una pequeña hacienda cerca de Quatro Irmãos, en el interior del estado. El título contiene varias referencias. En primer lugar, Zilá Bernd destaca: “Le titre même du roman est doublement ambigu: d'un côté la double nature du centaure et, de l'autre, ce monstre (= sauvagerie) emprisonné dans un jardin (= espace civilisé)” (23). Este espacio civilizado puede remitirse al terreno familiar en el campo o al *Jardim das Delícias*, restaurante tunecino en São Paulo donde comienza y termina la trama. Otra alusión es a “The Unicorn in the Garden” (1939), de James Thurber, que se menciona en la página de citas al principio del texto. En esta fábula un hombre observa la bestia fantástica comer flores en el huerto de la casa. No está claro si el hombre está delirando o si el unicornio es real y, por eso, su esposa quiere mandarlo a un manicomio. El comentario de Bernd subraya la idea de contradicción, es decir, el rechazo de lo binario; el texto de Thurber representa la hostilidad del público respecto a cualquier cosa que no cabe dentro de su esquema mental. Estos temas serán importantes para el análisis de nuestra novela.

Hemos visto en la novela de Aridjis que los monstruos principales son villanos; pero, al mismo tiempo, todos los habitantes de la Ciudad de México del año 2027 muestran rasgos híbridos, lo cual representa una degradación total de la sociedad. En contraste, en el texto de

---

<sup>13</sup> En *Alteridade e (re)construção identitária em quatro romances de Moacyr Scliar*, su disertación doctoral, Patricia Cerqueira contextualiza al autor dentro de la literatura brasileña, la judaica y la de Rio Grande do Sul. Incluyo la referencia en la bibliografía.

Scliar vemos que el monstruo es el protagonista y narrador, lo cual abre nuevas posibilidades. El lector empatiza con las dificultades que Guedali tiene en la vida. Muchos académicos ya han analizado el tema de la inmigración en la obra, lo cual admite un paralelo con la observación de Bernd acerca de la yuxtaposición en el título de la obra. En una entrevista con Luciana Camargo Namorato, el autor *gaúcho*<sup>14</sup> afirma que “[I]ike a centaur, I have a double identity. The son of immigrants is always half here and half there, half in the present and half in the past” (44). Laura Pirott-Quintero comenta que “[o]n an ethnic level, Scliar highlights the tensions operating in Old World/ New World, Jewish/Brazilian, and immigrated/assimilated experiences” (“A Centaur in the Text...” 770)<sup>15</sup>. Gisele Jacques Holzschuh y Rosani Ketzer Umbach explican que la novela rescata la memoria histórica de la inmigración judía a Rio Grande do Sul. En su disertación doctoral, Patricia Isabel Santos Sobral analiza cómo el caso de Guedali ofrece una narrativa en contra de un proyecto unificador del país para mostrar la identidad polifacética de la nación. Destaca que los eventos en la vida del protagonista coinciden con ciertas etapas en la historia de la nación sudamericana y el efecto es una desmitificación de esta historia. Cuando el lector percibe los efectos de estos acontecimientos en los personajes, que representan a ciudadanos de aquellas épocas, los sucesos se vuelven más reales. Según Santos Sobral, la novela desmonta la historia “oficial” del régimen porque la contrasta con la de las experiencias reales de la población. Además, el uso de lo sobrenatural o lo alegórico en tiempos de dictadura facilita la evasión de la censura.

---

<sup>14</sup> *Gaúcho* es el gentilicio utilizado en portugués para las personas que vienen del estado de Rio Grande do Sul.

<sup>15</sup> En su disertación doctoral, Pirott-Quintero provee un análisis de lo híbrido en Latinoamérica para contextualizar la obra de Scliar. Incluyo la referencia en la bibliografía.

Mi hipótesis es que la figura del centauro en la novela no es solo un símbolo de la identidad del inmigrante. Si la analizamos como monstruo literal, descubrimos que la novela critica la opresión de las personas que son físicamente diferentes y el antisemitismo. En este capítulo estudio el modo narrativo del texto, el centauro dentro de la mitología, la opresión de los individuos cuyos cuerpos no caben dentro de una categorización binaria y varios tropos antisemitas. ¿Por qué ha de importarle todo esto al lector? El texto subraya que todos nosotros somos anormales de una manera u otra y critica a los que dificultan la vida de los oprimidos.

## **2.2. El modo narrativo: Entre lo maravilloso y lo fantástico**

En *The Cambridge History of Jewish American Literature*, Sarah Phillips Casteel opina que en la obra de Scliar “the challenges of rural Jewish assimilation are expressed in magical realist terms” (419). Se nota el empleo de esta etiqueta en otras reseñas del libro. Cary Fagan, novelista de Toronto, comenta que el autor brasileño tiene “that South American magic realism thing” (42) y Bill Gladstone piensa que el texto, “which one might loosely describe as ‘magic realism with a yarmulke,’ seems to adhere to literary traditions fully in keeping with both Gabriel Garcia [sic] Marquez [sic] and Franz Kafka” (65). Mark Axelrod añade que la novela “is clearly a work of what’s been called magic realism. Yet the obvious comparison is not with García Márquez but with Kafka” (157). Aunque estos críticos estadounidenses y canadienses utilizan el término que ya hemos abandonado por las razones explicadas en la introducción, se puede evaluar si *O Centauro no Jardim* cabe dentro de lo real maravilloso, lo fantástico o lo maravilloso.

De acuerdo con las ideas de Carpentier, quien acuñó el primer concepto en el prólogo

original<sup>16</sup> de *El reino de este mundo*, el evento sobrenatural de una obra se basa en una fe. En su obra maestra, las habilidades espectaculares de Mackandal vienen del vudú haitiano. El narrador representa estos milagros como si fuesen cualquier otro detalle mundano. Para este fin, emplea el punto de vista de los creyentes. Un buen ejemplo de este efecto es cuando las fuerzas coloniales condenan a la hoguera al famoso *houngán*: los europeos lo ven morir quemado, mientras los africanos lo observan transformarse en mosquito y huir. En *O Centauro no Jardim* hay un personaje que confía en la existencia de seres sobrenaturales. Se menciona que la partera, una mujer que viene de un caserío cercano, ya había oído de “monstregos — criaturas metade galinha, metade rato; ou metade porco, metade vaca; ou metade cobra, metade pássaro; carneiros de cinco patas, lobisomens, todos estes seres que sabe que existem, mas nunca pensou que viesse a cuidar de um” (*O Centauro...* 22). En cuanto a estas bestias de las creencias populares sudamericanas, ya hemos visto el roedor emplumado que le da título al relato corto “El colocolo”, del chileno Manuel Rojas, y más tarde veremos Mbói Tu’í, la víbora-loro, un personaje de la mitología guaraní descrito en *Nuestros antepasados*, de Colmán. En *Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul*, donde se reúnen 94 leyendas de esta tradición, Antonio Augusto Fagundes documenta las particularidades del hombre lobo en el folclore de esta región del país. Sin embargo, el narrador no toma el punto de vista de la partera sino el de los Tartakovsky. No hay ninguna evidencia de que los judíos rusos creyeran en la existencia de centauros. De hecho, Patricia Isabel Santos Sobral relata cómo, en una entrevista personal, Scliar comentó: “eu não me sinto confortável usando essa figura porque ela não é uma figura judaica - ela é uma figura eminentemente grega” (127). El autor explica que, como los griegos y los romanos ocuparon la

---

<sup>16</sup> Se reproduce el contenido del prólogo original en el ensayo “De lo real maravilloso americano”. Incluyo la referencia en la bibliografía.

antigua Palestina, la imposición de su cultura en los habitantes del lugar fue una violencia cultural. El nacimiento del protagonista les causa miedo y confusión a sus parientes. Su madre, Rosa, tiene mucha dificultad con la llegada del nuevo miembro. En una especie de depresión postparto, llora constantemente, no sale de la cama, no come y no cuida al niño.

Un centauro tampoco sería Prv (“posible según lo relativamente verosímil”) en el texto. Susana Reisz teoriza que es apropiado aplicar esta etiqueta a las *Metamorfosis*, de Ovidio, porque, a pesar de romper con lo cotidiano, pertenecen a una tradición mítica que todavía estaba viva en la época en que el texto fue escrito. Por otro lado, a *La metamorfosis*, de Kafka, no se le puede aplicar esta etiqueta porque lo imposible del texto no tiene origen antropológico. Según este esquema, un ser medio equino sería Prv en un texto publicado en la antigüedad clásica; pero no en la actualidad. En su reseña de la novela de Scliar, Beatriz Hausner opina que hay “echoes here of the Jewish literary imagination as exemplified by the Golem<sup>17</sup> in its various versions” (D4). Por un lado, ella tiene razón: si hablamos de un devoto judío que considera como verdad histórica los relatos de este ser, en este caso tendríamos Prv; pero se equivoca al comparar al centauro con el gigante de barro.

*The Golem* (1969), de Isaac Bashevis Singer, es un libro juvenil que está ambientado en Praga al final del siglo XVI, durante el reinado de Rodolfo II. Cuando el Conde Jan Bratislawski pierde todo su dinero jugando cartas y Reb Eliezer Polner se niega a prestarle más fondos por causa de las múltiples deudas del primero, el conde promete venganza. Esconde a su propia hija y soborna a dos “testigos” para que declaren que el banquero cometió el delito ya mencionado. Leib, un rabino de la comunidad y cabalista, es visitado de noche por un santo disfrazado que le

---

<sup>17</sup> En *The Golem Redux: from Prague to Post-Holocaust Fiction*, Elizabeth R. Baer analiza las diversas versiones del mito. Incluyo la referencia en la bibliografía.

da la idea, para probar la inocencia de Polner, de construir un gigante de barro para buscar a la niña. El Golem consigue este objetivo y el conde corrupto es llevado ante la justicia. Sin embargo el rabino pierde control de su creación, que comienza a hacer travesuras. En este caso se puede ver que los eventos sobrenaturales —la llegada del santo y la vida del monstruo— son Prvs porque tienen origen antropológico y podrían así ser verosímiles para un judío creyente. No se trata de lo real maravilloso porque los milagros rompen con la cotidianeidad. La reacción del pueblo ante el engendro que le da título al texto prueba que no se trata de una cosa de cada día: “When the rabbi’s wife, children, and grandchildren saw the golem walking with Rabbi Leib, they screamed and ran away in panic. The horses that were harnessed to wagons and carriages began to gallop wildly or stood on their hind legs when they saw the golem. The dogs barked madly” (Singer 48).

Sin embargo, por otro lado, el centauro no es un personaje de la tradición judaica. Al llegar a la adolescencia, Guedali quiere entender su papel en el mundo y en la historia de su pueblo. Como no puede salir de casa, empieza a leer en busca de cualquier mención textual de alguien con una anatomía parecida a la suya. Afirma que en la “história do povo judeu ninguém falava neles, nenhum dos autores que eu, ansioso, compulsava” (*O Centauro...* 56). Lo curioso es que el ser medio equino sí aparece en los cuentos folclóricos rusos. En *The Russian Garland of Fairy Tales*, el héroe Bova Korolevich, en sus aventuras, encuentra al guerrero Polkan, que tiene el cuerpo de un hombre por arriba de la cintura y el de un caballo por debajo. Son enemigos al principio, pero se vuelven amigos y viajan juntos. Desafortunadamente el pobre Polkan muere al intentar proteger a la esposa de Bova de dos leones salvajes. A pesar de su papel en la tradición rusa, los Tartakovsky desconocen la figura. De hecho, Leão, el padre, ni conoce el vocablo “centauro”. El hijo lo descubre a través de su lectura de las leyendas clásicas.

El narrador dice al respecto: “Esta palavra lhe ensinarei um dia. Por enquanto, não é muito versado em mitologia” (*O Centauro...* 23). Aquí se entiende que el Golem puede ser un ejemplo de Prv, pero un híbrido equino, en el contexto de la novela no lo es.

Según las ideas de Chanady, no está resuelta la antinomia entre los códigos de lo real y de lo sobrenatural en un texto fantástico. La irrupción de un evento milagroso en un ambiente verosímil causa ansiedad al narrador; este no quiere confiar en lo que está viendo.

Efectivamente, Beatriz Hausner destaca que “[t]here is nothing strange in the world Guedali inhabits other than his own strangeness” (D4). Sin embargo, la novela de Scliar es difícil de categorizar de acuerdo con el esquema de Chanady porque el protagonista *es* el acontecimiento imposible. No tiene miedo de sí mismo, pero infunde miedo en los demás. Por un lado, se puede decir que la obra pertenece a lo maravilloso como lo entiende Todorov, porque el lector acepta la existencia de un centauro sin reservas; Hausner opina que “just pages into the story, we have suspended our disbelief in the existence of this anomalous being” (D4). Por otro lado, el pavor general que la mitad equina causa es importante. La reseñista corrobora que es la tensión “between the real and the marvellous that defines *The Centaur in the Garden*” (Hausner D4). A diferencia de una obra de lo real maravilloso donde la antinomia entre los códigos de lo real y lo sobrenatural está resuelta —como en *Cien años de soledad*, de García Márquez, donde los ciudadanos de Macondo aceptan sin asombro innumerables sucesos milagrosos—, los brasileños de la obra temen a los centauros. El médico que visita a la familia después del nacimiento del cuarto hijo, el *mohel* que le hace la circuncisión, la domadora del circo que quiere acostarse con él (porque piensa que lleva disfraz) y los habitantes del condominio en São Paulo tienen miedo del chico. La manera en que Guedali lidia con este pavor general guía su formación.

Como indican los reseñistas, existen algunos paralelos que permiten comparar este texto con *La metamorfosis*. A los lectores no les resulta imposible la anatomía desviada de ningún protagonista (lo cual apunta hacia el concepto de lo maravilloso de Todorov), pero los dos asustan a los otros personajes (lo cual se inclina a lo fantástico de Chanady). Mark Axelrod señala una diferencia clave cuando escribe que el narrador de *O Centauro no Jardim* “has distinct similarities to Kafka’s Gregor Samsa, who also tends to be isolated from friends and family based on his ‘appearance.’ But whereas Gregor becomes alienated, despised, and ignored by his family, Guedali’s family is very supportive (especially his sister and mother)” (157). Esto subraya un tema muy importante relacionado con la recepción de la monstruosidad por parte de los parientes. En *La metamorfosis*, después de su transformación, sus progenitores le tienen tanto miedo que ni se le acercan. Ya no pueden dialogar porque, aunque el hijo puede entenderlos como siempre, ellos no lo pueden comprender. Esta falta de comunicación es simbólica. Su cuarto se vuelve sucio y luego los Samsa empiezan a utilizar el lugar como almacén: guardan muebles y otras cosas que ya no les sirven y que no consiguen vender. Cuando Gregorio espanta a los nuevos pensionistas, los padres y la hermana deciden que no pueden vivir más con este bicho. El pobre protagonista, deprimido, muere esa misma noche y, al darse cuenta de lo ocurrido, Herr Samsa agradece a Dios a la mañana siguiente. Con su fallecimiento los tres encuentran el coraje de echar a los inquilinos desagradables, encontrar un nuevo piso más pequeño y apropiado para sus necesidades y poder relajarse por primera vez en mucho tiempo.

En la obra de Scliar, sin embargo, aunque a los Tartakovsky les cuesta al principio superar el estado de choque emocional que la anatomía del cuarto hijo provoca, apoyan mucho a Guedali. Este relata que sus hermanas “cuidam de mim. Gostam de me fazer rir, gostam de

brincar com meus dedos, chegam até esquecer o corpo grotesco . . . Coitadinho, suspiram, não tem culpa” (*O Centauro*... 30-1). Los padres siempre intentan darle todo lo que quiere: un violín, libros, un telescopio, palomas, un tocadiscos y una máquina de escribir. Leão especialmente quiere que tenga una formación judaica, así que insiste en hacer la circuncisión y el *bar mitzvá*. Durante su niñez lo esconden del mundo, no como en el caso de Gregorio (a los Samsa les da asco y no quieren que el insecto gigantesco espante a otras personas), sino porque lo aman y quieren protegerlo. Saben que, si otros lo descubren, nunca podría estar en paz, sería víctima de la violencia, o sería tratado como una curiosidad. Ellos saben lo que es ser perseguido porque sobrevivieron los *pogrom* en Rusia cuando los cosacos venían a caballo a las aldeas judías para matar, saquear e incendiar. Ya han pasado por esto y decidieron mudarse a Brasil para que sus hijos no tuvieran que sufrir.

Para hacer aun más complicada la evaluación del modo narrativo de la obra, en el último capítulo Tita, otra centaura con quien se casa y produce hijos, ofrece otra versión de los eventos. En esta historia el *mohel* es alcohólico, entonces cuando piensa ver un monstruito en realidad está alucinando. El niño tiene un pie deforme, entonces, en vez de caminar, aprende a cabalgar por los campos de la hacienda a muy temprana edad. En el circo, su mitad equina es un disfraz de verdad. Después de conocer a su futura esposa, se enferma gravemente, delira y dice que es centauro. Empeora y los médicos brasileños piensan que quizá la causa es un tumor cerebral; por esta razón viajan a Marruecos para que lo operen. En África un furgón atropella a Tita, así que ella necesita también someterse a la cirugía. De vuelta a Brasil, es preciso que lleve botas ortopédicas y siempre se viste con pantalones largos para cubrir las cicatrices. Si el lector decide creer en estas explicaciones racionales para los acontecimientos sobrenaturales, la novela pertenece a lo extraño. Yo interpreto que esta versión mundana es un intento de esconder de los

demás las partes increíbles del pasado de la pareja, pero hay académicos que opinan de manera diferente. Robert DiAntonio escribe que se trata de “the private and poetic reality of a crippled youth who clings to his escapist fantasies well into manhood” (129). Parecido a la fábula de Thurber donde no se sabe si el marido está delirando cuando presencia el unicornio en su jardín, tampoco está claro si el protagonista realmente era centauro antes de viajar a Marruecos. Laura Pirott-Quintero subraya que “[the] temporal disjunction and narrative oscillation between Guedali's and Tita's versions of events suggest that the novel itself is metaphorically a centaur—a conflation of irreconcilable points of view” (“A Centaur in the Text...” 769).

### 2.3. Elementos góticos

De acuerdo con las siete ideas de Jeffrey Jerome Cohen para interpretar la representación de los monstruos en la literatura, el cuerpo “desviado” es un símbolo que hay que leer. Esta anatomía híbrida rechaza la categorización y cuestiona lo binario; encarna y exagera la diferencia cultural, política, racial, económica o sexual; y le causa miedo y deseo al lector. Estos conceptos van a guiar el análisis del protagonista. En primer lugar, es interesante notar que los engendros de lo gótico asustan al lector; pero, como ya se ha comentado, en la novela de Scliar las bestias mitológicas solo atemorizan a los otros personajes. *O Centauro no Jardim* no es un texto de horror y la criatura en cuestión es el protagonista y narrador de la obra. Por eso es natural que desde el comienzo el lector sienta empatía con su situación.

La única escena gótica tiene que ver con la vida de Tita. Después de huir del circo, Guedali encuentra a una guapa centaura adolescente intentando escapar de un hombre a caballo. Como este quiere matarla, el joven Tartakovsky interviene y el varón muere al caer de su corcel. Pronto el protagonista se entera de su historia: el hacendado se llamaba Zeca Fagundes y vivía en

una casa que era una

imitação de castelo medieval, com ponte levadiça, muralhas, torreões, tudo. As portas dos quartos e dos amplos salões eram guarnecidas por armaduras medievais, autênticas . . . O chão era de pedra; as janelas, pequenas, eram protegidas por pesadas grades. A iluminação vinha de archotes. No subsolo havia uma masmorra; e uma sala de torturas, de cujo teto pendia uma gaiola de ferro com um esqueleto decapitado. (*O Centauro...* 86)

Allí vivía con su esposa Dona Cotinha y un harén de mujeres en el sótano. No eran exactamente presas —en teoría podían salir cuando quisieran—; mas sabían que, si hicieran esto, Zeca Fagundes las buscaría adonde fuesen. Cuando quería, el señor bajaba a la habitación, elegía a una y la llevaba a otra parte de la casa. En una oportunidad, hubo una mujer que no se limitaba a vivir en el cuarto; andaba por el castillo, investigando las pertenencias personales del hacendado. Cuando Fagundes la descubrió, para usarla de ejemplo, “despiu-a, amarrou-a ao poste da sala de torturas, chicoteou-a na frente de todas as mulheres” (*O Centauro...* 88). A este personaje ni siquiera le gustan sus ovejas, gracias a cuya lana se hizo rico; a él solo le importan sus caballos. Tampoco se lleva bien con su primogénito, quien vive en Porto Alegre: el narrador menciona que cartas “anônimas diziam horrores desse rapaz, denunciando-o como alcoólatra, tarado, e não contribuindo em nada para melhorar o estado de espírito da pobre senhora” (*O Centauro...* 87). Esta parte trata del mal en la mente humana, como en la ficción gótica. Se puede hacer una comparación con *Pedro Páramo*, donde el personaje que le da título al texto controla todo dentro de su rancho, la Media Luna, y su hijo Miguel es malvado.

Ahora bien, la mitad equina del protagonista no solo causa miedo a los demás sino también deseo. De hecho, el pene de Guedali es casi un personaje en la obra. El médico es el primero en mencionar el asunto en su informe: “Pênis particularmente chamativo, porquanto monstruoso para bebê de dias” (*O Centauro...* 28). Luego el *mohel* se asusta al venir a la casa familiar para hacer la circuncisión del niño; su padre, al pensar en el futuro matrimonio del hijo,

se preocupa por el tamaño tan grande del órgano; y Fernanda lo comenta cuando tienen su lío amoroso en el jardín de ella. En el libro hay muchas escenas eróticas entre personas de diferentes especies, lo cual se discutirá más adelante. Además, en una escena el pene causa risa. Cuando el especialista en circuncisiones encuentra al niño por primera vez, se asusta e intenta escapar de la casa familiar. El padre le prohíbe la salida y le ofrece una copa de coñac para aplacar los nervios. Después de asegurarle que las patas del pequeño no le vayan a dar ninguna coza, lo conduce hacia el trabajo:

E ali estão, frente a frente, o pênis e o *mohel*, o grande pênis e o pequeno *mohel*, o pequeno e fascinado *mohel*. Nunca viu um pênis assim o *mohel* Rachmiel, ele que tantas circuncisões já fez. Sente que será uma experiência transcendente — a grande circuncisão de sua vida, aquela cuja lembrança o acompanhará até o túmulo (*O Centauro*... 33)

En una entrevista con Cristina Ferreira-Pinto Bailey y Regina Zilberman, el autor *gaúcho* explica que el chiste judío es “contido, amargo, melancólico, filosófico; representa um mecanismo de defesa contra o desespero constantemente experimentado por um grupo humano sofrido, perseguido. O humor brasileiro é mais alegre, mais escrachado, é o humor da gargalhada” (226). En esta escena, el lector aprecia que el humor judío juega con lo grotesco. De acuerdo con las ideas de Philip Thomson, este concepto tiene que ver con el cuerpo y lo físicamente anormal. La desarmonía creada por el falo equino resulta terrorífica y cómica a la vez. La exageración entre el tamaño del *mohel* y del órgano de la criatura le causa risa al lector, y así consigue que este se olvide de manera momentánea de la difícil situación del personaje principal. La última frase, acerca de la hazaña profesional, bien podría caber en un cuento de García Márquez.

El lector nunca se entera de la causa del parto bestial en el texto. La partera asegura al padre que no fue culpa de ella, que hizo su trabajo correctamente. Leão se pregunta si Dios está

castigándolo por haber cometido algún pecado. Cuando no puede pensar en ninguna transgresión grave, decide que quizá no es esto. Contempla la posibilidad de que él no sea el padre biológico: “Há mulheres pervertidas, ele sabe, capazes de fazer amor com qualquer criatura, com um cavalo também; mas sua Rosa não é dessas” (*O Centauro...* 23-4). La madre provee dos posibles teorías. Una es que hay defectos de nacimiento en la familia de su esposo y que la anatomía de Guedali es ejemplo de esto. La otra tiene que ver con la imaginación materna. Como explica Marie-Hélène Huet, en *Monstrous Imagination*, hasta comienzos del siglo XIX se pensaba que una mujer embarazada podría cambiar su prole solo con mirar las cosas a su alrededor. En el razonamiento de la académica, este milagro es un ejemplo del poder femenino para reprimir el del verdadero padre, lo cual era considerado muy peligroso. Lo irónico es que Rosa culpa a su marido por su propia imaginación: él la trajo al interior de Rio Grande do Sul, donde apenas hay seres humanos. “De tanto eu olhar para cavalos, meu filho nasceu assim. (Poderia citar exemplos: mulheres que riram de macacos e cujos filhos nasceram peludos; mulheres que olharam para gatos — seus bebês miaram meses.)” (*O Centauro...* 24). En este caso no hay ninguna subversión feminista, sino otro momento de humor judío.

En *Contemporary Gothic*, Catherine Spooner explica que en las obras de esta tradición literaria el pasado es el lugar de una injusticia o un crimen que tiene que ser resuelto. Jerrold E. Hogle, en el *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, añade que muchas veces estos secretos escondidos resurgen para perseguir a los personajes de forma sobrenatural. Aunque no se puede decir que *O Centauro no Jardim* pertenezca a la ficción de terror porque su propósito no es causar miedo en el lector, este tropo tal vez esté presente. Los padres de Guedali se mudaron a Brasil por causa de los *pogrom* en Rusia. Justo después del nacimiento del narrador, se relata la noche en la que Leão decidió dejar su país de origen: “uma noite, acordaram com o tropel de

cavalos e os berros selvagens dos cossacos. Correram a se esconder no mato . . . De manhã voltaram à aldeia. Encontraram a rua principal cheia de cadáveres mutilados e as casas transformadas em ruínas fumegantes” (*O Centauro...* 24-5). Los relinchos de los corceles y el trueno de sus cascos resuenan en las pesadillas de la pareja judía. Se menciona una y otra vez a lo largo de la novela el recuerdo de estos hombres armados que venían para matar, saquear e incendiar.

En la película *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, uno de los temas principales es la transmisión de traumas de una generación a la siguiente. La madre de Fausta, la protagonista, fue violada cuando estuvo embarazada durante la época del terrorismo en Perú y, al nacer, la hija recibe a través de la leche materna el trastorno que le da título al filme. Aunque la hija no ha experimentado la violencia, sí presenta la misma reacción emocional de una víctima. Todo le da ansiedad y miedo, lo cual le causa hemorragias nasales y desmayos. Poco a poco la protagonista llega a ser amiga de Noé, el jardinero de la casa donde trabaja. Esto es llamativo porque es el primer varón, fuera de los de su familia, en que confía. Se supone que tal vez ella va a encontrar el coraje de dejar el trauma de la generación anterior y comenzar a vivir. Este lento abrir al exterior le resulta difícil pero también terapéutico.

Se ve un paralelo con *O Centauro no Jardim* si entendemos la anatomía desviada de Guedali como una herencia de los *pogrom*, donde los “cossacos bêbados invadiam a aldeia, lançavam os cavalos enlouquecidos contra velhos e crianças, deferindo golpes de sabre a torto e a direito. Matavam, pilhavam, incendiavam. Depois sumiam. Na noite atormentada ficavam ecoando os gritos e relinchos” (*O Centauro...* 19). Su mitad equina le impide tener una vida normal, como la de sus hermanos. Ellos pueden ir al colegio, conocer a los vecinos y encontrar pareja. Al principio, el protagonista es solitario por causa de las precauciones de sus padres y

por una mala experiencia con Pedro Bento, mas siempre expresa el deseo de conocer el mundo exterior. Está muy entusiasmado cuando ve por primera vez a un indígena —a quien le da el apodo Peri— cerca de la casa familiar en Quatro Irmãos. Quiere ser su amigo. Luego, en las afueras de Porto Alegre, se enamora de la vecina. Como no puede ir en persona, intenta entrenar a una paloma mensajera para comunicarse con la mujer; finalmente, no puede aguantar más las ganas de ver el mundo y se va. Esta conexión con el exterior define, como en la película, la superación de un trauma transmitido por la madre.

#### 2.4. Orígenes del centauro

En la entrevista con Luciana Camargo Namorato, Scliar afirma que los *gaúchos* son aquellos que nacen en las llanuras de Brasil, Argentina y Uruguay y “are known as the ‘centaurs of the Pampas’” (44). En la novela, Guedali bromea cuando su amigo Paulo admira su habilidad para correr: “Gaúcho é assim, eu respondia, meio gente, meio cavalo” (*O Centauro...* 143). Es importante notar aquí que “gaúcho” en portugués no solo referencia al “vaquero” de esta región suramericana; también es el gentilicio para todas las personas del estado de Rio Grande do Sul. En *El libro de los seres imaginarios* (1979), Borges asevera que esta confusión entre hombre y bestia data de la antigüedad: “Como los griegos de la época homérica desconocían la equitación, se conjetura que el primer nómada que vieron les pareció todo uno con su caballo” (69).

En *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, G.S. Kirk afirma que el centauro es una figura mitológica particular de la antigua Grecia que representa el contraste entre naturaleza y cultura. Se ve esta diferencia representada en los dos tipos principales de centauros: los bárbaros por un lado y Quirón por otro. Kirk explica que el primer grupo es fruto de la unión entre Ixión y la nube Néfele o de la entre Centauro, hijo de Ixión, y

unas yeguas. Ovidio narra, en las *Metamorfosis*, que son invitados a la boda de Pirítoos y Hipodamía, donde se emborrachan e intentan raptar a la novia y a otras mujeres. Esta acción provoca una gran batalla entre los centauros bárbaros y los lapitas. En otra leyenda Neso, también un híbrido equino, ayuda a la esposa de Hércules a atravesar un río, pero al llegar al otro lado intenta violarla. El famoso héroe lo mata en seguida con una flecha envenenada; pero, antes de morir, Neso convence a la mujer de que su sangre fortalecería el amor del hijo de Júpiter. Más tarde ella le da a Hércules una camisa mojada con esta sangre, lo cual causa que él muera. Sin embargo, no todos los centauros son violadores violentos. Cílaro, por ejemplo, es un guapo centauro:

A golden beard, and golden tresses fell  
Down on his shoulders reaching to his flanks.  
High-mettled grace shone in his face; his neck,  
Chest, shoulders, hands and every manly part  
Seemed like a sculptor's much-praised masterpiece.  
Unblemished too his equine shape, nor less  
Fine than his man's . . .

(Ovid 425)

Este joven está enamorado de la bella Hilonome y en una muy triste muerte muere en los brazos de su amada durante la batalla.

Por otro lado, en la *Iliada*, se dice que Quirón es “[the] most righteous of the Centaurs” y el encargado de educar a Aquiles (Homer 209). *Bulfinch's Mythology* explica que este centauro fue instruido por Apolo y Diana (Artemisa en la tradición griega) y así posee una gran habilidad para la caza, la medicina, la música y la adivinación. Era tutor de Asclepio, el famoso médico de las leyendas antiguas. Quirón tiene progenitores distintos de los del resto de su especie: Cronos se convirtió en caballo para evitar los celos de su esposa y se acostó con Fílira. A la ninfa le dio asco la anatomía de su hijo y pidió ser transformada porque no pudo aguantar la vergüenza de tan monstruoso nacimiento; Júpiter la convirtió entonces en tilo. El centauro era inmortal por

causa de su parentesco, pero un día es herido, por accidente, por una flecha envenenada. Esto le causa un dolor insufrible, así que pide morir y es llevado al cielo donde representará la constelación Sagitario.

Guedali se parece en varios aspectos a los centauros de los mitos greco-romanos. Primero, es guapo como Cílaro: “Belos cabelos revoltos, belos olhos, nariz reto, boca bem traçada. Algumas espinhas na testa, só. Eu era mesmo um adolescente bonito” (*O Centauro...* 65). Su relación con Tita nos recuerda la que existe entre Cílaro e Hilonome. A Rosa, como a Fílira, le da mucha vergüenza cuando da a luz a un niño con patas de potro. Como los centauros bárbaros, el protagonista de la novela de Scliar es lujurioso; se acuesta con muchas personas en el texto. Sin embargo, no es violento y nunca intenta violar ni raptar a nadie. También, como a Quirón, al narrador le gusta la música: “Vagueio pelo campo tocando violino. A melodia mistura ao sussurro do vento, ao canto dos pássaros, ao chiar das cigarras. . .” (*O Centauro...* 38). Esta escena evoca la imagen mítica de sátiros retozando en las praderas mientras tocan sus flautas. Otro detalle interesante es la asociación entre el paisaje sudamericano con la antigüedad grecolatina. Cuando Guedali sale de la casa familiar para conocer el mundo, explica que iría “para longe, para o mato, para junto das codornas e dos tamanduás, dos sátiros e dos sacis, dos índios e dos pássaros solitários” (*O Centauro...* 69). Esta descripción combina figuras de leyendas con los animales reales que habitan la selva. Saci Pererê es un pequeño hombre negro de una sola pierna en el folclore brasileño. Este pícaro fuma una pipa, lleva un gorro rojo y hace travesuras. Es notable que el protagonista de nuestra novela brasileña también piense que en el bosque habría seres con patas de cabra. De hecho, Persephone Braham explica que el nombre de la Amazonia tiene origen en la expedición de Francisco de Orellana en 1542; Gaspar de Carvajal, fraile dominicano que documentó el viaje, explica que los indígenas les advirtieron a los

conquistadores de la presencia de guerreras femeninas, así que el lugar llegó a ser llamado “el lugar de las amazonas”. Esta conexión de la naturaleza sudamericana con la clásica antigüedad mítica está presente en la historia del Nuevo Mundo y también en la obra de Scliar.

El novelista brasileño da voz a una figura mitológica que normalmente no es protagonista, salvo en el posible caso de Quirón. ¿Cuáles son las particularidades de este narrador? Antes de describir el centauro, hay que destacar que existe un antecedente literario. En “La casa de Asterión” (1949), Borges emplea al Minotauro como *raconteur* en primera persona. En la versión de Borges, el lector simpatiza con el monstruo, que lleva una vida solitaria al no poder salir del laberinto. Sabe que hay un mundo fuera de su prisión, pero no puede explorarlo porque la gente se asusta al verlo y por esto hay una amenaza de violencia. Cuando deja el “laberinto” del hogar, las personas rezan y juntan piedras. Le da esperanza cuando oye que un día vendrá su redentor, porque quiere que lo lleve a otra parte. Al final, un atónito Teseo le comenta a Ariadna que el Minotauro apenas se defendió antes de morir. Lo curioso es que el lector percibe que el monstruo no es un narrador fiable porque muchas de sus afirmaciones carecen de sentido. Mantiene que habita una casa “como no hay en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida)” (“La casa...” 67). Si se entiende que el pobre no puede salir de su hogar, ¿cómo va a saber que no existe otro? También asevera que “nada es comunicable por el arte de la escritura” (“La casa...” 68); mas no sabe leer, así que nunca podría comprobar esto. Cuando está reflexionando sobre el mundo, comenta que quizá “yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo” (“La casa...: 69). Al llegar a este punto, el lector se pregunta si el narrador está en su sano juicio. Después, la voz relata la llegada del tributo de Atenas. Los jóvenes entran al laberinto y Asterión corre “alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me

ensangrienta las manos” (“La casa... 69). Aunque después el lector se entere de que Asterión no ofrece resistencia contra la espada de Teseo —esto defendería la idea de que la bestia no es violenta—, tampoco explica cómo mueren los adolescentes. En general el relato corto de Borges es enigmático y no ofrece respuestas fáciles.

Por el contrario, Guedali es completamente razonable y lúcido. Cuando cuenta los eventos de su vida, no hay discrepancias o cosas que carecen de sentido. El lector confía en lo que relata. Es una persona “normal”, salvo su anatomía. Uno puede sentir simpatía por Asterión; sus limitaciones intelectuales y su muerte dan lástima. Por otro lado, el narrador de *O Centauro no Jardim* es un personaje desarrollado con el que el público puede identificarse. Se entiende que, más allá del físico, Guedali tiene los mismos pensamientos, emociones y deseos que cualquier persona.

## 2.5. La anatomía desviada

En *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974-1975*, Foucault describe cómo en Europa se clasificaron como “anormales” a los monstruos humanos, a los criminales y a los onanistas. Su investigación hace hincapié en la manera en que en el siglo XIX se combinaron estas tres figuras diferentes para establecer una conexión entre la deformidad, la delincuencia y la sexualidad desviada. Para proveer el telón de fondo, en su ponencia del 22 de enero de 1975, habla de la primera categoría antes del siglo XIX. Explica que, si solo se trata de una deformidad física, el sujeto no constituye un monstruo porque únicamente rompe las leyes médicas. Un monstruo es algo que amenaza los principios naturales y jurídicos o religiosos. Es peligroso porque la sociedad no sabe qué hacer con él. El académico francés ofrece varios ejemplos: si un chico tiene dos cabezas, ¿Debe ser bautizado una o dos veces? Si un gemelo

siamés comete un delito y recibe la pena capital, ¿qué pasa con el otro? Si se mata al criminal, su hermano también muere; pero si se mantiene vivo al inocente, el culpable no recibe punición. En el caso de un hermafrodita, ¿cómo tiene que vestirse? ¿Con quién puede casarse? En este último ejemplo, se crea un precedente donde hay que establecer el sexo “primario” del individuo y así él puede ser acusado de sodomía si utiliza sus otros genitales. Si es declarado culpable del crimen sexual, normalmente se le manda a la hoguera.

En la novela de Scliar, la partera menciona que había visto “casos estranhos: uma criança que criou escamas de peixe, outra na qual nasceu um rabo — dez centímetros, se tanto, mas rabo, indiscutivelmente rabo” (*O Centauro...* 26). Quizá estas criaturas solo tenían deformidades que no causaban problemas para la sociedad. La cola se podría cortar o esconder en la ropa y tal vez la piel de pez solo se considere fea y no amenazante. Sin embargo, se ve que Guedali es un monstruo de acuerdo con la definición de Foucault porque tiene obstáculos en cuanto a la religión. Durante su *brit milá*<sup>18</sup>, surge esta discusión: “Mas é um cavalo, grita o *mohel*, tentando soltar-se das mãos fortes de meu pai, não tenho obrigação de fazer a circuncisão em cavalos. Não é cavalo, berra meu pai, é um menino defeituoso, um menino judeu!” (*O Centauro...* 33). Aquí el lector entiende que el asustado encargado del rito quiere definir al niño como animal, mientras Leão desea clasificarlo como ser humano. Como en el ejemplo de la intersexualidad en la ponencia de Foucault, en esta situación los dos hombres están intentando categorizar al hijo dentro de una dicotomía. La realidad es que, como afirma Jeffrey Jerome Cohen, los monstruos son problemáticos porque rechazan lo binario. Si el niño es una bestia, no hay obligación de realizar la ceremonia. El padre quiere defenderlo retóricamente como alguien con una

---

<sup>18</sup> En “Da circuncisão de um centauro”, Lyslei Nascimento analiza la memoria histórica, el lenguaje y su conexión con este rito judaico. Incluyo la referencia en la bibliografía.

deformidad física porque así no causa problemas para las leyes religiosas. Ninguno quiere admitir que es un ser híbrido. Su *bar mitzvá*, por el contrario, resulta ser menos complicado porque la familia hace todo en casa, sin tener que ir a la sinagoga. Después, cuando el narrador llega a la adolescencia, el progenitor se preocupa por su matrimonio: “Mas uma moça de boa família judaica, como as de Erechim, por exemplo? Nunca, conclui meu pai, com um aperto no coração. Nunca: desmaiariam só de vê-lo” (*O Centauro...* 43). Leão siempre está intentando cumplir con sus obligaciones de buen padre judío y la situación de su hijo provee obstáculos constantes.

Como el personaje principal es híbrido, tiene sentido que su sexualidad tampoco se ajuste a la norma. La cabeza de la familia se preocupa por las futuras relaciones amorosas de su hijo: “Que mulher (mulher; de nenhuma outra fêmea meu pai cogita. De égua, por exemplo, nem pensar . . .) o aceitará, pergunta-se, que mulher deitará com ele? Uma prostituta, talvez; uma bêbada, uma louca, uma tarada” (*O Centauro...* 43). La situación que el señor Tartakovsky ni quiere considerar se realiza: a los doce años, el narrador pierde su virginidad cuando monta la yegua del vecino. La complicación es que a esta hembra le gusta el chico y decide seguirlo por todas partes, lo cual causa problemas para su dueño. En este capítulo del libro se ve un paralelo con la situación jurídica de los hermafroditas antes del siglo XIX en Europa. En la actualidad hay leyes contra la bestialidad, así que el joven podría tener dificultades legales si alguien lo descubriese. Más tarde desea acostarse con la domadora del circo y todas las pistas indican que esto sí va a suceder. Los varones de la compañía dicen que ninguno puede satisfacerla: “todos tinham passado pela cama dela e a todos ela rejeitara com desprezo pelo fraco desempenho: não são machos bastante para mim, dizia” (*O Centauro...* 78). El lector considera que quizá esta mujer es la borracha, loca o pervertida que el progenitor del narrador predecía. Una noche ella

“[m]e olhava da jaula do leão; deitada junto ao felino, abraçava-o amorosamente, beijava-lhe a boca. Quem me dera, exclamava, encontrar um homem que fosse como este bicho! E me piscava o olho” (*O Centauro...* 78). Aunque antes el narrador tomaba mucho cuidado con ella, después de esta escena piensa: “Se leão, por que não centauro?” (*O Centauro...* 78). Antes, la domadora pensaba que la mitad equina era un disfraz; que el “hermano” ficticio de Guedali se escondía por debajo del cuero. Sin embargo, en su habitación es cuando descubre que el adolescente no estaba fingiendo: “Ela pula da cama e foge, gritando sempre: é um cavalo! Um cavalo de verdade!” (*O Centauro...* 80). Como el *mohel*, ella lo clasifica como animal.

Afortunadamente, poco después conoce a Tita. Esta relación provee un alivio para ambos, ya que no están, para fines amorosos, forzados a encajar dentro de un sistema binario. Sin embargo, después de su operación, los dos tienen líos extramaritales que complican la dicotomía entre seres humanos y animales. La esposa se enamora de un joven centauro mientras el marido se acuesta con Fernanda, la mujer de su amigo Paulo. Aunque aparenta ser humano porque ahora camina con dos piernas, a Guedali todavía le quedan las patas delanteras y el pene de corcel. Al principio está ansioso: ¿reaccionará ella de la misma manera que la domadora? Por suerte, su comentario solo es: “Como você é grande, ela murmurou . . . gemia de prazer” (*O Centauro...* 148). El narrador está agradecido que su único dilema sea el adulterio. Más tarde, cuando pasa por su crisis de la mediana edad y vuelve a Marruecos, tiene un amorío con Lolah, una esfinge. Ésta posee cuerpo de leona, pero cabeza y senos de mujer. Este capítulo es importante porque hasta entonces el personaje principal solo había tenido relaciones con chicas, yeguas o híbridas; ahora incurre en el trato carnal con alguien de otra especie, complicando todavía más las normas sexuales.

Al principio de la novela, el nacimiento del protagonista sorprende a todos, así que, en su

proceso de aceptar al nuevo miembro de la familia, consideran varias posibles explicaciones para el acontecimiento. Sin embargo, descartan que un error de la partera, un pecado de Leão, un defecto congénito, una relación de Rosa con un animal o la imaginación materna sean la causa de la apariencia de la criatura. Al final de cuentas el lector no se entera de la causa; hay que aceptar que algunos misterios de la vida no tienen explicación. Suceden al azar, y cuando el lector descubre la existencia de otros dos centauros y una esfinge, se supone que quizá estos cuerpos híbridos son tan orgánicos como los de los otros personajes de la novela. La defensa de estos seres como naturales subraya la injusticia de las leyes que gobiernan la sociedad. *XXY* (2007), la primera película de Lucía Puenzo, representa bien un tema central de *O Centauro no Jardim*: el negar cambiar la anatomía en su estado original a lo binario impuesto por la cultura, los intentos de “corregir” esto y la violencia por la que estas personas pasan por no adherirse a la norma. Comparar este filme con la novela de Scliar va a iluminar detalles importantes para el análisis del segundo.

En *XXY* la protagonista es Alex, una adolescente intersexual de quince años que vive como chica con su familia en una parte rural de Uruguay. Se mudaron desde Buenos Aires para esconderla del mundo y no quieren que nadie del pueblo se entere de su anatomía. Un médico le recetó píldoras con hormonas femeninas, pero ahora se niega a tomarlas. Suli, su madre, invita a Ramiro, un cirujano de Buenos Aires, y su familia a pasar tiempo con ellos y discutir opciones quirúrgicas. Hay un gran contraste entre Kraken, el padre de Alex, y Ramiro. El primero es biólogo marino que se dedica a la protección de tortugas en peligro de extinción, mientras que el segundo es médico especialista en “corregir” defectos físicos. Kraken quiere proteger a los animales de los pescadores y la tecnología que estos emplean. Por otro lado, Ramiro se interesa en lo normativo: por ejemplo, si una persona posee once dedos, él le corta uno. Existe un

paralelo entre las profesiones de los progenitores y la actitud que tienen hacia su prole. Kraken es muy cariñoso, desea lo mejor para su hija y la defiende en toda situación. En contraste, al final de la película, Ramiro confiesa que no le gusta su propio primogénito. Opina que Álvaro, su hijo, no tiene ningún talento y temía que el joven fuera gay. La implicación del filme es que la sexualidad del adolescente es natural, pero el cirujano quiere adherirla a lo heteronormativo.

Una noche Kraken conoce a Juan, quien le cuenta la historia de su vida. Nació intersexual, pero sus padres le escogieron el sexo femenino justo después de nacer. Tuvo cinco operaciones antes de cumplir el primer año y así sus primeros recuerdos eran exámenes médicos, los cuales hicieron que tuviera miedo de su propio cuerpo. A los diecisiete años, decidió ser varón: empezó a tomar testosterona y un año después se lo operaron. Ahora está casado con una mujer y tiene un hijo adoptivo. Expresa a Kraken que fue correcto permitir que Alex eligiera su sexo, pues opina que estas cirugías no son “normalizaciones”, como plantean los doctores, sino castraciones. De hecho, cuando hablan de la profesión de Ramiro, Alex y Álvaro discuten sobre esta idea. Ella plantea que el médico “rebana” cuerpos mientras él asevera que los “arregla”. Esta idea también aparece, simbólicamente, en la obra: cuando encuentran a una tortuga que perdió una aleta, Alex explica que va a sobrevivir; pero nunca va a poder volver al mar. Si el biólogo marino hubiera escogido el sexo de la niña al nacer, su vida habría sido parecida a la de Juan. Éste mantiene que temer a su propio cuerpo es lo peor que se puede hacer a una criatura. Sin embargo, al final de la película, Alex deja en claro que no quiere elegir; aunque Juan se adhiere a la idea de lo binario en sexo, la adolescente la rechaza. Lo interesante es que, aunque Kraken opina que al nacer su hija era “perfecta”, todavía no ha podido pensar más allá de la dicotomía impuesta por la sociedad. La implicación es que la opción orgánica es la correcta. En su artículo Margaret Frohlich analiza cómo el cuerpo de Alex es representado como parte

armoniosa del medio ambiente y destaca que “*XXY*’s representation of an idealized natural realm where liminality belongs, and need not be corrected, contests the reduction of certain types of variance to the abnormal and unnatural within medical and juridical discourse” (164). Además, Alex se enamora de Álvaro y ellos tienen una experiencia sexual donde ella lo penetra. Cuando se disculpa más tarde, él confiesa que le gustó. Esto implica que la sexualidad tampoco coincide con las convenciones de la homo y heterosexualidad. El adolescente es siempre representado como inocente, lo cual simboliza un estado “natural”. En su inexperiencia, todavía no está contaminado por el prejuicio cultural y no cree que la anatomía de la chica sea tan rara. Incluso quiere acostarse con ella de nuevo. Ella tiene dos amigos que están enterados de su anatomía: Vando y una vecina. En otra escena ella pasa la noche en casa de la segunda y a la mañana siguiente se duchan juntas. No hay nada romántico, pero muestra que ella acepta a su compañera tal como es.

Parece que la protagonista del filme no tiene miedo de su propio cuerpo. Pregunta a su padre: “Si soy tan especial, ¿por qué no puedo hablar con nadie?” (*XXY*). Quizá Kraken entiende que hay violencia en el mundo; tal vez se mudaron de la capital argentina no por vergüenza, sino para proteger a la niña de los otros. En la película, cuando unos chicos del pueblo uruguayo se enteran de la situación de Alex, la atacan. En un acto muy parecido a una violación, dos de los chicos la sujetan mientras el tercero examina sus genitales. Cuando este descubre que tiene pene, exclama que quiere ver si puede tener una erección. Afortunadamente Vando interrumpe el secuestro y la lleva a casa. Esta escena muestra el peligro que los individuos intersexuales pueden enfrentar en la vida real: sin embargo, Alex no desea que su cuerpo sea escondido. No se sabe qué le va a pasar cuando el filme termina. ¿Va a sufrir más ataques? ¿Va a causar problemas jurídicos y religiosos, como explica Foucault? ¿Van a aceptarla los habitantes del

pueblo?

Scliar es también el autor de “Os Filhos do Andrógino” (1995), un cuento que nos ofrece un posible pronóstico para alguien como Alex. El individuo que le da título al relato aparenta una forma masculina en público con su ropa y su pelo corto, y su prole lo llama padre. Sin embargo, posee ambos órganos sexuales y es capaz de hacer el amor consigo mismo. Se entiende que también es la madre de todos los niños y que los amamantó. Como el personaje principal de *XXY*, no tiene vergüenza de su cuerpo: “Ao contrário de outros que viam nessa duplicidade um extravagante equívoco da natureza, ele se considerava um ser superior: eu me basto, dizia, e não deixava de ter razão” (“Os Filhos...” 284). Nunca decidió adherirse a lo binario de género y se negó a operarse. Estudió todo lo que podía acerca de su anatomía y había reunido una biblioteca de materiales, la cual le permitía discutir el tema con cirujanos. Aunque tiene una actitud tan progresista y es erudito, sus hijos sufren persecución. No suelen salir mucho a la calle porque los demás se burlan de ellos, y exigen ver sus genitales en público para poder ratificar que son “normales”. A pesar de todo esto, su progenitor los cuida muy bien y a los chicos no les importa su cuerpo “desviado”: “Estávamos com o nosso pai, estávamos com nossa mãe, e isso era tudo o que queríamos” (Os Filhos... 285).

Lo irónico es que en “Cinismo” (2006), de Sergio Bizzio, el relato corto en que se basa el argumento de *XXY*, el discurso subrayado en la película se presenta al revés. Primero, los dos padres arquetípicos no ejercitan las mismas profesiones: uno es compositor para cine y el otro es sociólogo, así que no está presente el contraste entre los temas de preservar y de normalizar. El cuerpo de la joven intersexual se describe de una forma muy diferente: “Rocío era como el Frankenstein de un esteta perverso, un monstruito facetado” (Bizzio 18). En la obra de Puenzo es natural; pero en el cuento de Bizzio es representada como facturada, artificial. Una crítica

social de *XXY* es que no se debe “corregir” una cosa orgánica, mientras que en la famosa novela de Mary Shelley el científico que le da título construye una horripilante criatura gigantesca con diferentes pedazos de cadáveres. El narrador en el cuento de Bizzio explica que Rocío, de doce años, tiene

un defecto físico general . . . es hermosa por partes y horrible en su conjunto. Se diría que da la impresión de haber sido barajada más que concebida . . . Sus ojos, por ejemplo. Un millón de mujeres (y de hombres) querrían tener ojos como los ojos de Rocío, pero ninguno los aceptaría si la condición fuera que vinieran acompañados por la nariz, que a la vez es perfecta (sola). Y así en todas direcciones hasta el final. (Bizzio 10)

El joven del texto reacciona de manera parecida a esta descripción cuando los dos tienen su experiencia sexual: “Le gustaron también las pantorrillas y las plantas de los pies, suaves y blancas, pero el efecto del conjunto cola-piernas arruinaba la cola o las piernas, y Álvaro eligió la cola” (Bizzio 19). En el filme de Puenzo este discurso está al revés: sus padres, Vando, la vecina y Álvaro aceptan a Alex tal como es.

En *O Centauro no Brasil*, está presente el mismo tema que en la película de Puenzo: los que no se conforman a la norma sufren persecución y violencia. Antes de su operación, Guedali está obligado a esconderse porque su vida peligra si alguien lo descubre. Hay una escena muy parecida a la descrita antes, en donde Alex es atacada sexualmente: el hijo del vecino lo descubre en la hacienda familiar en Quatro Irmãos y Leão le da dinero para que guarde el secreto de la existencia del pequeño centauro. Aunque recibe el soborno y jura que no va a decirle a nadie, revela el secreto a sus hermanos. Un día el vecino sorprende al medio equino y lo monta a la fuerza. Aquí se aprecia una especie de violación: “Chorando, apavorado, corcoveio, rodopio, tentando me livrar dele. Não consigo . . . Pedro Bento aferra-se a meu pescoço, quase me estrangulando” (*O Centauro...* 47). Ahora los Tartakovsky saben que el personaje principal no está seguro en el campo y deciden mudarse a las afueras de Porto Alegre. Sin embargo, este

villano irrumpe tres veces más en el argumento y aterroriza al narrador. En el caso de Tita, Zeca Fagundes no sabe que dentro de su harén una mestiza llamada Chica dio a luz a una pequeña centaura hembra. La madre muere en seguida y las otras mujeres del castillo medieval la esconden y la cuidan, pero la niña quiere salir de la mansión para conocer el mundo externo; desea ver el sol y respirar el aire fresco. Escapa cuando cumple los diecisiete años, pero el hacendado la descubre; la persigue con un revólver, intentando matarla, cuando aparece Guedali para socorrerla. El adolescente impide la trayectoria del corcel de Fagundes y él muere al caer de la bestia. Más tarde, cuando los dos ya están casados y viven en un condominio con su grupo de amigos, aparece en su casa un joven centauro que había oído de su decisión de operarse. Quiere hacerles preguntas, y empieza una relación con la esposa; pero un día son sorprendidos por los vecinos, que entran en el hogar familiar para celebrar el aniversario de la fundación del barrio. Asustados, llaman a los guardias, que lo matan.

Este temor mortal los lleva a pensar en la cirugía. A Guedali le gusta su anatomía; lo que no le cae bien es la necesidad de esconderse. Desea una vida “normal” donde pueda salir del domicilio, hacer amigos, ir al colegio y luego a la universidad y tener una carrera. Tita también quiere ir al supermercado, vivir en la capital, visitar a sus suegros y ser madre. La presión de la sociedad de adaptarse a la dicotomía entre seres humanos y animales los convence de modificar su aspecto físico. Visitan a un cirujano en Marruecos que hace cambios de sexo para ver si los puede ayudar; aquí se ve explícitamente la conexión entre los individuos intersexuales, como Alex en *XXY*, que están obligados a ajustar sus cuerpos a lo binario. En la película de Puenzo se habla del pene del personaje principal como algo extra, innecesario, como un undécimo dedo. Juan deja claro que no se trata de recortar algo innecesario, sino de castrar. El narrador de la novela de Scliar tiene la misma opinión de su mitad equina: “Não, não eram verrugas o que

tínhamos em nosso corpo. Eram extensões do nosso ser; no íntimo também somos centauros” (*O Centauro...* 103). Una crisis de la mediana edad lo lleva a pedir lo imposible, y vuelve a África para preguntarle al médico acerca de la posibilidad de hacer otra cirugía para que vuelva a ser centauro. Para bien o para mal, esto nunca acontece.

En la novela de Scliar, lo interesante es que Guedali en su estado original tiene una conexión con la tierra y con lo divino. Comenta el narrador: “Não era só o medo da cirurgia, não. Era a sensação de estar violando a obra da Natureza, talvez resultado de uma disposição superior — divina, quem sabe” (*O Centauro...* 97). Sus progenitores vinieron de una aldea rusa y él nace en la granja familiar. Le encanta galopar por los terrenos y, después de operarse, siente una nostalgia constante por esta actividad: “Então, era isso o que eu queria: galopar de novo pelos campos, na plena posse de minhas quatro patas” (*O Centauro...* 181-2). El narrador tiene su propio amorío extramarital en Marruecos y, después del fallecimiento de la amante, decide volver al terreno donde estaba la antigua hacienda de su familia. Explica que lo que “queria era o contato com a terra — experiênciã que acreditava profunda, visceral. Queria andar descalço, queria criar calos nas solas dos pés, para torná-las cada vez mais grossas, cada vez mais semelhantes a cascos” (*O Centauro...* 207). Guedali se alejó de sus raíces: vivía en São Paulo, lejos de los parientes, y se había operado para aparentar una anatomía humana. Aquí apreciamos el tropo literario de la vuelta a los orígenes. Aunque nunca va a poder ser centauro de nuevo, el campo natal va a ayudarlo a lograr algo parecido.

Además, Guedali desea restablecer una conexión con lo divino: “Sim, eu queria voltar a rezar. Uma das coisas que pretendia construir na fazenda era um casa de orações . . . Eu sentia necessidade da sabedoria e do consolo da religião” (*O Centauro...* 208). Lo interesante es que antes no hay mucha mención del judaísmo en la novela. De niño es circuncidado y a los trece

años celebra su *bar mitzvá*, pero Dios casi no aparece en el texto. Como viven en el campo cerca de Quatro Irmãos, y luego en las afueras de Porto Alegre donde los otros judíos viven, quizá no hay una sinagoga a la que puedan ir. De hecho, Leão es forzado a traer al *mohel* de lejos para realizar el *brit milá*. Además, las oraciones que cantan tienen una función ceremonial en el libro, en vez de un intento de dialogar con el Todopoderoso. Explica el narrador acerca de sus oraciones: “Uma época rezei muito; ao cair da tarde me voltava para leste, para a distante Jerusalém, e murmurava as preces que meu pai me ensinara. Não era a Jeová que eu me dirigia; não era bem religião aquilo, era antes uma forma de nostalgia. Era a minha infância que evocava” (*O Centauro...* 73). La única mención de Jehová es cuando el padre considera que la forma del cuerpo de su hijo es un castigo divino por algún pecado cometido. Es, entonces, en el momento en que el protagonista vuelve a la antigua hacienda de su familia que descubre la religión por primera vez. Sin embargo, la divinidad que sí se nombra una y otra vez es el misterioso caballo alado, una especie de ángel de la guarda de los centauros. Circula encima de la casa durante el nacimiento de Guedali y la madre oye el sonido de sus alas durante su embarazo, pero desaparece después de la cirugía del protagonista. Aquí se ve que el haberse quitado la parte animal del cuerpo significa para el protagonista una pérdida de su vínculo con lo divino.

Lo importante es de todo esto es recordar que todos nosotros somos diferentes de una manera u otra. En el condominio horizontal, dos amigos confiesan que tenían deformidades al nacer. Júlio dice que “tinha um rabo, pequeno — vinte centímetros, se tanto — mas peludo, rabo de macaco. Meus pais ficaram horrorizados. Mas, o *mohel*, quando me fez a circuncisão, aproveitou e cortou também aquela coisa” (*O Centauro...* 165). Joel comenta que nació con escamas de pez, pero se cayeron sin tratamiento. Es gracioso que estos dos casos coincidan con

las experiencias de la partera; pero como consiguieron normalizar sus cuerpos, no pasaron por las dificultades de Guedali. En varias ocasiones el narrador menciona que tener una mitad equina o no era la cosa más rara. Cuando trabaja en el circo, menciona que “[m]e achavam um pouco estranho, mas eu não era ali o mais esquisito: o atirador de facas falava sozinho, o palhaço não se dava com ninguém, o trapezista gostava de colocar aranhas e baratas nos bolsos dos anões” (*O Centauro...* 77). Más tarde, después de operarse, cuando él y Tita viven en São Paulo, está preocupado por su apariencia; mas destaca que “em nosso círculo havia um engenheiro argentino que escrevia estranhos poemas, e um executivo carioca que vivia com duas mulheres — não éramos, de forma alguma, os mais esquisitos” (*O Centauro...* 127). Al final descubre que Peri, el indígena que trabaja con él en la hacienda, se acuesta con vacas.

El texto de presentación del libro describe a la novela como una fábula contemporánea. Si pertenece a esta tradición literaria, ¿cuál es la moraleja, entonces? La implicación es que todos somos raros de una manera: algunos con la sexualidad, otros con su arte o hábitos. Afirma Cora Rónai: “Pode ser que, no fundo, todos nós, judeus ou não judeus, sejamos centauros, sacrificando as nossas peculiaridades e as nossas características individuais para sermos aceitos por uma sociedade onde não há pecado maior do que a originalidade” (DiAntonio 120). Al reflexionar sobre esto, surgen varias preguntas. ¿Cuáles desviaciones se toleran dentro del sistema? ¿Cuáles no? El ser humano suele pensar que su cultura es natural o la única manera de existir porque no conoce otros modos de vida. Un choque entre la naturaleza y la sociedad, entonces, hace que el lector desconecte estas dos ideas y que evalúe de forma crítica su propia comunidad. ¿Cómo se puede tener solidaridad con las personas marginalizadas y luchar por una sociedad que sea más justa para todos? En esta novela los monstruos tal vez representan exageraciones de las diferencias entre individuos, para que reevaluemos nuestras actitudes ante

tales diferencias y critiquemos lo normativo.

La obra también reprocha a los que empeoran la marginalización de los otros. Bernardo, su hermano mayor, le dificulta la vida a Guedali. Después del nacimiento del protagonista, Bernardo tiene celos de la atención que recibe el niño: “também ele queria ter quatro patas, se é este o preço a pagar pela afeição das irmãs” (*O Centauro...* 31). Desde el comienzo, el joven muestra una falta de empatía: no entiende que su hermano menor va a ser perseguido por su cuerpo. Bernardo es amado por sus padres y en toda instancia la familia lo apoya, pero es codicioso. Al mudarse a Porto Alegre, bebe una botella entera de vino y confiesa al narrador el enfado que guarda hacia el padre por no haberle regalado el reloj Patek Philippe del abuelo, y por no haberle dado dinero para perder la virginidad en un prostíbulo. Cuando el personaje principal llega a los trece años, cuenta que su hermano quiere que él muera: “Cada vez me tolerava menos. Me dá azia, dizia a meus pais, só de pensar naquele monstro trotando no depósito. Vocês deviam é se livrar dele, mandá-lo para algum lugar bem longe; em vez disso, ficam lhe fazendo festinhas. Loucura completa.” (*O Centauro...* 61). Poco después Bernardo niega que Guedali, por su anatomía, pertenezca a la familia y se va. Cuando el narrador y sus amigos viven en el condominio en São Paulo, su hermano aparece de nuevo. Está vestido al estilo hippie y relata que robó el reloj de su padre, que abandonó a su esposa y a su hijo y que ahora vive como vagabundo. Dice que había vuelto para hacer las paces, pero realmente era para pedirle dinero al hermano menor, que ha tenido éxito con sus negocios.

En otra escena parecida, Guedali y Tita están en una celebración del carnaval. Todo el mundo lleva disfraz cuando, de repente, se presenta un centauro. El protagonista comenta: “Meu primeiro impulso foi de fugir dali com ela; era como se tivessem descoberto nosso segredo, como se estivessem nos dizendo, não adianta vocês esconderem a verdade, sabemos de tudo,

sabemos como você era” (*O Centauro...* 135). Justo después se da cuenta de que es un traje. Sin embargo, muestra que las caricaturas de los seres marginales pueden causar que los perseguidos revivan traumas del pasado. En la fiesta callejera también aparecen parranderos vestidos de árabes e indígenas. Esta parte hace que el lector repiense la representación peyorativa en la vida real, sea en carnaval o en *Halloween*, en el caso de los Estados Unidos. Los ejemplos del hermano egoísta y del disfraz de centauro implican que todos nosotros tenemos que identificar nuestros privilegios y entender por qué la vida, para otros, resulta más difícil. En la novela, la vida es más difícil simplemente por haber nacido de una cierta manera.

## **2.6. La inversión de tropos antisemitas**

Para poder comentar este tema en la novela, hay que establecer primero que la raza es una construcción ideológica. En *Genealogical Fictions*, María Elena Martínez conecta la idea española de la limpieza de sangre con el concepto de la raza y la casta en el México colonial. En la península ibérica existió mucha discriminación contra los sefardíes y luego contra los cristianos nuevos, pero no se sabe exactamente por qué; pudo ser por celos socioeconómicos o preocupaciones religiosas acerca de conversiones insinceras, ya que la mayor parte de los judíos y musulmanes aceptaron cambiar de fe solo ante la amenaza del exilio. La idea católica de una mancha, causada por la herejía, que dura varias generaciones se comenzó a emplear contra los conversos y los moriscos. Aunque se convirtieron, había muchas costumbres como la dieta, la higiene, la ropa, los nombres de familia, la circuncisión o la lengua que eran más difíciles de adaptar. La incapacidad o dificultad de distinguir físicamente a estos dos grupos aumentó la paranoia. Así, las ideas de cultura y de sangre se combinaron y se trasladaron al Nuevo Mundo, donde fueron empleadas para entender la mezcla de europeo, indígena y africano. En este

sentido hay algunos detalles pertinentes para el análisis de *O Centauro no Jardim*. Primero, Martínez destaca: “This naturalization of a religious-cultural identity coincided with the emergence of a lexicon consisting of terms such as *raza* (race), *casta* (caste), and *linaje* (lineage) that was informed by popular notions regarding biological reproduction in the natural world and, in particular, horse breeding” (28). De hecho, muchas castas en el México colonial se etiquetan con nombres de animales, como lobo y coyote, o palabras derivadas de bestias, como mulato.

Martínez explica que, a mediados del siglo XV en España, los sefardíes “were increasingly depicted as a hybrid and corrupted lineage, sometimes even as the outcome of monstrous mixtures—of crosses with monsters, demons, and animals—and their supposed traits were being projected onto the conversos” (30). De hecho, Guedali comenta que se tiene que esconder de niño porque si los cristianos en Brasil observan su anatomía, “[o]s anti-semitas bem poderiam ver no ocorrido uma prova da ligação dos judeus com o Maligno. Meu pai sabe que por muito menos seus antepassados torraram nas fogueiras da Idade Média” (*O Centauro... 27*). En *The Origins of the Inquisition in Fifteenth Century Spain*, B. Netanyahu especifica que se utilizaba el término “Alboraique” para designar a los nuevos cristianos. Esta bestia que, de acuerdo con el Corán, llevó a Mahoma al cielo tenía “a woman’s face, a mule’s body and a peacock’s tail” (1295), y como era más pequeño “than a horse and larger than a mule, it was a kind not found in nature, not mentioned in the written Law, nor indicated in Aristotle’s work about the animals (*De natura animalium*)” (849). La ironía de esta representación del converso como híbrido equino se debe a que, como elucida Scliar en una entrevista: “Na Idade Média, os judeus eram proibidos de montar a cavalo, por não poderem se elevar acima do piso” (Gontow 5). La auto representación del judío como centauro es una apropiación del caballo. Explica el autor brasileño en la misma entrevista: “Entre o judaísmo e os cavalos existem barreiras

históricas. Os judeus nunca gostaram de cavalos, e vice-versa . . . É curioso que eu tenha usado deste recurso ficcional para tentar promover a aproximação entre judeus e cavalos. Circuncidar o cavalo significa incorporá-lo ao judaísmo” (Gontow 5-6).

Judith Halberstam explica que el personaje que le da título a la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker, representa el racismo y la xenofobia de la época, donde el judío es simbólicamente el enemigo. La diferencia con el texto de Scliar es que en este un monstruo asquenazi es el protagonista, por lo que el lector simpatiza con él. En vez de encarnar una identidad negativa “opposite which the normal, the healthy, and the pure can be known” (Halberstam 2), el caso de Guedali amplía la definición del “ser humano”.

El narrador de *O Centauro no Jardim* también invierte el tropo de la violencia en la historia rusa. En un breve artículo llamado “Reclaiming the text – or reclaiming voices?”, Scliar menciona haber leído a Isaac Babel. En su tesina de maestría Abby Gondek hace la conexión con *Red Cavalry* (1926), una colección de relatos cortos del autor judío de lengua rusa. Estos cuentos transcurren durante la guerra polaco-soviética de 1919-20 y, de hecho, un personaje con el nombre “Gedali” figura en varios de ellos. “Argamak” (1930), un texto adicional que se publicó después del lanzamiento de *Red Cavalry*, trata de un joven que se alista en un regimiento de caballería durante el conflicto. El cosaco Tikhomolov mata a dos oficiales enemigos capturados y, como castigo, le quitan el corcel que le da título al cuento. El personaje principal, quien se supone que es judío, lo recibe pero no sabe montar a caballo. Los otros cosacos están resentidos con el protagonista e, incluso después de recibir a Argamak de vuelta, Tikhomolov se niega a hacer las paces con el protagonista. Al final del relato, el joven se traslada a otro escuadrón donde consigue cabalgar gracias a su experiencia con el corcel, y ya no es maltratado por los cosacos. Gondek observa que el centauro de la novela de Scliar subvierte el estereotipo

de que los judíos no pueden montar a caballo, y es una metáfora para su habilidad de asimilarse a la cultura que le rodea.

Sander Gilman traza la historia de la rinoplastia en la comunidad judía. Subraya que “[r]ace is a constructed category of social organization as much as it is a reflection of some aspects of biological reality” (Gilman 150). Explica que en los siglos XVIII y XIX en Europa, la literatura etnológica consideraba a los asquenazis como negros y esta denominación los marcaba como miembros de una raza inferior, llenos de enfermedades y feos. El académico relata que Petrus Camper, al final del siglo XVIII, describió el índice nasal, un componente del ángulo facial, que se utilizaba en las discusiones estéticas para distinguir entre los simios y los seres humanos y entre las distintas razas. El órgano olfatorio del semita fue determinado ser más parecido al del africano. Sin embargo, Gilman explica que en la segunda mitad del mismo siglo en Europa occidental ya no se podía ver ninguna diferencia entre los cristianos y los hablantes de yidis en cuanto al color de la piel, de los ojos o del pelo. A pesar de esta realidad física, ya habían internalizado el discurso discriminatorio de la anatomía; se consideraban a sí mismos feos. Como ya habían desaparecido las otras marcas de distinción, la nariz llegó a ser el foco de esta obsesión con la diferencia. Jacques Joseph, un asquenazi alemán, hizo la primera rinoplastia moderna en Berlín en 1898 para un cliente que tenía mucha vergüenza de su órgano olfatorio. La teoría era corregir el cuerpo para ayudar al estado psicológico: el deseo de ser invisible, de pasar por gentil<sup>19</sup>, era la motivación para muchas operaciones nasales. Gilman destaca cómo “[b]eing seen as a Jew meant being persecuted, attached, and harassed. The ‘cure’ for this was the actual alteration of the body” (170). Lo curioso es que el judaísmo tradicional rechaza la

---

<sup>19</sup> Este vocablo significa: “Entre los judíos, dicho de una persona o una comunidad: Que profesa otra religión” (“Gentil”)

alteración quirúrgica del cuerpo, excepto en el caso de reconstrucciones; estos procedimientos debían justificarse, entonces, con el discurso de la modificación corporal para el alivio psicológico.

Se puede observar un paralelo entre la rinoplastia en la comunidad judía y la decisión de Guedali de quitarse la mitad equina. Su cuerpo desviado lo marca como un Otro y esto implica un peligro mortal. Sin embargo, después de su transformación, teme siempre que los otros se vayan a enterar de su anatomía original; las repetidas irrupciones de Pedro Bento en su vida simbolizan esta ansiedad. Después de dejar la hacienda familiar cerca de Quatro Irmãos, el narrador vive en São Paulo y, en varias ocasiones, se tropieza con él por casualidad: una noche, al llamar un taxi, descubre que el antiguo vecino es el conductor; durante el carnaval la domadora del circo y él se disfrazan de centauro; y en el condominio tiene un puesto de guardia. Gilman subraya que “[a]ltering the Jew’s external form may have provided a wider margin in which the Jew could ‘pass,’ but the Jew could never be truly at peace with the sense of his or her invisibility” (Gilman 171). El académico menciona brevemente que la nariz no era la única marca de diferencia entre los judíos y los gentiles; los pies también se consideraban distintos. En el caso de Guedali, después de su operación, sus cascos son la última evidencia de su Otridad. Necesita llevar botas ortopédicas para poder andar. Un día alguien roba la casa y se lleva consigo estos zapatos especiales; la pareja se vuelve loca, primero porque apenas pueden caminar y, segundo, porque no quieren ser descubiertos como ex-centauros. Al final, las pezuñas se rompen y muestran nuevos pies humanos, los cuales simbolizan la completa asimilación<sup>20</sup>. Esta idea se presenta de nuevo cuando Tita queda embarazada. El narrador no sabe cómo va a

---

<sup>20</sup> Laura Pirott-Quintero emplea el artículo de Gilman, pero ella se enfoca en las patas. Para un buen análisis de los pies y las botas, cf. “A Centaur in the Text...”.

ser el cuerpo de su hijo: “Desde então não tive descanso. No escritório, no carro, em sonhos, as mesmas visões me perseguiram: monstros com elementos humanos — braços, pernas, lábios, olhos — e eqüinos — patas, cauda, crinas, pênis — combinados em variadas proporções, resultando sempre, sempre, sempre em figuras horrendas” (*O Centauro...* 138). El uso de vocablos como “monstruo” y “horrendas” muestra que el personaje principal, como en el caso de las narices judías, ha internalizado la idea de que su anatomía es fea. También tiene miedo acerca de la seguridad de su prole: no puede ir a un hospital si hay posibilidad de que la criatura nazca híbrida. No le queda más remedio que volver a su pueblo natal y buscar a la partera que le ayudó en su propio nacimiento.

Además de representar unos tropos destacados por el académico, Scliar invierte otro. En su artículo, Gilman escribe que al final del siglo XVIII en Europa, “[t]he specific shape of the Jew’s nose indicated the damaged nature, the shortened form, of the penis. The traditional positive association between the size of the nose and that of the male genital was reversed, and this reversal was made a pathological sign” (169). Explica que muchos asquenazis en aquella época tenían vergüenza de sus miembros circuncidados. En la novela, Guedali posee un pene muy grande porque es el de un corcel. Es extremadamente viril y tiene muchas amantes. Su excitación sexual es representada como una fuerza poderosa, imposible de parar o impedir: “E então — avalancha descendo a montanha, torrente rompendo as comportas — atiro-me sobre ela e já não vejo mais nada” (*O Centauro...* 79). En este caso, el judío muestra una sexualidad más potente que la del gentil.

Un tema positivo es la importancia de la familia y la comunidad en la cultura judía. En primer lugar, la obra muestra que, pase lo que pase, la familia siempre se apoya. Las personas no son perfectas y la vida no es fácil, pero juntos pueden superar cualquier dificultad. Ya hemos

comentado la diferencia entre las familias de Gregorio Samsa y de Guedali. Además, hay otros personajes que personifican este tema. Paulo y Fernanda, amigos del narrador, se casaron muy jóvenes y han cambiado mucho. Tienen una hija con necesidades especiales, la esposa se acuesta con otros y en general hay problemas entre ellos. Ella lo abandona y se fuga con un piloto, pero al final de cuentas regresa para estar con su marido y los dos son felices de nuevo. Otros amigos tampoco son perfectos. Joel confiesa que les ha pegado a sus niños por frustración pero y se arrepiente. Tita se enamora del joven centauro y después Guedali se vuelve un poco loco. El protagonista regresa a Marruecos para visitar al cirujano y tiene su lío amoroso con la esfinge. La pareja de centauros pasa por épocas cuando están muy enamorados el uno del otro y otras cuando casi no se hablan y no se entienden. El nacimiento de sus gemelos les trae mucha felicidad, pero también los distancia. Sin embargo, lo importante es que tanto los compañeros como las parejas siempre hacen las paces.

A la edad de trece años, el adolescente sueña con vivir en una comunidad colectiva en el nuevo Estado de Israel: “Trabalhador dedicado, os membros do *kibutz* terminariam por me aceitar; numa nova sociedade há lugar para todos, mesmo os de patas de cavalo” (*O Centauro...* 59). De adulto, ahora en São Paulo, Guedali decide construir con sus amigos un nuevo barrio de unos veinte domicilios. Estos compañeros representan una especie de nueva familia: se apoyan y deciden edificar el “condominio horizontal” para vivir juntos. Brasilia, la nueva capital, es una inspiración para este proyecto. Además, como la mayor parte de ellos son judíos, una amiga subraya la influencia israelí de la idea: “. . . é um *kibutz*, gritava Bela, um verdadeiro *kibutz*!” (*O Centauro...* 152). Esta comparación es llamativa porque, como explica Daniel Gavron en *The Kibbutz: Awakening from Utopia*, estas comunidades no eran y no son perfectas. Descritas como sociedades democráticas voluntarias basadas en la propiedad común, la responsabilidad colectiva

y la igualdad, son muy diversas en cuanto al tamaño, religiosidad, ideas políticas, descendencia y estructura económica. Síntesis del socialismo y del sionismo, han tenido muchos problemas debido a choques con los árabes cuyas tierras ellos compraron, a su tratamiento de inmigrantes, a diferencias internas de ideología política, a la industrialización, a la “privatización” de bienes y de responsabilidades y a las deudas acumuladas. Sin embargo, Gavron quiere destacar la influencia que han tenido en Israel.

En el condominio, inspirado por los *kibutz*, los compañeros en la novela sueñan con una utopía donde van a poder ejercitar cualquier pasatiempo que les de la gana. Paulo aspira a tener piscinas, pistas de tenis, un pequeño parque de atracciones, botes a pedales en el lago y un campo de golf. Beatriz quiere un jardín de la infancia con psicólogos y empleados para cuidar a los niños. Tânia desea un pequeño anfiteatro al aire libre al estilo griego, para espectáculos. A Armando le apetece cultivar flores y criar pajaritos y peces. Lo notable es que creen que estas actividades van a solucionar todas las dificultades que hay en la vida. Bela, una persona que admite ser iracunda, imagina que cantar y zapatear en el escenario de Tânia va a eliminar su furia y así evitar que maltrate a los demás. Joel piensa que comprar un bayo para poder cabalgar va a tener un efecto parecido, para así dejar de pegarle a sus hijos y conseguir que estos lo amen. Hay varios problemas con estas ilusiones. Primero, el lector sospecha que, con las distracciones normales, nadie puede deshacerse mágicamente de estas actitudes. Está claro que las actividades en el tiempo libre les ayudarán, pero los personajes tienen que buscar la raíz de estos dilemas dentro de sí mismos y así resolver el asunto subyacente. En segundo lugar, Paulo expresa la necesidad de “cercas electrificadas, guardas armados, um sistema de interfonos para emergências” (*O Centauro...* 152). Esto revela las grandes desigualdades socioeconómicas en Brasil y nos recuerda los problemas que los habitantes de los *kibutz* tenían con sus vecinos árabes.

## 2.7. Conclusión

En *O Centauro no Jardim* hay mucho que comentar y, aunque he intentado analizar lo más importante, la breve relación del narrador con Lolah, la esfinge, merece una mención individual. Ésta, quien tiene cuerpo de leona y cabeza y senos de mujer, complica el esquema de los híbridos porque no nació de una pareja humana, sino de fieras en el norte de África. Su amorío con el narrador añade una nueva dimensión a la sexualidad: antes el personaje principal se acuesta con yeguas, centauras y mujeres, e imagina otras situaciones que borran la frontera entre caballo y ser humano; pero ahora atraviesa la división entre especies. Esta escena es significativa por otra razón: aunque el protagonista nació híbrido, después de su viaje a Marruecos puede pasar por una persona “normal”. En compañía de la esfinge, es forzado a reconocer su privilegio: a ella no le queda la opción de operarse para poder tener una vida de clase media. En vez de tener una familia, un grupo de amigos, una casa y actividades en el tiempo libre, está encarcelada. El narrador es confrontado por sus raíces: Marcus Vinicius de Freitas observa que el “corpo de Lolah funciona como espelho para Guedali. Por aquele corpo ele sente atração e repulsa” (5). En la obra se ve que los personajes internalizan el miedo y el deseo que los monstruos góticos provocan en los otros.

A pesar de ser oprimido, el personaje principal no es perfecto. Santos Sobral escribe que, cuando ignora el nombre real de su amigo indio y le da el apodo “Peri”, está haciendo una referencia a la versión idealizada del sujeto indígena de José de Alencar (130). Con esto, se pone a sí mismo, en esta relación, en una posición de superioridad. Laura Pirott-Quintero subraya las opiniones denigrantes de Guedali respecto a los marroquíes en África y de los camareros árabes en el restaurante tunecino (“A Centaur in the Text...” 776). En cuanto a Lolah, opina que “[Guedali’s] relationship with the Sphinx can be read as a *machista* exotification of a Tunisian

woman who becomes a specular image for his self-aggrandized sense of sexual prowess” (“A Centaur in the Text...” 776). La novela comienza y termina en el mismo lugar y esta circularidad implica que el problema inicial no está resuelto. La primera frase del texto es una contradicción: “Agora é sem galope. Agora está tudo bem” (*O Centauro...* 10). Guedali está aliviado de ya no llamar la atención de los demás por ser diferente, de no continuar en peligro de muerte, pero sigue lamentando la pérdida de sus patas equinas. Marcus Vinicius de Freitas opina que “não há solução final de história. Ao final da leitura, o leitor não se encontra apaziguado, mas desconfortável” (2).

Esta inquietud generada por el cambio físico en el protagonista prueba que la figura del centauro en la novela no es solo un símbolo de la identidad del inmigrante y, si la analizamos como monstruo literal, descubrimos que la novela critica la opresión de las personas que son físicamente diferentes y el antisemitismo. De acuerdo con las ideas de Foucault, la anatomía híbrida del protagonista no es una simple deformidad porque causa problemas para la sociedad. El discurso de la naturaleza subraya la injusticia del tratamiento de estos seres híbridos, que incluyen al individuo intersexual, por parte de la gente “normal”. El peligro mortal que enfrentan convence a muchos de operarse el cuerpo para poder ser asimilados. Los judíos en particular han sido víctimas de persecución y representados como híbridos. Sin embargo, la comunidad, la familia y el apoyo mutuo son recursos para lidiar con la desigualdad social y la discriminación. Si este texto es una fábula, ¿cuál sería la moraleja? ¿Por qué le importaría al lector la historia de una bestia mitológica? La obra subraya que todos nosotros somos anormales de una manera u otra. Tenemos que ser conscientes de la arbitrariedad de quien el sistema clasifica como “normal” y quien es el “Otro”.

Las conclusiones de este capítulo abren posibilidades para más investigación en el campo. ¿Cómo son representados en la literatura otros grupos marginados que sufran persecución por no adherirse a lo binario? ¿Cómo se compara la opresión que experimenta un inmigrante judío en el sur de Brasil con otras poblaciones en otras partes del país? ¿Cuáles son los papeles de los monstruos en otras novelas brasileñas? Además del caballo, ¿cuáles son otras figuras apropiadas en la narrativa para subvertir tropos discriminatorios? ¿Cómo las teorías del modo narrativo ayudan al crítico a analizar otros textos con elementos sobrenaturales de Brasil?

### Capítulo 3: Atravesando nuevas fronteras en *El niño pez*

#### 3.1. Introducción

*El niño pez* (2004), la primera novela de la prosista y cineasta argentina Lucía Puenzo, cuenta la historia de una familia de clase media alta y su mucama paraguaya en la zona norte de Buenos Aires. En 2009 la misma autora dirigió un filme homónimo que tiene un argumento muy parecido al texto original. Esta parte de mi estudio se basa en el libro, pero incluye detalles de la película cuando son relevantes, divergentes o interesantes para el análisis. El monstruo más obvio es el bebé que le da título a la novela: como Guedali de *O Centauro no Jardim*, una aproximación al texto desde las ideas de Foucault revela que él sufre persecución porque representa una amenaza hacia los del pueblo. Mi hipótesis es que la criatura acuática no es el único monstruo en el texto: varios personajes son entes híbridos que atraviesan fronteras no solo entre ser humano y animal, sino también de nacionalidad, lengua, género, orientación sexual y especie. Un análisis de estos personajes revela que la novela critica los papeles de género y la opresión de las mujeres, de las madres en particular, y de las personas que son físicamente diferentes. El texto indica que estas injusticias sociales conducen a una situación distópica tanto al nivel de la familia nuclear que al nivel de la sociedad. Serafín, el narrador y la mascota de la familia, es a la vez un perro verosímil que tiene una voz y deseos humanos.—Lala, la hija de la familia, borra la división entre hombre y mujer, y, en menor medida, entre sí misma y los otros. Probablemente el personaje con más matices es la Guayi, la mucama de la familia. Ella atraviesa varias fronteras, como las de nacionalidad, lengua, sexualidad y especie. La Guayi es el foco de atención de la mayor parte de las publicaciones académicas acerca del texto y de la versión filmica. Estos personajes abren la definición de “ser humano” y, como todos nosotros no

encajamos dentro de lo binario de una manera u otra, nos hace repensar nuestras ideas de la otredad.

### 3.2. El niño pez: Curiosidad y amenaza

El evento sobrenatural más destacado es la aparición repentina del bebé que le da título al libro. Un día la hija de la familia porteña está nadando en el lago Ypacaraí cuando se da vuelta y ve

a un nene de unos cinco años, sonriéndole con los ojos abiertos, sumergido en el agua. Tenía la piel tan clara que se le adivinaban las venas, los ojos grises con las pestañas de punta, el pelo verdoso y espeso como las algas... nadaba con las manos abiertas, y Lala alcanzó a ver que tenía una membrana entre los dedos (Puenzo 36)

Ella está convencida de que lo ha percibido; no lo duda. El niño pez no le da miedo a Lala; sin embargo, no le parece verosímil. Busca primero confirmar con Charo, el abuelo de la Guayi, la presencia de la criatura; mas no lo consigue por causa de la diferencia de idioma. El anciano solo habla un poco de castellano. Luego intenta corroborarla con el narrador; pero resulta más una pregunta retórica, ya que no puede dialogar con el perro. Repite su afirmación de que Serafín sí lo ha observado una y otra vez “para tranquilizarse, creía que se estaba volviendo loca” (Puenzo 37). Al hablar con Socrates<sup>21</sup>, el primer novio de la mucama que la abandonó para convertirse en estrella de telenovela, él alega que nadie lo había visto y que el niño pez es una leyenda de la gente simple del pueblo. Un detalle que pone en duda la veracidad de la visión es la posibilidad de que el *raconteur* desfallezca. Comenta: “Me debo haber desmayado, porque cuando abrí los ojos estábamos de vuelta en el barco, vomitando algas”

---

<sup>21</sup> Sin tilde en el original.

(Puenzo 37). Aunque el lector está seguro de que el evento sobrenatural realmente pasó, aquí entra otra explicación razonable: pudo haber sido un sueño.

Al final de la novela la paraguaya afirma que, antes de partir para Argentina, ahogó en la bañera a su hijo recién nacido. Durante mucho tiempo pensó que lo había matado porque la criatura era tan débil. Después se dio cuenta de que esto era una justificación: en realidad lo hizo por sí misma. Salvador Oropesa explica que: “When Socrates left for the capital, Asunción, and abandoned his lover, he turned their child into a monster that Guayi destroyed because they lacked the social cohesiveness of the traditional family. Guayi resisted being a single mother and becoming a statistic of Latin American poverty” (50). El infanticidio es la razón por la cual la mucama siente tanta culpa y así quiere quedarse en la cárcel a pesar de no asesinar a Brontë, el padre de la familia; está haciendo penitencia por otros pecados. Su abuelo inventó el mito del bebé acuático porque no pudo aceptar el asesinato. En este caso parece que el modo narrativo sería lo extraño, de acuerdo con las ideas de Todorov. A pesar de que el evento sobrenatural parezca maravilloso, al final hay una explicación racional. Sin embargo, el texto tiene más matices.

Aunque críticos como Oropesa opinan que el mito del *mitay pyra* “is false and shows that in modern society magical realism is impossible” (52), hay unos detalles en el libro que son difíciles de racionalizar. En primer lugar, los académicos que ya han analizado la obra ignoran que Lala y Serafín ven a la criatura antes de escuchar la leyenda. Este hecho elimina la posibilidad de un efecto “placebo” según el cual el subconsciente podría haber recreado en un sueño una elaboración de lo que la mente consciente ya conocía. En segundo lugar, ambos personajes presencian a la criatura marina. Si fuese una alucinación de verdad, en este caso sería una *folie à deux* y esto es mucho más complicado de explicar que un simple delirio individual.

En tercer lugar, ocurre un contacto físico en el episodio. Normalmente uno se pellizca para averiguar si está soñando o no porque el mundo onírico está constituido por visiones, pero no por experiencias táctiles. Sin embargo, Lala “sintió que una mano diminuta se agarraba de su pie. Trató de sacudirla pero no hubo forma” (Puenzo 36). A pesar de que no se puede probar la existencia sobrenatural del pequeño dios, no se la debe descartar tampoco.

En cuanto al modo narrativo, la primera novela de Lucía Puenzo admite también interpretaciones que la situarían dentro de lo real maravilloso. En el texto solo se sabe que, según la leyenda, la criatura guía las almas de los difuntos al fondo del lago, lo que es parte de las creencias populares de parte de los habitantes del pueblo. En la versión filmica se puede ver la devoción religiosa de los habitantes de Ypacaraí. En varios lugares como en el autobús que lleva a la porteña a la aldea y en una choza que se percibe cerca del camino, cuelgan figuritas del niño pez. Al llegar a la casa familiar de la Guayi donde ya no habita nadie<sup>22</sup>, las rejas de la cerca de enfrente están llenas de ofrendas. Hay un árbol en la orilla del lago donde, como explica la paraguaya, se hizo un altar y allí de las ramas se suspende también una gran multitud de objetos. El público puede observar mamaderas, muñecos, estatuillas del *mitay pyra*, banderines de color azul, fotos y otras curiosidades. Además, la presencia de rosarios y crucifijos implica la práctica sincrética. En el filme se aprecia que la pequeña divinidad es realmente objeto de un culto popular con muchos seguidores.

Aunque el niño pez es un mito inventado por la autora, parece verosímil dentro de las leyendas autóctonas de Paraguay. *Nuestros antepasados* —la traducción al castellano de *Ñande ypy kuéra* (1929), de Narciso R. Colmán— es un libro de mitología guaraní. Comienza con el

---

<sup>22</sup> En la película Sócrates (ahora con tilde) es el padre de la Guayi, su violador y el padre de su hijo. Como estrella de telenovela, vive en Asunción; pero vuelve al pueblo cuando oye que Lala está buscando a la mucama.

supremo dios Tupã, quien decide crear a la primera pareja humana. Con arcilla, sangre de pájaro, hojas, un insecto y agua de Ypacaraí, hace una pasta para dar forma a Rupavê, el hombre, y Syravê, la mujer. Éstos tienen una nieta que pasa sus días dormitando. Por esta razón recibe el nombre Kerana, que significa “dormilona” en la lengua indígena. Desafortunadamente, su belleza le llama la atención a Taû, el espíritu maléfico. Después de una larga batalla con Angatupyry, el espíritu del bien, Taû consigue raptar a Kerana y de esta unión nacen varias bestias, muchas de ellas seres híbridos. Después de venir al mundo, todos tienen diferentes significaciones y funciones mitológicas. Por ejemplo, el primer hijo, Teju jagua, tiene el cuerpo de iguana y siete cabezas de perro. Es feo, dócil, inofensivo y tiene el papel de señor de las cavernas y protector de las frutas. Mbói Tu'î, el segundo hijo, es una víbora gigantesca con cabeza de loro que protege a los anfibios, el rocío, la humedad y las flores. El número siete es importante porque nacen siete monstruos y Kerana los pare a todos a los siete meses de embarazo. Entonces, según Colmán, se puede ver que en las leyendas guaraníes existe el tropo del parto monstruoso fruto de una violación y que el lago Ypacaraí tiene un lugar especial en esta mitología. En el caso de la obra de Puenzo, la Guayi tenía trece años cuando quedó encinta. Se entiende que el hombre (sea su propio padre, como en la versión fílmica, o no) es un adulto, así que sería pedófilo y violador: una chica de esa edad no puede consentir a un acto sexual. La manera en la que Socrates trata a las otras mujeres en su vida —tenemos que recordar que se acuesta con su hermana menor—, permite suponer que su antigua relación con la mucama era de explotación. Entonces encaja con la mitología guaraní que el niño pez quien, fruto de una violación, nace híbrido y recibe el papel de *psicopompo* (una divinidad que guía las almas de los difuntos a la ultratumba). De hecho, según la versión de los eventos del abuelo Charo, la Guayi incluso dio a luz “en el séptimo mes de embarazo” (Puenzo 57).

La influencia de lo real maravilloso se ve más claramente cuando se compara la novela con otros textos parecidos. En “El mensaje” (2008), de De Abreu y Domínguez Nimo, por ejemplo, también aparece un ser acuático. Es un cuento de horror donde se nota la gran influencia de *Aura*, de Carlos Fuentes. Sergio es un adolescente mensajero en bicicleta al que le toca entregar un sobre a un cierto Dr. Leónides Marsh. En el camino se tropieza con Ofelia, una chica atractiva que resulta ser hija del destinatario. Acepta su invitación a subir al piso y allí le preocupa el olor fuerte de pescado, los alimentos raros en la nevera y la apariencia repentina del padre. Comparte con la novela corta de Fuentes muchos tropos: la ubicación en un barrio con domicilios y negocios deshabitados, una casa con muebles muy antiguos, la presencia de un constante hedor desagradable, comida asquerosa y una atracción instantánea hacia la protagonista. La incesante mención de detalles acuáticos presagia su experiencia en la residencia de los Marsh y aumenta el suspenso. Como *Aura*, el relato corto de De Abreu y Domínguez Nimo emplea lo siniestro para provocar miedo en el lector: en la calle, Ofelia canta una melodía que suena conocida y extraña a la vez. Al entrar en una habitación del apartamento, Sergio observa su propio apellido en el árbol genealógico de la familia y averigua que está predestinado a casarse con ella. La chica explica que, sin saberlo, él había respondido a su llamada para venir. En las últimas líneas del relato corto el protagonista se entera de que —quizá, parecido a un caballito de mar— ya está embarazado con los hijos de ella. El clímax de la trama es la entrada del monstruo: el primo Matías es una especie de híbrido entre ser humano y pez. Su aspecto físico, su fetidez, su voz y la textura de su piel asusta mucho al mensajero de la bicicleta y al público. En cuanto a modo narrativo, este texto pertenece a lo fantástico de A.B. Chanady. El terror se crea a través una antinomia no resuelta, es decir la contradicción que causa la irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano.

Por otro lado, el momento en el que Lala ve al niño pez por primera vez en la novela de Puenzo no tiene este efecto. Su descripción física no inspira asco en el lector, como en el caso de Matías, sino interés. La criatura desaparece rápidamente y nos da lástima porque queremos entender el misterio. Lala nunca niega que lo haya visto, pero sí muestra una necesidad de corroborar la experiencia. Faltan, por lo tanto, los aspectos siniestros de “El mensaje”. El público no tiene la sensación de que todo el trámite es una gran trampa para atrapar al pobre protagonista. No hay claustrofobia, náusea, mareo ni deseo de huir. La criatura no es el antagonista de la obra. En la literatura gótica, las criaturas como Drácula o el engendro del Dr. Frankenstein son los villanos que representan el género, la raza, la nacionalidad, la clase socioeconómica y/o la sexualidad con sus cuerpos desviados para que se pueda definir “lo normal”. En el texto de Puenzo el *mitay pyra* no causa miedo, sino curiosidad. Según las tesis de Jeffrey Jerome Cohen, parece que en el relato corto de De Abreu y Domínguez Nimo la apariencia física simboliza lo prohibido: la endogamia. Si una familia no respeta este tabú, corre el riesgo de parir hijos monstruosos<sup>23</sup>. En la película *El niño pez*, pero no en la novela, sí nace un ser híbrido de una relación incestuosa.

Aunque la peculiaridad de la criatura acuática les resulta interesante a los lectores, a los habitantes del pueblo les parece una amenaza. Según la historia del abuelo, el interés de los residentes de la aldea pronto se convirtió en violencia. Charo narra que unos chicos vieron al niño acuático a través de la ventana de la casa y que el veterinario le había contado a su esposa que él les había vendido un compresor de aire y una cánula a la Guayi y su abuelo. Estos chismes corrieron por el vecindario y un día unas personas le tiraron piedras al anciano cuando salía del supermercado. Como luego vinieron periodistas, el dueño de un circo y un científico

---

<sup>23</sup> De esto se bromea en *Cien años de soledad*, por ejemplo, con la cola de cerdo.

belga, la Guayi no tuvo más remedio que llevar al niño al lago Ypacaraí. Este ejemplo contrasta con el uso de la reacción popular en varias obras de García Márquez que, en cuentos como “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, es inocente y graciosa. Sus textos muchas veces se enfocan en las reacciones cómicas a ciertas novedades de los moradores de pequeños poblados caribeños. El humor se evoca mediante la hipérbole y los detalles absurdos. Una instancia notable en el relato corto ya mencionado es cuando se le atribuyen al ángel unos “milagros”: “el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas” (“Un señor...” 250). Sin embargo, en *El niño pez* se aprecia una escena más verosímil: las personas marginales son juzgadas perseguidas. Las piedras que se le arrojan al abuelo le dejan una cicatriz permanente y las amenazas, supone el lector, hubieran sido más serias si la mucama no hubiera llevado al niño al lago Ypacaraí.

Como Foucault explica en *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974-1975*, en la Europa previa al siglo XIX, los monstruos no constituían individuos con deformidades físicas que solo rompían las leyes médicas, sino que también amenazaban los principios jurídicos y religiosos. Eran peligrosos porque las autoridades no sabían encajarlos dentro del sistema preestablecido. El académico francés estudia varios casos. Por ejemplo, el hermafrodita generaba una serie de preguntas referentes a su rol de género: ¿Cómo tiene que vestirse? ¿Con quién puede casarse? La solución que la época encontró para incluir a este “monstruo” en la división binaria era establecer su sexo “primario”. Ahora la persona en cuestión tenía que actuar en toda instancia como alguien del sexo escogido y podía ser acusada de sodomía si utilizaba sus otros genitales. Había un alto riesgo en este detalle porque si era declarado culpable del crimen,

muchas veces se le mandaba a la hoguera. En estos juicios muchas veces eran los doctores de la época quienes examinaban el cuerpo de la persona en cuestión y así el juez decidía su destino.

Aquí se ve la diferencia entre estos médicos europeos del siglo XIX y los doctores inofensivos de García Márquez, como el que inspecciona el cuerpo del ángel en su relato corto. En *El niño pez*, el veterinario es uno de los principales divulgadores de la información sobre el bebé que da título a la obra. La anatomía de la criatura borra lo binario entre ser humano y animal y así se vuelve problemático para las leyes que gobiernan el pueblo. ¿Debe ser tratado como la primera categoría o la segunda? ¿Tiene derechos de ciudadano? ¿Puede ir al colegio, casarse, heredar propiedad o recibir beneficios sociales? Foucault afirma que un monstruo “provokes either violence, the will for pure and simple suppression, or medical care or pity” (56). Se puede ver que la madre y el abuelo le tienen empatía e intentan cuidarlo, pero el resto de la aldea opta por la violencia. Es importante notar que cuando está vivo es percibido como una amenaza para la gente de Ypacaraí; pero cuando deja de ser vecino suyo y se convierte en pequeño dios del lago, su persecución se transforma en devoción. De acuerdo con Foucault, alejado de la civilización ya no cuestiona las reglas que guían sus vidas. Los híbridos como Teju jagua, la iguana-perro, y Mbói Tu’í, la víbora-loro, tienen papeles en las leyendas guaraníes. El *mitay pyra* también encaja en esta esfera mítica, pero no se lo admite en la sociedad. Con su intento de borrar numerosas fronteras, el texto critica a los que rechazan lo que no cabe en sus ideas preconcebidas del mundo.

La criatura en el libro de Puenzo también subvierte otro tropo antiguo. En *Monstrous Imagination*, Marie Hélène Huet enumera las supuestas causas de un parto bestial en la Edad Media y el Renacimiento: una relación carnal con el diablo o con animales, espermatozoides defectuosos o un útero deformado. Sin embargo, la más destacada era la imaginación materna: según la

teoría, la madre podría reprimir el poder del padre solo con mirar las estatuas y las pinturas a su alrededor. El contenido de los chismes que se cuentan en el pueblo imaginado por Puenzo no aparecen en la novela, así que uno no sabe definitivamente si se acusa a la mucama de haber cometido o no estos pecados. Lo importante es acordarse de que, como afirma Clark, nadie considera una mala madre a la paraguaya. Hay que recordar también la opinión de Oropesa: “When Socrates left... he turned their child into a monster that Guayi destroyed because they lacked the social cohesiveness of the traditional family” (50). El académico sitúa en el hombre la responsabilidad del parto monstruoso, lo que subvierte las reglas patriarcales. Lo esencial es notar que la novela ofrece el contexto social y las desigualdades que las mujeres enfrentan.

### 3.3. Serafin: Entre perro y ser humano

La primera cosa que el lector descubre al abrir el libro es que el *raconteur* es la mascota de la familia. Se llama Serafin, un nombre irónico, dado que se describe a sí mismo como “negro, macho y malo” (Puenzo 9). Sin embargo, este personaje es más que un simple animal. Varios académicos —Ángeles Donoso Macaya, Melissa González y Salvador Oropesa— ya han comentado que esta no es la primera vez que aparece un narrador canino en la literatura en lengua castellana. *El coloquio de los perros* (1613), una de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, consiste en una conversación entre dos canes. El texto cervantino toma la forma de una novela picaresca donde Berganza relata a su amigo Cipión sus aventuras y mudanzas, y describe sus diversos amos. Aunque críticos como Bruce R. Burningham se enfocan en el posible origen maravilloso del don de hablar perruno en el texto —es decir que la bruja Camacha convirtió en bestias a los dos interlocutores antes de nacer—, otra posibilidad es que el Alférez Campuzano esté alucinando. Éste último es quien afirma haber oído el diálogo entre los dos y

quien lo registró. En *El casamiento engañoso* (1613), que sirve de introducción a *El coloquio...*, se relata que el protagonista contrae una enfermedad venérea de Estefanía Caicedo y por esto está en el Hospital de la Resurrección sometido al tratamiento de “los sudores”, donde ha “tomado cuarenta” (“El casamiento engañoso” 321). A pesar de que el Alférez esté convencido de que lo que presenció —“he querido, tener por cosa soñada lo que realmente estando despierto, con todos mis cinco sentidos... oí, escuché, noté y, finalmente, escribí” (“El casamiento engañoso” 323) —, existe la posibilidad de que forme parte de su imaginación. Se supone que su dolencia es sífilis, que tiene como síntomas alucinaciones en las etapas finales. También la deshidratación puede causar delirios y, de hecho, Campuzano admite que: “fue la penúltima que acabé de sudar” (“El casamiento engañoso” 322). Además, como era de noche, no hubo otros testigos y cabe la posibilidad de que el hombre estuviese soñando sin percibirlo. Estos tres factores ponen toda su historia en duda. En este caso pertenecería a lo extraño, de Todorov, porque, aunque a primera vista parece sobrenatural, hay una explicación racional para el suceso.

Cuando el Alférez cuenta a Peralta la conversación entre Cipión y Berganza, su amigo exclama: “—¡Cuerpo de mí!...¡Si se nos ha vuelto el tiempo de... Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!” (“El casamiento engañoso” 323). De hecho, Carina González asevera que en el caso de Serafín se trata de una “reescritura moderna de la fábula” (“Migración y oralidad” 199)<sup>24</sup>. La explicación racional del hablar animal en *El coloquio...* no se reproduce en *El niño pez*; no obstante, si consideramos que la novela es una fábula, Todorov diría que el evento sobrenatural es alegórico, por lo que no se debería interpretar de manera literal. Sin embargo, una gran diferencia entre este texto y la novela de Puenzo es que esta

---

<sup>24</sup> Carina González también publicó otro artículo titulado “La invención de lo real: Animales y voces en la primera novela de Lucía Puenzo” que incluyo en la bibliografía.

última se acerca más al mundo real. González plantea que se trata de un nuevo realismo donde “el mundo animal sirve... para destruir la mimesis sin llegar al conjuro de lo maravilloso” (“Migración y oralidad” 200). A diferencia de los cuentos de Esopo, el texto de Puenzo no tiene moraleja. El lector aprecia un mundo completamente disfuncional y distópico, sin remedio para mejorar los males sociales. Además, Serafín tiene más matices que una simple bestia antropomórfica.

Desde su primera palabra, el *raconteur* hace borrosa la frontera entre ser humano y fiera. De hecho, si comparamos su hablar con el de los caninos de “La insolación” (1917), de Horacio Quiroga, se ve una clara distinción. Este relato del conocido prosista uruguayo tiene un narrador en tercera persona, pero con el punto de vista de los fox-terriers del rancho del mister Jones. Éstos muestran su habilidad de dialogar el uno con el otro, mas sus enunciaciones son bastante sencillas. Se limitan a decir cosas como: “La mañana es fresca” (“La insolación” 64), “En aquel árbol hay dos halcones” (“La insolación 64) y “No podía caminar” (“La insolación” 65). Sus acciones son típicas de estas bestias y el narrador incluso da al lector su visión del paisaje: “sin más color que el crema del pasto y el negro del monte” (“La insolación” 64). Todo esto provee una representación bastante verosímil de los caninos. La única cosa atípica sería la aparición sobrenatural de la Muerte, que solo ellos pueden percibir. Por otro lado, Serafín expresa un lenguaje tan complicado como el de las personas. En este aspecto se parece a un protagonista de los textos de Esopo; pero Carina González opina que va más allá: “alejándose de la tradición del animal parlante de la fábula, se adueña de la palabra compartida con el hombre, solo para mostrarle su escalofriante cercanía” (“Migración y oralidad” 200-201).

Además, el narrador es semi-omnisciente: no solo cuenta lo que ve, sino que de vez en cuando revela los pensamientos y las historias personales de los otros personajes. Sería

entendible si estas descripciones más profundas se limitasen a Lala, a la Guayi o a otros miembros de la familia Brontë que él conoce bien, pero a veces también relata la vida íntima de desconocidos. En cierto momento, por ejemplo, produce un trozo de la biografía de la esposa de Socrates: “En realidad era algo que ella siempre había querido hacer: sentirse hombre. Salma no tenía hijos y nunca había tenido un orgasmo, aunque sus simulacros eran lo único que hacía con verdadero talento” (Puenzo 44). En otra situación provee las opiniones del vigilante de la casa donde se está prostituyendo a las presas: “<<Rara>> pensó el tipo <<una de esas feas que calientan>>” (Puenzo 165). El canino se demuestra también políglota. Aunque narra en castellano, le explica al lector el diálogo en guaraní cuando no hay traducción en la conversación. Cuando Lala está en Ypacaraí con Charo, el abuelo de la Guayi, éste le dice algo en la lengua autóctona de la región; y cuando ella no comprende, añade: “—Que saques al perro —le repitió el viejo” (Puenzo 31). Serafin clarifica: “Pero no había dicho eso. Lo que dijo es que dejara de esperarla: a la Guayi la habían detenido en la frontera (Puenzo 31). Esta capacidad de conocer las ideas privadas y el trasfondo de los personajes, así como de poder hablar varios idiomas crea, en múltiples instancias, situaciones de ironía dramática donde el lector tiene más información que la protagonista.

¿Cuál es el efecto, entonces, que tiene este *raconteur* en la narración? En primer lugar, Serafin ofrece un punto de vista nuevo. Salvador Oropesa afirma: “As a witness, he can tell their story with the veracity of a direct observer but without the moral judgment of a human narrator who would have been either obliged to condemn the lovers or become an accomplice” (50). De hecho, describe las acciones no solo de Lala y de la Guayi sino de todos los personajes humanos sin juicio moral, incluso cuando le afectan. Un ejemplo de esto tiene que ver con Pep: “Y todo lo que conseguía primero lo probaba conmigo. Me inyectaba heroína, me frotaba merca en las

encías, me hacía probar las partidas de queta por si las pastillas estaban vencidas...” (Puenzo 13). En el último episodio de esta lista la mascota está bajo los efectos de las drogas, por lo que no puede moverse, así que Pep la esconde en el armario. Cuando Sasha pregunta dónde está, el joven miente y le echa la culpa a la Guayi de no haber cerrado la puerta de la casa. La madre se enfada tanto que empieza a tirar las cosas de la mucama a la calle. Al final, Serafín tiene que ir al veterinario para que le laven el estómago. Todo esto pasa sin ningún comentario moral del narrador, que en este caso es la víctima. Se comete toda clase de pecado en la novela: Brontë viola a la paraguaya, Sasha tiene novio fuera de su matrimonio, Lala asesina a su padre, Socrates tiene a sus parientes como asistentas y se acuesta con su hermana menor y los guardias prostituyen a las mujeres presas (que además son menores de edad); pero el perro deja que el lector llegue a sus propias conclusiones éticas.

Sin embargo, este punto de vista no es el de una simple bestia. Ángeles Donoso Macaya y Melissa González destacan que reproduce la mirada masculina lujuriosa: la mascota no solo desea a las hembras de su especie, sino también a sus dueñas humanas. Tiene una erección cuando Lala lo acaricia, se queda en la habitación cuando la Guayi le hace un *striptease* a ésta y comparte la calentura de Brontë cuando las ve en bikini jugando juntas con la manguera en el jardín. Para las dos académicas ya no se trata de un narrador canino, sino una “projection of human eroticism onto the animal” (Donoso Macaya 724). De hecho, Serafín menciona: “No era su culpa; ninguna perra del mundo podía compararse con ellas” (Puenzo 21). Una de las críticas de Donoso Macaya y González es que, en vez de enfocarse en la pareja lésbica, el *raconteur* ofrece al lector “the all-too-familiar, human male-oriented voyeuristic desires about lesbian sex” (725). Aunque este comentario está bien fundamentado, añadiré que su función es también de revelar y llamar la atención a los lectores cuando los otros personajes masculinos clavan los ojos

lujuriosos de manera deshumanizante en las adolescentes. Por ejemplo, Serafín destaca que ve a “Brontë mirándole el escote a la Guayi” (Puenzo 11). Más tarde nos enteramos de que el padre viola rutinariamente a la mucama. En Ypacaraí, antes de que el lector sepa que el famoso actor de telenovelas se acuesta con su hermana, el can observa: “Socrates recibió a Lala mirándole las tetas” (Puenzo 43). La mirada como poder es gran tema en *El niño pez*. Hay innumerables casos en los que la porteña no baja la vista en un encuentro y el resultado es como si hubiera ganado una pequeña batalla. Su mascota explica que la “intensidad de la mirada de Lala podía ser... ¿abrumadora, se dice? Sí, abrumadora. Una vez más había hechizado a alguien con un segundo de atención” (Puenzo 45-6). En cambio, se nota que la paraguaya hace lo opuesto. Cuando la familia está cenando en una escena, el perro narra que la “Guayi se sonrió y bajó la mirada; para Brontë fue una señal de victoria” (Puenzo 133).

Un detalle interesante es que Serafín comenta mucho sus funciones corporales: orina donde no debe, vomita, huele el ano de otros canes y de las personas, tiene erecciones y fornicación tanto con las almohadas del sofá como con las hembras de su especie. Esto provee un cierto alivio cómico en escenas muy fuertes. Por ejemplo, antes de que la porteña pueda visitar a su amante en la prisión —que ya es una situación muy triste debido al hecho de que la mucama no asesinó a su violador, el crimen por el cual está encarcelada— la guardia la tiene que revisar. Admite al canino a regañadientes y dice: “Sacate el pantalón. Y decile al angelito que no se le ocurra cagar ni mear” (Puenzo 95). Justo después el lector percibe una violación cuando la mano de ella se queda “adentro suyo [de Lala] un instante más de lo necesario” (Puenzo 96). Como pequeña venganza, el narrador orina en seguida en el rincón de la sala de visitantes. Los padres adinerados de la zona norte de Buenos Aires son completamente negligentes. En el caso de Sasha, el cachorro debe ser un regalo para ella, pero acaba siendo la mascota de Lala. Esta

relación entre señora y animal simboliza la relación entre progenitora e hija. Quizá esta piensa que quiere ser buena madre, pero en realidad es ausente e incapaz. Cuando ella conoce por primera vez al nuevo miembro de la familia, le pregunta: “—¿Y vos cómo te querés llamar?” (Puenzo 12). Su respuesta inmediata es: “<<Vómito>>, pensé antes de abrir la boca” (Puenzo 12). En el caso de Brontë, la adolescente desea entender a su figura paterna. Como es escritor famoso, ella pasa horas y horas leyendo y estudiando sus libros. Cuando le hace una pregunta sobre la tesis de un cierto texto, éste responde de manera lacónica que lo que escribe es todo mentira y sigue trabajando. Cuando se niega a conversar con ella, representa su rechazo de tener una relación con su prole. Sin embargo, Serafín sabe rectificar el daño: “Yo hice lo que pude: le chupé los pies. Lo hice durante horas, para que no se sintiera tan sola. Cuando se durmió le arranqué las hojas a los libros del gordo. Dejé los restos, llenos de baba, en la puerta del escritorio” (Puenzo 11).

En varias situaciones, el canino muestra un sentido de humor negro. Cuando tal vez se esté muriendo —lo que, según con la cronología de la historia, acontece al final a pesar de aparecer en la primera página de la novela—, dice: “no es fácil si Lala me acaricia así. Y no estaría bien visto, un perro moribundo con una erección” (Puenzo 9). En otro momento casi fallece en Ypacaraí. Cuando esto no ocurre la primera noche, el veterinario —que lleva esmoquin porque también trabaja como crupier— y unos jugadores comienzan a apostar que el animal no va a sobrevivir hasta el día siguiente. Esta combinación de lo mórbido con lo cómico podría ser considerada una manifestación de lo grotesco.

Mijail Bajtín, en *Rabelais and His World* (1965), analiza el papel del humor en *Gargantúa y Pantagruel*, una serie de cinco obras escritas en el siglo XVI por el renacentista François Rabelais. El ruso explica la historia de la cultura medieval de la risa y las celebraciones

de carnaval en aquella época en Europa. Durante estas fiestas se borraba provisionalmente la jerarquía y las divisiones de clase, profesión y edad, lo cual creaba una cierta libertad de expresión. El lenguaje empleado era informal e incluía expresiones vulgares. Se trataba de un universo al revés en el que se profanaba lo sagrado. Estos feriados influían en la literatura y a partir de esta idea, Bajtín analiza los textos del literato galo. Aunque otros académicos descartaron como vulgar la presencia de las funciones biológicas en las novelas, el crítico la defiende como proveniente del humor folclórico medieval. Introduce su concepto del *realismo grotesco*, donde se destaca el cuerpo material. En las obras del escritor francés, por ejemplo, los dos gigantes protagonistas comen, beben, defecan y fornican. Como lo carnalesco corrompe lo divino, en este modo narrativo se aplica una “degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity” (Bakhtin 19-20). El elemento corporal es positivo y está interconectado con el universo. Se enfocan en las partes del organismo que están abiertas al exterior: la boca, los genitales, las entrañas y el ano, entre otras. El académico afirma que todo esto contrasta con el canon clásico y la literatura moderna donde los orificios están cerrados y el individuo está aislado del cosmos.

Aunque Bajtín mantiene que el realismo grotesco solo pertenece a la Edad Media y el Renacimiento, se puede considerar que Serafín reproduce este concepto en muchos aspectos. Al igual que en Rabelais, los ejemplos de *El niño pez* demuestran que él vomita encima de Sasha, lame los pies de Lala y huele el ano de la Guayi. A través de estas acciones, siempre está interconectado con el mundo. Cuando viene a casa por primera vez, cuenta: “era un regalo para Sasha, su madre, pero era suyo. La meé un poquito, para decirle que entendía. Y entendió” (Puenzo 10). Como un can real, se comunica con su ambiente empleando su organismo físico.

El crítico ruso destaca que estos seres grotescos están unidos al universo, por lo que siempre están muriendo y renaciendo. De hecho, el narrador perruno de la novela de Puenzo casi expira de una mordedura de víbora al llegar al lago Ypacaraí y al final del libro el lector no sabe si va a fallecer de la bala que recibió en la lucha o si va a sobrevivir. Estos dos episodios de defunción encuentran su equilibrio con dos inseminaciones: la de Cloe, canina doméstica del vecino de la familia porteña adinerada, y la de Ofidia, mascota de Socrates en Paraguay. Bajtín menciona que los eventos carnavalescos medievales muchas veces contaban con la participación de gigantes, enanos, monstruos, animales entrenados, payasos y bufones. Serafín podría figurar en esta lista. Como en estas celebraciones la jerarquía desaparece, apreciamos que es un perro —un ser que en la vida normal no puede hablar con las personas— quien nos relata el argumento. Su lenguaje refleja la descripción del ruso: es coloquial, vulgar y gracioso. Como indica la yuxtaposición de su nombre con sus actos, él degrada lo alto, lo divino, lo celestial a la tierra, lo material, lo físico. Todo esto provoca risa en el público y esto provee una cierta defensa contra los temas fuertes de la obra. Mantiene el crítico que: “In the sphere of imagery cosmic fear (as any other fear) is defeated by laughter” (Bakhtin 336).

Lo interesante es que la versión filmica no tiene al can como *raconteur*. Comenta Puenzo en una entrevista: “Al correr al perro y ubicarlo en el lugar de un personaje secundario [en el filme], cambió radicalmente el tono de la historia porque la novela está muy teñida por el humor del narrador... apareció una historia mucho más densa, mucho más oscura” (Ranzani).

Serafín es un sujeto mestizo; afirma Puenzo que es “un perro sin raza en un mundo de perros de pedigree” (Ranzani). Con su constante sentido del humor, observa después de inseminar a la mascota del vecino que ella “presentía, cuando me miraba, que sus cachorros iban a ser bien feos” (Puenzo 20). También se puede decir que es un ser híbrido que atraviesa la

frontera entre persona y fiera, por lo que también es un monstruo. De hecho, Carina González plantea que éste “monstruifica” este nuevo realismo que ella describe en su artículo (“Migración y oralidad” 198). Hace todo lo que uno de su especie haría, pero también tiene el don de hablar (en varias lenguas) y desea a las mujeres. Además, puede leer los pensamientos de los otros personajes.

### 3.4. Lala: Entre géneros

Como comentan Fernando A. Blanco y John Petrus, la obra es un ejemplo de un *Bildungsroman*. Este vocablo alemán se traduce como “novela de formación” y trata normalmente el desarrollo del joven protagonista a través de un viaje. Yolanda A. Doub explica que el personaje principal es alguien “normal”, así que su búsqueda personal es moderna y secular (8). Sin embargo, se asemeja a la estructura de la aventura mítica de los héroes: separación, iniciación (revelación y transformación) y vuelta (Doub 9). La académica también destaca que el camino es importante porque provee la oportunidad para que el adolescente conozca a gente nueva. Ahora bien, el *Bildungsroman* tradicional se enfocaba en un varón blanco y de clase media lo que, según Doub y Julia A. Kushigian, parece no ser el caso en Hispanoamérica. La primera argumenta que se puede apropiarse el texto de aprendizaje para admitir voces marginales y tratar las complejidades de raza, clase, género y sexualidad en un mundo contemporáneo y poscolonial (Doub 2). Lo interesante es que —a diferencia del ejemplo típico donde el héroe se integra a la comunidad, lo cual simboliza su madurez y aceptación de las normas sociales—, las obras que elige para analizar en su libro “highlight different paths at their conclusions, including some beyond the dichotomy of integration or rejection” (Doub 4). La segunda asevera que la literatura latinoamericana no pertenece a la tradición individualista

personificada por los Estados Unidos y Europa. Destaca que esta búsqueda subjetiva del amor, del honor y de la ambición no siempre resulta en ganar el corazón de la amada, adquirir un trabajo y casarse. En las letras del Nuevo Mundo hispano, por tanto, esta exploración puede coincidir con los objetivos de los movimientos sociales: la defensa de los derechos humanos, la calidad de la vida y la redefinición de identidades sexuales y de género. La crítica también traza un esquema del *Bildungsroman* femenino: la protagonista es mujer (u otro sujeto marginado por el género, la cultura, la religión, la raza o estatus socioeconómico) que se rebela contra el progenitor, se aleja de él (y la sociedad que representa) y permanece fuera de sus reglas.

¿Cómo es la formación de Lala, entonces? Su viaje consiste en irse a Ypacaraí, volver para rescatar a la Guayi y partir de nuevo al país vecino. Su crecimiento tiene que ver con el papel del género. De acuerdo con la propuesta de Kushigian, ella rechaza todo lo que representa su padre y acaba matándolo. Si antes era una muchacha sin amigos que se limitaba a ir al colegio y luego encerrarse en su habitación al llegar a casa, ahora conquista poco a poco los espacios públicos. Toma el autobús a Paraguay, donde le son revelados los secretos de la niñez de la mucama. La porteña piensa que observa al niño pez; mas, en general, lo pasa muy mal sin su novia y sin techo en la casa nueva. A pesar de que antes nunca lloraba, ahora sí aprende a hacerlo. Cuando se entera de que la Guayi está presa en Buenos Aires, regresa. La primera cosa que hace es raparse la cabeza. Con este acto, su apariencia se vuelve andrógina y ella empieza a desafiar “el entramado cultural binario de los roles de género” (Blanco 320). A primera vista, muchas personas piensan que es chico. Cuando visita por primera vez a su amante en la cárcel, Serafín relata: “La aparición de Lala provocó silbidos y aplausos [de las presas]... La confundieron con un hombre, todas” (Puenzo 97). Hay numerosos ejemplos en el texto en los que toda la gente está convencida de que ella es masculina antes de verla de cerca. Hay una

explicación racional en el libro para la decisión de quitarse el pelo: la Guayi lo quería. Durante su conversación en el Instituto de menores, Serafín narra los pensamientos de la paraguaya: “no aguantaba las ganas de tocarla. La calentaba que estuviera fea; que la cabeza rapada le quedara mal” (Puenzo 103). Sin embargo, simboliza algo más profundo también. Ana Luengo considera esta escena un rito iniciático y opina que

perder su melena rubia, es decir, el símbolo de una forma de feminidad basada en una estética clásica y europeísta de la belleza . . . es una despedida de la imagen de la princesa triste y una reivindicación de su propia sexualidad. Pero también es retomar el mito de Samsón a la inversa (48)

Ahora encuentra su fuerza y empieza a conquistar los espacios exteriores. Cuando quiere ir a la prisión, tiene que preguntarle el camino a la mucama del vecino porque no conoce la ciudad ni el transporte público. De acuerdo con el esquema de Kushigian, ella permanece fuera de la esfera familiar. Pasa una noche en el antiguo domicilio del norte de Buenos Aires donde en la actualidad vive su tía, pero demuestra que no tiene ningún interés en hablar con ella ni quedarse más de lo necesario. Pasa el resto de su estadía en la capital argentina en casa del entrenador de perros, ayudándolo como asistente en su trabajo. Esta estancia sirve como aprendizaje: estudia una profesión, prepara su ejército de dóbermans y se habitúa a la confrontación física. Cuando se entera de que los guardias están prostituyendo a su novia fuera del Instituto de noche, decide rescatarla. Se convierte en heroína que salva a la doncella del castillo del villano. Serafín evoca este tropo literario: “vivía en un mundo inventado, Lala, de películas de acción, noticieros editados, batallas, príncipes y dragones” (Puenzo 174). Al final los tres toman el autobús a Ypacaraí. Esto tiene una explicación práctica: la porteña mató a su padre e hirió a otros en la liberación de su amada, quien ahora es fugitiva por haberse escapado de la cárcel. Sin embargo, también representa el rechazo de la sociedad como varias de las obras analizadas en el libro de Doub.

Como asevera Kushigian, el texto de Puenzo no es individualista como el *Bildungsroman* estadounidense o europeo. Un argumento a favor de esta visión es la ambigüedad existente en las descripciones de los personajes. En la próxima sección se discutirá el deseo sexual de la Guayi, mas en muchas instancias el aspecto físico de las dos adolescentes se asemeja también. En primer lugar, la paraguaya quiere que, cuando hacen el amor, Guida la llame “Señorita Lala”. Luego, cuando deja al guardia y las chicas están juntas, la mucama se viste con la ropa de la novia. Serafin nota: “Hasta habían empezado a parecerse, en blanco y negro” (Puenzo 19). Después de su vuelta a Buenos Aires, la porteña presencia a su hermano en Los Chinos y descubre que tenía rapado el pelo, “del mismo largo que Lala. El mismo color, la misma forma de cabeza. En realidad estaban más parecidos que nunca... hasta estaban vestidos igual: pantalones gastados y remeras blancas” (Puenzo 153). Además, la autora plantea en una entrevista que el narrador es “casi como una prolongación del cuerpo de su dueña, muy provocador” (Ranzani). Según el esquema de Kushigian, al final la protagonista no gana necesariamente el corazón de su amada: no está seguro de que vayan a estar juntas de nuevo. Tampoco consigue trabajo: de hecho, está viajando al pueblo donde hay menos oportunidades económicas. Sin embargo, lo importante es que sí lucha por los derechos humanos cuando ataca a los guardias que están prostituyendo a las presas. Se rebela contra su padre y se aleja de él y de la sociedad porteña. En su proceso de formación, rechaza lo binario entre hombre y mujer y redefine su identidad de género.

### 3.5. La Guayi: Una lectura mitológica

#### 3.5.1. Atravesando varias fronteras

El personaje más polémico es, sin duda, la mucama paraguaya. No hay aclaración explícita de su nombre en el texto; Serafin solo menciona que “la llamo [así] en la intimidad” (Puenzo 10). La tradición latinoamericana de dar apodos, muchas veces no políticamente correctos, a los amigos choca a menudo con la cultura estadounidense y, de hecho, esto aparece en la crítica del libro. Aunque Vitelia Cisneros mantiene que su apelativo “en guaraní significa ‘simiente’” (53) —lo cual encajaría muy bien con la figura de ella como madre fecunda—, Ángeles Donoso Macaya y Melissa González aseveran que este se refiere a su nacionalidad. En su artículo, se quejan de que la novela solo reconozca en una instancia las consecuencias negativas del racismo y de la xenofobia en la sociedad porteña actual: la facilidad de acusar de manera falsa a la adolescente por el asesinato de Brontë. Explican que tener una asistente del país vecino ahora es un símbolo de estatus en Buenos Aires. Los paraguayos son el grupo inmigrante más amplio en Argentina, cuya mayoría la constituyen las mujeres, y que el 58.1% trabaja en el sector de servicio doméstico (Donoso Macaya 718). La obra de Puenzo sí muestra la ubicuidad de estas trabajadoras en domicilios porteños; pero según las dos académicas, no hace lo suficiente. En cuanto a su apodo, opinan: “While it is common in Latin America to precede a person’s name with an article with mostly affective connotations, the more generic nature of Lin’s nickname—‘the Paraguayan’—points at the interchangeability and invisibility of Lin as a Paraguayan maid in the upper-class social context of the Brontë family” (Donoso Macaya 718). A pesar de que casi nunca se emplea su nombre real en la novela, muchos críticos estadounidenses insisten en llamarla así —o como “Ailín” en el caso del filme— quizás como

protesta en contra de esto. Otro detalle interesante es que, en la película, muchas veces cuando Lala dice “la Guayi” en castellano, está escrito “Ailín” en los subtítulos en inglés.

La protagonista es un ser marginado: es inmigrante, indígena, mucama y *queer*. Es también una híbrida que atraviesa fronteras de varias maneras. Primero, en cuanto al espacio: se muda de un pueblo rural paraguayo —es decir, la periferia— para habitar en la metrópoli urbana del país vecino. Con esto se asocia la cuestión del idioma: el guaraní es su lengua materna, aunque también habla castellano. Si se considera su sexualidad, en el texto tiene relaciones con personas de ambos géneros. Incluso borra la divisoria entre sí misma y su pareja. Explica Serafín: “a la Guayi le gustaba todo lo que la mirara con esos ojos, hombres, mujeres, hasta su propio reflejo... El deseo del otro era suyo...” (Puenzo 137). Además, ella parece traspasar el límite entre las especies. El narrador perruno comenta: “La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio” (Puenzo 21). En cuanto a su maternidad, es progenitora del niño que le da título a la novela; pero Sócrates le cuenta a Lala que la paraguaya, antes de embarazarse, “[j]untaba los huevos que encontraba abandonados por ahí... de los pájaros, de los peces... Me pedía que se los metiera... adentro... Decía <<Acá adentro tengo lugar para todos... ¿para qué van a ser huérfanos?>>” (Puenzo 53). Sin embargo, la representación de esta protagonista que a primera vista parece muy transgresora ha provocado mucho debate académico. Esta parte del capítulo trata de una lectura mítica de la Guayi que establece un diálogo con la crítica que ya se ha publicado al respecto.

La mucama se asemeja a varias figuras leyendarias de diversas tradiciones: Yrasêma, de las creencias autóctonas; una sirena greco-romana y la Llorona. Antes de analizarla, quiero destacar lo que claramente no es. En su artículo “Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo”, Traci Roberts-Camps explora las implicaciones mitológicas y

astrológicas que tienen que ver con la disfunción familiar en varias obras de la autora argentina. Postula que hay un tema recurrente de la enemistad entre padres e hijos. La autora entabla un diálogo entre este tropo y dos entidades: la leyenda del dios que le da título a su ensayo y la melancolía, asociada de manera simbólica con el planeta del mismo nombre. En la tradición greco-romana Saturno (Cronos en griego) teme que un día uno de sus descendientes lo vaya a castrar y que vaya a usurpar su trono, tal como lo hizo con su propio progenitor Urano. Decide consumir a su prole para evitar este fin. Sin embargo, su mujer da a luz en secreto a Júpiter (Zeus en griego) en la isla de Creta y, en lugar del niño, le da al marido una piedra disfrazada para engullir. Eventualmente éste, ahora adulto, cumple su destino y derroca a Saturno. Roberts-Camps intenta conformar las conexiones generacionales en las obras de Puenzo a las convenciones de este mito. En cuanto a *El niño pez*, ella percibe este tropo en la relación entre Brontë y Lala, así como entre la paraguaya y la criatura que le da título a la novela. Quizá este sí es el caso en el primer ejemplo (lo cual se discutirá más adelante), pero es inapropiado en el segundo.

La académica no provee mucha justificación para su caracterización de la paraguaya aparte de decir que “[t]al como Lala mata a su padre supuestamente por su propio bien, la Guayi mata a su bebé por la misma razón... la Guayi misma es Saturno quién [sic] devora a su niño” (Roberts-Camps). En primer lugar, se debe mencionar lo obvio: la mucama no es un hombre, sino una mujer. Las esencias de estos dos personajes son opuestas. El dios greco-romano es un varón en posición de poder; este miedo ante la pérdida de su privilegio motiva sus acciones. En el caso de la madre del *mitay pyra*, como afirma Salvador Oropesa, la familia nuclear se rompe cuando Socrates se va a Asunción y ella no quiere convertirse en una estadística de la pobreza latinoamericana. Dar a luz a un hijo fuera del matrimonio es tabú en las comunidades

conservadoras; pero, además, ella solo tenía trece años. Sin pareja, su única familia era su abuelo anciano. No contaba con dinero, trabajo ni oportunidades económicas para criar a la criatura. La ahogó para liberarse de un futuro triste. El acto fue cometido como respuesta a la desigualdad aplastante, no como manera de mantener la hegemonía y el privilegio. La Guayi no tiene el miedo masculino de la castración, ni consume a su prole, ni muestra una indiferencia descarada hacia la próxima generación como Saturno. No tuvo otra opción y durante el resto del libro siente una culpa tremenda por lo que hizo; por esto se queda en la cárcel a pesar de que no asesinó a Brontë.

### 3.5.2. Conexiones con la mitología guaraní: Maternidad y melodías

Así como el niño acuático encaja con el tropo del parto bestial en la mitología guaraní, la adolescente también refleja las leyendas autóctonas de muchas maneras. A pesar de que Roberts-Camps plantee que la melancolía que sienten los personajes de las obras de Puenzo tiene relación simbólica con Saturno, este planeta nunca aparece en *El niño pez*. Lo que sí se menciona una y otra vez es la luna. Cuando la paraguaya va a bailar para que Lala la filme, la primera cosa que hace es descorrer las cortinas para que entre la luz de este cuerpo celeste. Según su abuelo Charo, ella pidió abrir la ventana porque quería esta misma iluminación durante el nacimiento del bebé que le da título al texto. Serafín también cuenta: “Algunas noches me dejaba entrar y dormíamos abrazados, con la luna enmarcada en la ventana. <<Ochaju chasy>>, los llamaba la Guayi (baños de luna)” (Puenzo 15). Estas dos últimas escenas en particular asocian el parto y el cariño maternales con la presencia de este cuerpo celeste.

En *Nuestros antepasados*, Colmán indica que Arasy, esposa del dios supremo Tupã, es la madre de la raza guaraní y vive en la luna. Si la luna simboliza la maternidad en la tradición

indígena, se entiende que la melancolía de la Guayi proviene de la muerte de su niño; es decir que su tristeza tiene una relación metafórica con la morada de Arasy y no con el planeta Saturno. Perder a un hijo es muy difícil, pero ella cometió infanticidio. En la obra de Colmán, Tupã condena vehementemente el asesinato y decreta el destino de aquellos que osan hacerlo: “No arrebateís jamás la vida a vuestros semejantes, porque, quien así llegare a hacer, no gozará tranquilidad en todos sus días” (Cap. II). Este pronunciamiento describe el estado de la adolescente: siente una culpa tremenda de la que no puede desprenderse. Incluso las peceras le dan lástima porque ella quería ser madre de animales como pájaros y peces, pero le recuerda a la criatura acuática. Serafín relata que esta es la única cuestión que las novias discuten. A Lala le gusta mirar a los animalitos, mas para “la Guayi eso no era suficiente para tenerlos ahí enterrados. No entendía que esa no era su tumba, era su casa” (Puenzo 15). En la versión de los eventos del abuelo Charo, intentaron convertir la bañera de la casa en Ypacaraí en un tipo de pecera. El niño no respiraba bien y la mucama trajo un compresor de aire y una cánula para oxigenar el agua. Después de cinco meses así, ya era demasiado grande para la tina; dejó de tomar la teta y se enfermó. Por eso la paraguaya lo llevó al lago.

La Guayi no solo tiene una conexión con la luna y la maternidad, sino que se parece mucho a otra figura religiosa. En la mitología guaraní, Sypavê, la primera mujer, tiene varias hijas: Porãsy, la más bella; Guarasyáva, la mejor nadadora del mundo; y Yrasêma, a quien llaman “el murmullo de las aguas”. La mucama se asemeja a esta última, que toca la guitarra y tiene una voz melodiosa y sedante con la que hechiza a otras personas. Un día canta demasiado y el siguiente amanece enferma y afónica. Su hermano Japeusa le trae las hierbas equivocadas y, en vez de curarse, su garganta se hincha y muere. Su fallecimiento causa mucha tristeza a la comunidad porque esta virgen era muy amada por todos.

La protagonista del libro de Puenzo no es inmaculada como Yrasêma, pero sí se ve la presencia del tropo: su melodía le trae mala fortuna a la propia cantante. En la película *El niño pez*, la cena familiar exhibe unos matices que no forman parte del texto. Después de que Brontë le pide que la Guayi cante, pronuncia: “Así los hechizaban a los españoles los guaraníes, cantándoles”. El otro detalle adicional en la versión fílmica son los subtítulos que proveen la traducción de la letra en guaraní: la melodía es una canción de cuna. El patriarca porteño no entiende la lengua autóctona y, por eso, es “seducido” por algo que no tiene este propósito. Aquí de nuevo se asocia a la mucama con la maternidad. Si se entiende su armonía como metáfora, uno se percata que ella atrae a Brontë sin querer; la consecuencia es que él la viola. En términos míticos, la representación de la adolescente remite en varios aspectos a las leyendas indígenas de su país de origen. Como Yrasêma, su habilidad musical provoca admiración; pero también desgracia. Tiene vínculos con la luna y la maternidad, símbolos de Arasy. Además es víctima de la violencia sexual, cuyo resultado es un parto monstruoso a los siete meses. El fruto es una nueva divinidad que tendrá funciones mitológicas.

### 3.5.3. ¿Una sirena?: Canto, agua y agencia

En “Beautiful Deformities: The Mermaid Metaphor”, Persephone Braham traza la historia de las sirenas en Europa y en América. Estas eran figuras centrales en los bestiarios medievales y, aunque originalmente tenían la mitad del cuerpo de ave, después desarrollaron escamas y colas de pez. Se mencionan frecuentemente en la literatura de la península ibérica y aparecen en canciones populares. En esta tradición están asociadas a la fertilidad, el cortejo, el apareamiento y los peligros del encuentro sexual. Colón fue el primero de afirmar que las presenció en el Nuevo Mundo, aunque lamenta que no fueran tan hermosas como él esperaba.

Braham añade que varios historiadores aclaran que aquellas sirenas en realidad eran manatíes. Estos seres aparecen repetidamente en la literatura latinoamericana, y sobre todo en el Caribe. En *La antigua sirena* (1862), de Alejandro Tapia y Rivera, la grandeza destruida de Venecia sirve como alegoría de Puerto Rico, isla natal del escritor. La protagonista que le da título a la obra es una “beautiful, scheming young Venetian woman who seduces and destroys all those around her, ‘a double lie’ whose apparent beauty, like Dante’s siren, hides a corrupt and vicious nature” (Braham 96). En esta obra, ella representa el dominio inconstante y corrupto de España. Braham también analiza *Sangre patricia* (1902), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, novela en la que Belén muere en el viaje de América a París y su cuerpo es “enterrado” en el Atlántico. Ella resurge en imágenes que la representan como divinidad marina y al final su antiguo novio Tulio sucumbe a una melodía y se tira al mar.

En lengua inglesa existe la diferencia entre las palabras *mermaid* y *siren*. La primera se refiere a un ser híbrido que tiene por arriba de la cintura el aspecto de mujer humana y por debajo el de pez. No siempre son malvadas, como en el caso de la protagonista simpática que le da título a *La sirenita* (1837), de Hans Christian Andersen (*The Little Mermaid*, en inglés, y *Den lille havfrue*, en danés). Braham emplea el primer vocablo inglés en el título de su tercer capítulo y, de hecho, el tema central de varios textos que incluye en su libro tiene que ver con el cuerpo físico de estas criaturas y sus conflictos con la ciencia. *La sirena* (1908), de Carlos Octavio Bunge, es un ejemplo. Por otro lado, el segundo término se emplea para hablar de los personajes de la épica griega. Explica Thomas Bulfinch que: “The Sirens were sea-nymphs who had the power of charming by their song all who heard them, so that the unhappy mariners were irresistibly impelled to cast themselves into the sea to their destruction” (242). La división entre estos dos grupos no está necesariamente clara, y que en la literatura existen muchas figuras que

combinan ambas esencias. Sin embargo, como la Guayi no tiene anormalidad corporal, en su caso este capítulo va a enfocar en la segunda categoría.

Vitelia Cisneros investiga el uso de lengua indígena en los filmes *El niño pez*, de Puenzo, y *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa. Aunque admite que en el primero la paraguaya es víctima del abuso sexual de Brontë y que su melodía en la cena familiar es una canción de cuna, asevera que su música *a cappella* es un canto de sirena porque es seductor. La académica cuestiona si esta voz da agencia<sup>25</sup> o no al personaje autóctono, pero no contesta a su propia pregunta. Incluso destaca que “la presencia de un pasado colonizador se hace presente en la sociedad de las capitales urbanas que atribuye a ambas protagonistas los roles de sirvientas” (Cisneros 60). Cisneros subraya la conexión entre lo que dice el padre de la familia porteña con respecto a los conquistadores y su imposición paralela a la mucama. Sin embargo, si hablamos de poder, está claro que la armonía de la Guayi no es un canto de sirena. Como explica Bulfinch, estas figuras mitológicas greco-romanas son *femmes fatales* que seducen con sus voces a marineros para que naufraguen. Como la música de la paraguaya es una canción de cuna, debe ser obvio que no quiere enamorar al patriarca. Parecido a Yrasêma, su propia armonía le trae desgracia a sí misma. Brontë muere, mas no por maquinaciones de ella sino porque Lala le tiene envidia y lo envenena (lo cual le complica la vida aun más porque la encarcelan injustamente).

Varios académicos confirman la falta de poder de este personaje. En referencia a la cita cuando Serafin explica que “a la Guayi le gustaba todo lo que la mirara con esos ojos...” (Puenzo 137), Ángeles Donoso Macaya y Melissa González afirman lo siguiente: “This description of Lin turns her into a mere mirror, an empty vessel that reciprocates the desire of the

---

<sup>25</sup> Este vocablo, utilizado por Cisneros en su artículo en castellano, viene del inglés y significa: “the capacity, condition, or state of acting or of exerting power” (“Agency”).

other” (718). En vez de iniciar cualquier acción, ella solo puede reflejarla. Añaden: “Nearly every characterization of Lin depicts her as a passive indigenous subject” (Donoso Macaya 719). La situación de esta protagonista se asemeja al mito de Eco. Bulfinch narra que Juno (Hera en griego) se enfada con la ninfa por haber interferido en la persecución de su marido siempre infiel. Como consecuencia le quita la capacidad de decir enunciaciones originales y le proclama al respecto: “You shall still have the last word, but no power to speak first” (Bulfinch 101). El poder sexual de la paraguaya es parecido a la voz de este personaje greco-romano: como la ninfa no tiene la habilidad de escoger sus palabras, la mucama no puede elegir su amante. Eco solo puede repetir lo que ya se ha dicho y la Guayi solo puede corresponder a la atención de otro.

Cisneros destaca acertadamente que este personaje se asocia con el elemento del agua. El problema es que la madre del niño que le da título a la novela de Puenzo tiene vínculos fuertes con el lago, mientras que las mujeres con cola de pez normalmente viven en el mar. En la introducción de su libro, Braham explica que para Isidoro de Sevilla estas figuras son bestias metafóricas, y que los relatos que las describen sirven como precauciones contra las prostitutas; mas quizá también simbolizan el peligro del océano. En *Bulfinch's Mythology* se ve que Circe, quien convierte en cerdos a los marineros de Ulises, y Calipso, quien se enamora de él, pueden representar las artimañas femeninas. Por otro lado, parece que hay otros personajes que personifican las amenazas del agua salada: después de taparse los oídos con cera para evitar el canto de las *femmes fatales*, la tripulación tiene que evitar a Escila (que era una bella dama, pero ahora tiene un cuerpo serpentino y devora aventureros con sus seis cabezas) y a Caribdis (un golfo que esconde un abismo donde tres veces al día engulle a barcos pasajeros). Ulises tiene que navegar entre las dos, mas desafortunadamente pierde a seis compañeros en su contacto con la primera. En el contexto de la mitología greco-romana, parece que las sirenas tienen que ver

más con los peligros del mar que con la seducción sexual. Ulises llega a conocer a Circe y Calipso en persona, por ejemplo, y tiene que escapar de sus trampas. Por otro lado, solo se escucha a las mujeres híbridas de lejos; la voz es la que tiene protagonismo en la leyenda. Este canto asesino quiere atraer al navío para que naufrague; esto bien puede ser una metáfora para las corrientes mortales del Mediterráneo.

Por otro lado, la Guayi no está vinculada al agua salada amenazante, sino al agua dulce. Hay muchas situaciones en las que ella y Lala juegan con la manguera en el jardín, nadan en la piscina y se bañan juntas en la tina. De hecho, la carátula del DVD retrata a las dos en esta última escena planeando su casa futura en Paraguay. La adolescente está asociada con Ypacaraí, sobre todo, por razones ya explicadas. En su tesis doctoral *La ropa sucia (ya no) se lava en casa*, Gloria Galindo analiza la crisis de la familia en el cine latinoamericano y dedica una sección a la película *El niño pez*. En esta parte habla del símbolo:

El lago es imagen de un espacio ambiguo, liminal e insondable, que simboliza la transición entre la vida y la muerte, o el origen del útero maternal . . . sugiere, como Puenzo afirma, lo que está bajo la superficie. El lago y el agua simbolizan la profundidad ligada a lo emocional, a lo prohibido, pero también a lo femenino como un enigma a descifrar. (Galindo 102)

Aunque la mucama ahoga a su hijo en Ypacaraí, lo hace por los motivos ya elaborados y quizá el niño tiene nueva vida como dios acuático. Según Galindo, en vez de representar la violencia del mar, este lugar tiene que ver con la maternidad. La académica plantea que este sitio se ve duplicado en la casa familiar porteña: “El lago y la bañera son una suerte de remanso donde las chicas se resguardan del resto y opera como un gran vientre donde podrían/pueden hacer realidad su compleja relación maternal, amistosa y erótica” (Galindo 102). En cada instancia, la paraguaya es siempre representada como madre pacífica. Es Lala quien, por amor, decide cometer actos violentos: envenena a su padre y luego, al rescatar a su amante, dispara a la

guardia pelirroja que vende a las adolescentes de la cárcel y manda que los dóbermans ataquen a otros hombres de la red de prostitución.

Lo interesante es ver otra figura híbrida que sí combina la maternidad con la violencia del mar. Braham nota que Yemanjá, tal vez el *orixá* más conocido del *candomblé*, es una divinidad sincrética que es “mother of the oceans in Yoruba religions... often visualized as a siren holding a conch. However this deity, while terrible when provoked, has also acquired the nurturing qualities of the Virgin and is worshipped as a protector of women and children and a force for justice” (95). De hecho —aunque se pueda ser criticada por su *whitewashing* y su representación exótica de la cultura *soteropolitana*— la película *Woman On Top* (2000), de Fina Torres, representa la ira de esta diosa. Toninho es dueño de un restaurante en Salvador da Bahia y, después de tener una aventura con la vecina, su novia Isabella lo abandona y se va a Estados Unidos. Como ésta es también la cocinera del comedor, sin ella el negocio se empieza a arruinar. En su frustración el enamorado maldice a la reina del mar y, como consecuencia, ella hace desaparecer los peces de la bahía, así que los trabajadores de la ciudad que los pescan ya no pueden ejercer su cargo. Por otro lado, en ningún momento se enfada la Guayi. Como explican Ángeles Donoso Macaya y Melissa González, es pasiva en casi toda situación.

#### 3.5.4. Una Llorona feminista

Zoila Clark ofrece una breve comparación entre el personaje de *El niño pez* y la Llorona (4). De hecho, una exploración de esta conexión sería muy útil para una lectura mítica de la paraguaya. A diferencia de la sirena, esta figura admite influencias de lo real maravilloso porque es una leyenda en la que muchas personas todavía creen. En la introducción de su libro *There*

*Was a Woman: La Llorona from Folklore to Popular Culture*, Domino Renee Perez<sup>26</sup> explica que, de niña, los hombres de su familia contaban diferentes versiones del relato. También narraban historias personales en las que afirmaban haberla visto en la vida real. En su estudio, la investigadora considera más de doscientas producciones culturales chicanas que representan a esta mujer. Escribe que tal vez la primera aparición de la figura data de antes de la conquista de México. Narra que, para los aztecas, el llanto de la diosa Cihuacoatl anunciaba un evento catastrófico antes de la llegada de Cortés, ya que parecía anticipar la muerte y la destrucción de sus hijos. Perez explica que esta historia prehispánica contiene los mismos tropos de la moderna: una madre que deambula y solloza por la pérdida de sus niños. Aunque el agua no está presente de manera explícita, la académica nos recuerda que Tenochtitlan era una isla en medio del lago Tetzaco. Este primer mito va a ser interesante en el análisis de cómo la novela de Puenzo representa las sociedades porteña y paraguaya como distópicas. Si la Guayi es un presagio del desastre, quizá este evento es el quiebre de la familia nuclear actual.

Ahora bien, hay en la actualidad muchas versiones de la leyenda que comparten muchos rasgos. Gloria Duarte destaca que en todas ellas se cuenta que la Llorona tuvo una relación sexual con un hombre que venía de una clase socioeconómica más alta y juntos tuvieron uno o varios hijos. Él la abandonó por otra mujer de una clase más alta y ella mató a su prole, normalmente por ahogamiento. Su fantasma sigue andando en pena, buscando las almas de sus niños fallecidos para poder encontrar la paz y entrar en el reino de Dios (Duarte 107). El caso de la mucama es muy parecido a este mito. Ella quedó embarazada de Socrates y él la abandonó. El amante no era más adinerado que ella, pero se fue para convertirse en estrella de telenovela en Asunción. Ahora es rico y famoso. Al conocer a Lala en Ypacaraí, el actor se preocupa hasta

---

<sup>26</sup> Sin tilde

enterarse que es argentina: “Sonrió aliviado. Por un instante había creído que un ciudadano paraguayo no lo conocía. Hubiera alcanzado para quebrarlo: sus dos amores eran su fama y su nombre” (Puenzo 40). Como ya se sabe, cuando él se marchó a la capital paraguaya, la adolescente ahogó a la criatura en el lago. Sigue con la culpa de este acto por el resto del libro. Otro detalle importante es que, como el nombre de la figura leyendaria indica, ahoga su culpa sollozando. Un rasgo fundamental del personaje de la obra de Puenzo es que también lo hace.

Narra Serafín:

Parecía la más fuerte de todos, la Guayi, pero era la única que lloraba. Lloraba cuando escuchaba a Sasha y a Brontë gritándose. Cuando Pep le tocaba el culo frente a sus amigos. Cuando Lala no le abría la puerta aunque se lo rogara. A veces lloraba en medio de una frase cualquiera, sin ninguna razón, y muchas otras frente a la pecera que Lala tenía en su cuarto (Puenzo 15)

Aunque el *raconteur* perruno no entiende los motivos del llanto de ella, el lector puede adivinarlos. En primer lugar, no hay ninguna mención de sus padres en el texto. Las peleas entre el escritor porteño y su esposa quizá le recuerden la ausencia de sus propios progenitores. Claro que ser tratado como objeto sexual en público o ser rechazado por una novia serían muy difíciles también. En el último ejemplo, ya se sabe que la pecera es una rememoración de la bañera donde ella dio a luz al niño que le da título a la novela.

Las leyendas no solo entretienen, también cumplen una función práctica en la vida. ¿Por qué sigue siendo tan popular la historia de la Llorona y cómo se la emplea? Gloria Duarte destaca que ha sido empleada para enseñar lecciones de la cultura hispana: las chicas adolescentes no deben tener novios que pertenezcan a otra clase socioeconómica, los hombres no pueden tener amoríos extramaritales y los niños tienen que volver a casa antes del anochecer (107). Si una muchacha tiene una relación con alguien más de una clase social más alta, la puede abandonar por otra mujer; y si un hombre se acuesta con alguien fuera del matrimonio, puede

perder a sus hijos. Como esta figura mítica es un fantasma que anda buscando a sus criaturas, se utiliza el mito para asustar a los niños actuales: si están fuera del domicilio por la noche, la Llorona puede robarlos. En la gran variedad de versiones, su apariencia cambia. La académica destaca que puede encarnar una bella dama de blanco, un monstruo horroroso vestido de negro o la misma muerte. Perez cuenta que, en su experiencia personal, los varones contaban ejemplos del primer caso: con su llanto, la Llorona intentaba conducir a los hombres a su muerte. Cada anécdota contenía detalles diferentes y le otorgaba habilidades sobrenaturales distintas, pero estaban de acuerdo en este aspecto. El resultado es una cuarta lección: “The tale teaches boys to see women as temptresses, embodiments of a malevolent sexuality that could cause them to lose their souls and control of their bodies, placing them in utterly passive relationships with more powerful, dominant partners” (Perez 28). Aquí aparece de nuevo el tropo de la *femme fatale* que ya hemos visto en el caso de la sirena y el miedo que evoca en los hombres. *Bless Me, Ultima* (1972), de Rudolfo Anaya, provee un ejemplo de esta figura en la literatura chicana:

*Along the river the tormented cry of a lonely goddess filled the valley. The winding wail made the blood of men run cold. It is la llorona, my brothers cried in fear, the old witch who cries along the river banks and seeks the blood of boys and men to drink!* (Anaya 26)

Perez argumenta que este mito es misógino: la madre es impotente ante el abandono por parte del novio y la única manera de vengarse es ahogar a los niños. Por otro lado, el padre escapa de la situación sin consecuencia alguna: “Renderings of this type [traditional or conventional retellings of the story] usually position or promote La Llorona as selfish, vain, vengeful, whorish, and, worst of all, a bad mother, while excusing or ignoring the behavior of the man” (Perez 23). El segundo capítulo de su libro está dedicado a nuevas versiones de la leyenda que no cuestionan este prejuicio machista. En este campo destacan opiniones que condenan las acciones del padre, pero mantienen que el pecado de la madre es peor; la juzgan de manera más

severa por su decisión de cometer infanticidio (Perez 39). Sin embargo, en el tercer capítulo, Perez analiza otros productos culturales que sí tienen en cuenta esta desigualdad. Algunas autoras chicanas rechazan la figura por completo mientras otras, como Sandra Cisneros, en “Woman Hollering Creek” (1991), y Helena María Viramontes, en “The Cariboo Café” (1984), la emplean como resistencia.

Aunque Perez asevera que solo las autoras de descendencia mexicana en los Estados Unidos recrean este mito de manera feminista, Melvy Portocarrero demuestra en su artículo “La Llorona: A Cultural Myth of the Latin American Woman in the Twenty-first Century”, cómo la escritora chilena Marcela Serrano, autora de *La Llorona* (2008), lo hace también. La crítica señala que, en la versión del mito que proviene de este país suramericano, alguien le roba el bebé a la madre y añade que el hurto de criaturas en hospitales públicos para el tráfico de órganos u otros fines es una realidad en la actualidad latinoamericana. En la novela de Serrano, la protagonista pobre da a luz a una nena sana que, de repente, se indispone y es llevada a otro cuarto de la clínica. Después de unas jornadas las enfermeras no la dejan visitarla, es decretada muerta y dicen que el cuerpo ya ha sido incinerado antes de que los padres puedan identificarlo y despedirse. La protagonista no acepta estas explicaciones sospechosas y lucha para saber qué le pasó a su niña desaparecida. Crea una comunidad femenina para apoyarla en su tarea y empieza un movimiento político con protestas y denuncias para llamar la atención del país y del mundo. Consiguen mucho progreso y unos médicos son condenados. Sin embargo, un día piensa que encuentra por azar a su hija. La niña está caminando por la calle con su madre adoptiva y cuando la ve, la protagonista la declara suya. Como la novela tiene una narradora en primera persona, el lector no averigua si esa chica realmente es su prole o no. De todas formas, se entera de que la muchacha en cuestión fue adoptada por el Ministro del Interior del país. Como

consecuencia, se determina que la heroína no está en su sano juicio y sentenciada a seis meses en un instituto psiquiátrico. En este momento se advierte el tropo de la etiqueta “loca” empleada para silenciar a las mujeres. Si este trabajo tratase de un análisis del texto de Serrano, aquí cabría una discusión del *gaslighting*<sup>27</sup>. Para resumir, la autora chilena muestra a través de una versión particular del mito cómo el sistema cuestiona la percepción de la realidad de una ciudadana. El marido le aconseja que supere el trauma y que tenga un nuevo hijo, mas ella no le hace caso. Es una figura fuerte que lucha contra toda lógica para intentar conseguir la justicia.

Se puede argumentar que Puenzo, tal y como lo hacen estas prosistas, también transforma la leyenda para crear versiones feministas. Clark opina, acerca de la versión cinematográfica, que: “The myth, however, is subverted because no one focuses on Ailín’s guilt as a bad mother” (4). En esta instancia la crítica asevera que, a diferencia de la opinión machista que ignora la desigualdad de género para echarle a la madre toda la culpa del infanticidio, el público de la película de Puenzo no acusa a la Guayi. Yo plantearía que lo mismo acontece en el texto. En primer lugar, la autora argentina describe las circunstancias sociales al lector. La mucama viene de un pueblo rural en Paraguay, la única familia que tiene es su abuelo y además su novio la abandona. Se entiende que no hay mucha oportunidad económica en Ypacaraí; por eso todo el mundo se marcha. De acuerdo con la opinión de Oropesa, ella no quiere convertirse en una cifra más de la estadística de la pobreza latinoamericana. En segundo lugar, al contrario que en la novela de Marcela Serrano, la madre sí ahoga a su prole. Sin embargo, hay una diferencia con el mito de la Llorona: la protagonista de *El niño pez* no cometió infanticidio como venganza contra

---

<sup>27</sup> Este vocablo en inglés significa: “to attempt to make (someone) believe that he or she is going insane (as by subjecting that person to a series of experiences that have no rational explanation)” (“Gaslight”). En este contexto tiene que ver con el hurto de la criatura y luego la sentencia oficial de que la salud mental de la víctima.

el padre, sino como último recurso. Al final de la novela la adolescente confiesa el asesinato: “era tan débil, tan chiquito, no tenía fuerzas ni para llorar, le costaba todo, hasta respirar, y cada día que pasaba estaba peor, y peor... que lo hacía por él, para que durmiera tranquilo, para que descansara...” (Puenzo 182). Esta explicación suya representa el acto como eutanasia. Ahora, alguien puede preguntar al respecto: ¿y si no se puede confiar en su palabra? Es posible que la descripción física de la criatura sí sea verosímil: ella solo tenía trece años y dio a luz al séptimo mes de embarazo. Tal vez sea así el niño prematuro de una progenitora tan joven. En segundo lugar, la paraguaya se siente tan responsable por lo que hizo que incluso decide quedarse en la prisión por un crimen que no cometió. Justo después de relatar la muerte del hijo a Lala y a Serafín, se da cuenta de algo: “No lo hice por él, lo hice por mí” (Puenzo 183). Se percata aquí que ella ha internalizado este prejuicio machista; aunque el lector percibe las desigualdades sociales, ella las ignora y se echa toda la culpa a sí misma. Por estas tres razones yo diría que, así como Clark opina que nadie considera una mala madre al personaje de la película, tampoco se la juzga de manera negativa en la novela.

Lo interesante es que quizá la leyenda de la Llorona sea subvertida también de otras maneras. En la versión tradicional ella muere y, al intentar entrar en el reino de Dios, se le niega la entrada. Como consecuencia, tiene que penar por la tierra buscando las almas de su prole. En la obra de Puenzo, nadie juzga a la Guayi. De hecho, se critica bastante el concepto de la justicia en la novela porque las autoridades porteñas dan por sentado que una inmigrante del país vecino asesinaría a su jefe y ni consideran la posibilidad de que fuera la propia hija porque ella es blanca, ciudadana y de familia adinerada. Al entrar en la cárcel, los guardias abusan sexualmente de las presas y las prostituyen. Otro detalle es que, aunque no se puede comprobar la existencia del *mitay pyra*, tampoco se la debe descartar. Si el público decide creer en su vida

después de la muerte, parece que simboliza un tipo de sublimación donde un evento trágico se convierte en algo benéfico: el niño pez recibe el papel mitológico de psicopompo y así guía las almas de los ahogados al fondo del lago. En vez de emplear a la madre como fantasma que roba a los niños o seduce y mata a los hombres, esta leyenda da esperanza a los habitantes del pueblo. En la película se ve que la criatura es objeto de un culto sincrético muy popular.

### **3.6. La distopía**

Si se considera que la mucama es una Cihuacoatl contemporánea, se puede argumentar que el desastre que presagia es el quiebre de los lazos familiares. Efectivamente, las culturas representadas en la novela están en crisis. Salvador Oropesa opina que Puenzo “shows a valueless society with a dysfunctional state, dysfunctional families, a corrupt police, a corrupt judiciary system, a society marred by racism and classism” (49). Si se considera la familia nuclear como la base de la sociedad actual, un análisis de la representación de ella en el texto puede revelar las fracturas en las bases de la misma.

En primer lugar, Brontë es un patriarca negligente y abusivo. Serafín narra que es un escritor de buen renombre, pero obeso y torpe: “No tiene ningún talento. Hasta tirándome el palo es el más trucho de todos” (Puenzo 11). En cuanto a su profesión, el lector se entera de que a él solo le importa su carrera y no las vidas de sus familiares. Cuando Lala tiene interés en sus ensayos, el viejo le explica que todo lo que escribe es mentira. O es hipócrita y redacta lo que quiere oír el público en lugar de lo que piensa en verdad, o dice esto para evitar un diálogo con la adolescente (o los dos). Se sabe que es un ser solitario que pasa todo su tiempo encerrado, sin

hablar con nadie<sup>28</sup>. Relata el narrador perruno: “El gordo solamente salía de su estudio para las entrevistas. Esas eran las únicas noches en las que Brontë, cuando miraba a cámara, parecía mirarnos y hablarnos a nosotros” (Puenzo 13). En cuanto a Pep, se nota que el padre no le hace caso tampoco, pero sí se aprovecha de su castigo judicial para vender más libros. La mascota nos explica: “El día que salió la *probation* [de Pep] venían a hacerle una entrevista para una serie de documentales sobre escritores argentinos” (Puenzo 134). De acuerdo con el refrán: “there is no such thing as bad publicity”, la huerta de marihuana del chico amplía la fama del progenitor. Si volvemos al artículo de Roberts-Camps, sí se puede decir que la relación entre el redactor y su prole es similar a la que existe entre Saturno y Júpiter. El corpulento se muestra egoísta no solo en la detención de Pep, sino también en la violación repetida de la Guayi. Esta serie de actos parece un intento de robarle la novia a su hija. Como hace el dios greco-romano del trueno y del rayo, Lala tiene que asesinar a su procreador. Lo interesante es que, a diferencia de Saturno, el porteño no necesariamente puede ejercer poder directamente. Sus hijos no lo aman ni lo temen. Su esposa ya no lo quiere: tiene un novio y viaja mucho. El patriarca mantiene su control en casa a través de la manipulación emocional. A él le gusta deprimirse y en cuanto al suicidio, destaca Serafín que

venía perfeccionando su método desde la adolescencia, sin éxito. Cada uno de sus familiares, incluidos sus hijos, lo habían encontrado inconsciente alguna vez. Siempre con pastillas, siempre rescatado a tiempo. Si no probaba con métodos más efectivos era porque, en el fondo, solo coqueteaba con la idea (Puenzo 23)

Es posible que les de lástima a los otros miembros de la familia y por eso lo obedezcan.

Las violaciones de la mucama son los únicos actos que demuestran que no es impotente.

Pep es también disfuncional. No le importan sus parientes y no se lleva bien con su

---

<sup>28</sup> En su capítulo “Isolation: Lucía Puenzo’s *XXY* and *El niño pez*”, Traci Roberts-Camps comenta este tema en la película. Incluyo la referencia en la bibliografía.

hermana. El *raconteur* provee la historia de su apodo: “Sus amigos lo llaman así porque se le hace difícil atravesar el día sin una pepa en el cuerpo” (Puenzo 10). Antes de tomar cualquier droga, la prueba primero con el narrador perruno. Una vez casi pierden a la Guayi porque el adolescente había escondido a la mascota familiar dentro del armario porque el canino estaba demasiado drogado y luego mintió a Sasha, diciendo que fue la mucama quien había dejado abierta la puerta de la casa. Tiene camaradas, pero al lector se le da la impresión de que son todos delincuentes. Aunque viene de un domicilio adinerado, vende drogas. En este caso, la explicación de que un narcotraficante desempeña su profesión porque es pobre, marginal, sin educación y no le queda más remedio no es válida. Todas las noches visita la *villa miseria* llamada Los Chinos. Relata Serafín que este barrio pobre es atípico porque la gran mayoría

de sus habitantes son hijos de familias ricas que cambiaron sus raíces por el camino del arte, el hippismo *a la mode* y la perdición. Pintores, músicos y artesanos que colgaron sus trajes de futuros líderes del mundo y ocuparon una porción de tierra ganado al río (Puenzo 138)

Quizá la clave para entender el comportamiento del joven es una desilusión con su parentela y con la sociedad porteña<sup>29</sup>. Al principio de la novela el perro menciona que “desapareció detrás de una copia del *Diario del Che*. Pep, con tan poco nombre, quiere cambiar el mundo” (Puenzo 10). Si el padre, con todos sus pecados y fallas, representa el poder en el Buenos Aires actual, el público entiende por qué el hijo no quiere seguir su ejemplo. Lo triste es que, aunque desee ser diferente, no tiene buen modelo a imitar, así que cae en la delincuencia.

En cuanto al espacio físico del hogar, Galindo opina que es “un laberinto claustrofóbico que refleja la intrincada relación familiar” (102-3). Oropesa añade: “Houses are gothic; they are

---

<sup>29</sup> En su artículo “*Argentinian Queer Mater. Del Bildungsroman urbano a la Road Movie rural: Infancia y juventud post-corrallito en la obra de Lucía Puenzo*”, Fernando A. Blanco y John Petrus contextualizan la obra dentro de la historia del país.

the place where murders, rape and prostitution occur. Notice the last name Brontë as a literary reference to violence, machismo, and women who live in fear” (58). Aunque la habitación de Lala y la tina, donde las dos amantes se bañan juntas, ofrecen escapes o refugios, en general el domicilio es el lugar en el que transcurre la violencia<sup>30</sup>. Ahora bien, si comparamos al patriarca del libro de Puenzo con Manfred de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, se ve un paralelismo: la obsesión por controlar situaciones cuando se siente impotencia. Se podría argumentar que no es malvado por naturaleza, sino que deja que sus inseguridades lo lleven a cometer atrocidades. En este aspecto no demuestra las mismas malas intenciones que el personaje que le da título a *Pedro Páramo*, pues su codicia económica solo lo lleva a mentir en sus publicaciones. Además, a diferencia de estas dos obras, en el libro de Puenzo no resurgen secretos escondidos del pasado para perseguir a los personajes de forma sobrenatural: los crímenes ocurren en el presente. No genera miedo y tampoco trata necesariamente el mal en la mente humana. Brontë es una figura abusadora, pero no evoca terror en el lector. En cuanto al hogar familiar, de acuerdo con la teoría del modo narrativo en cuestión, yo no estoy de acuerdo con Oropesa de que por estas razones sea un lugar gótico.

Aunque Lala quiere encontrar una utopía en Paraguay, el país también demuestra una crisis familiar tan grave como la de Argentina. El narrador perruno opina: “No les voy a mentir: Ypacaraí será lo más lindo de Paraguay, pero a mí de entrada me pareció una bosta” (Puenzo 28). Como ya se ha señalado, en la película la Guayi es violada por su padre y en el texto no hay ninguna mención de sus progenitores. Cuando se fue a Asunción, Socrates destruyó la posibilidad de una futura familia con la mucama y en la actualidad emplea como asistentas en

---

<sup>30</sup> Para buen análisis del espacio en la película, conviene consultar el artículo de Ana Luengo: “Buenos Aires como prisión - Paraguay como utopía: Formas de resistencia y la creación de espacios alternativos en *Leonera* (2008) y *El niño pez* (2009)”

casa a sus parientes femeninos; incluso se acuesta con su hermana menor. Además, con esta última tiene planes para convertirla en reina de los concursos de belleza. Mara no quiere dejar su hogar. Cuando se entera de que no va a volver si tiene éxito, sale y paga a un chico de la aldea para que rompa sus dientes con una piedra. La estrella de telenovela no tiene descendiente; mas su esposa desea demostrarle que puede ser buena madre y entonces intenta cuidar muy bien a su perra Uma. Serafín comenta: “La bañaba tanto que tenía soriasis, y las encías hinchadas de tanto lavarle los dientes” (Puenzo 44). Para colmo de males, durante la cena en casa del actor, un hombre le da a la pobre mascota huesos que ella muerde y engulle. La comida termina con la canina vomitando y muriéndose de un estómago perforado. Lala quiere construir una nueva familia en el pueblo, mas en la casa nunca se construye un techo. No protege a nadie de la lluvia y no ofrece refugio. Cuando vuelven a Paraguay, no se sabe si el narrador, que representa al hijo de la pareja, va a morir o no. Tampoco está seguro de que las amantes se queden juntas: “En realidad eran extrañas. Enamoradas de un recuerdo que no era más que eso” (Puenzo 190). El autobús se acerca a la frontera al fin del libro, pero es posible que no vayan a poder cruzarla. La paraguaya escapó de la cárcel y la porteña cometió actos de violencia en el rescate de la primera. En el libro de Puenzo, la familia está en crisis en ambas naciones suramericanas.

### 3.7. Conclusión

La novela de Lucía Puenzo ofrece más curiosidades para analizar. Es cierto —de acuerdo con varios académicos como Ángeles Donoso Macaya, Melissa González y Salvador Oropesa— que la representación de la mucama es exótica, pero ¿cuál es el efecto? ¿Añade elementos de lo real maravilloso o simplemente denigra a los inmigrantes paraguayos? ¿Es su falta de poder sexual descriptiva, así que hace una crítica social, o es injuriosa? El tema de la

prostitución es recurrente. Hay situaciones de clara injusticia, como en la vida de la Guayi; pero también en el caso del entrenador de perros, se ve que este chico acepta su subordinada posición amorosa con la rica estadounidense. El concepto del consentimiento se vuelve más complicado con la adición de la desigualdad socioeconómica. Además, en Ypacaraí el lector se entera de que Julio Iglesias tomó una canción indígena sobre el lago y entonces podría haber una discusión de la apropiación cultural. Antes de la cena familiar de la Nochevieja, un alemán admite, en la televisión, haber comido a otro hombre. El discurso del canibalismo se ha empleado históricamente para deshumanizar a los indígenas del Nuevo Mundo, mas en este ejemplo es un teutón quien comete el acto. Este incluye la comparación con la Eucaristía cristiana y el deseo de incorporar de forma física al “otro”. Como ocurre en la vida real, la novela *El niño pez* contiene contradicciones, complicaciones y elementos interesantes para que las discusiones nunca acaben.

Estos personajes complicados son monstruos que atraviesan fronteras no solo entre ser humano y animal, sino también de nacionalidad, lengua, género, orientación sexual y especie. El niño pez solo le provoca curiosidad en el lector; pero, según las ideas de Foucault, representa una amenaza hacia el pueblo paraguayo. Sin embargo, no es el único monstruo en la obra: Serafín es a la vez un perro verosímil que tiene una voz humana, y también es un narrador omnisciente que habla varios idiomas. Lala borra la división entre hombre y mujer, y, en menor medida, entre sí misma y los otros. La Guayi atraviesa varias fronteras, como las de nacionalidad, lengua, sexualidad y especie. A través de estos personajes, la novela critica los papeles de género y la opresión de las mujeres, de las madres en particular, y de las personas que son físicamente diferentes. El texto indica que estas injusticias sociales conducen a una situación distópica tanto al nivel de la familia nuclear que al nivel de la sociedad. Los híbridos de la obra abren la

definición de “ser humano” y, como todos nosotros no encajamos dentro de lo binario de una manera u otra, nos hace repensar nuestras ideas de la otredad. Cuando no encajamos dentro del esquema establecido por la sociedad, subraya la injusticia de las categorías sociales.

Las conclusiones de este capítulo abren posibilidades para más investigación en el campo. ¿Cuáles son los papeles de los monstruos en otras novelas argentinas? ¿Cómo critican otros autores la sociedad actual porteña? ¿Cómo las teorías del modo narrativo ayudan al crítico a analizar otros textos con elementos sobrenaturales de este país suramericano? ¿Cómo es representado la mitología guaraní en otras obras de literatura? Además de la Llorona, en Latinoamérica, ¿cuáles son otros mitos tradicionales reescritos para subvertir tropos discriminatorios?

## Conclusión

### 4.1.

En *La leyenda de los soles*, el autor no solo representa la distopía a través de la descripción de la degradación ambiental, sino también a través de los monstruos. El general Carlos Tezcatlipoca se asemeja al dios indígena homónimo, pero también a Drácula. A diferencia del famoso vampiro literario, el jefe de policía no viene de fuera en busca de sangre inglesa. Este detalle es significativo: indica que el mal viene de dentro de la cultura. Un ejemplo de esto es la figura del macho chingón y la dicotomía mexicana entre chingones y chingados. Cuando comparamos los personajes de la novela con los dioses homónimos de la mitología autóctona, percibimos que las divinidades aztecas se autosacrificaban por el bien de la humanidad, mientras los líderes del Partido Único de la Revolución no. A pesar de todo esto, hay momentos de humor negro que proveen un cierto alivio cómico: los tzitzimime son grotescos en que son tan horripilantes hasta provocar la risa. Además, todos los habitantes de México D.F. del año 2027 son monstruosos en que tienen rasgos bestiales; esto simboliza la degradación total de la sociedad. Cuando contrastamos las acciones de la población con Juan, quien representa el artista e intelectual, se ve que, si no pensamos independientemente, si continuamos a seguir la manada, contribuimos a la destrucción de nuestro propio mundo. No solo es la élite quien tiene responsabilidad por la contaminación del medio ambiente y de la sociedad: todos nosotros somos culpables también.

En *O Centauro no Jardim* la figura del centauro en la novela no es solo un símbolo de la identidad del inmigrante y si la analizamos como monstruo literal, descubrimos que la novela critica la opresión de las personas que son físicamente diferentes y el antisemitismo. El texto emplea elementos de lo fantástico, lo cual muestra el miedo de los brasileños al personaje medio

equino. A diferencia de la última novela, el monstruo ahora es el protagonista y narrador. Si antes ser bestial reflejaba la degradación de la sociedad, ahora se ve otro discurso: tener un cuerpo híbrido es un estado natural que rechaza lo binario entre ser humano y animal. Guedali decide operarse para adherirse a estas categorías impuestas por la cultura, una gran injusticia. Este acto tiene un paralelo con la práctica de rinoplastia, causada por la obsesión gentil con la nariz judía. La figura del centauro, una criatura de la mitología greco-romana, es especialmente interesante por su yuxtaposición en la cultura judía y sirve para subvertir estereotipos antisemitas. La moraleja es que los centauros no son los únicos raros: todos somos extraños de una manera u otra. Tenemos que ser conscientes de la arbitrariedad de quien el sistema clasifica como “normal” y quien es el “Otro”.

Si hasta ahora solo hemos visto personajes que borran la frontera entre persona y bestia, en *El niño pez* vemos sujetos que atraviesan las divisiones de nacionalidad, lengua, sexualidad, género y especie. El narrador perruno consigue ser un canino verosímil y tener una voz humana al mismo tiempo. Este personaje grotesco hace reír al lector con sus descripciones de sus funciones corporales y su humor negro. El viaje de Lala es un *Bildungsroman* latinoamericano y, a través de ello, ella consigue rechazar lo binario entre hombre y mujer. El personaje más interesante es la Guayi. Compararla con varias tradiciones mitológicas muestra que no se asemeja a Saturno ni a una sirena greco-romana, sino a varias figuras de las leyendas guaraníes y a una nueva Llorona feminista. A través de estos personajes, la novela critica los papeles de género y la opresión de las mujeres, de las madres en particular, y de las personas que son físicamente diferentes. El texto indica que estas injusticias sociales conducen a una situación distópica tanto al nivel de la familia nuclear que al nivel de la sociedad. Los híbridos de la obra

abren la definición de “ser humano” y, como todos nosotros no encajamos dentro de lo binario de una manera u otra, nos hace repensar nuestras ideas de la otredad.

Si volvemos a la hipótesis de este estudio, se puede ver que, a diferencia de la idea tradicional de que el monstruo solo ejemplifique el Otro, que el monstruo también es el sujeto. Estos seres anormales pueden ser protagonistas y narradores. Abren la definición de “ser humano” y hace que encontremos aspectos de nosotros mismos que divergen, desvían o no encajan dentro del esquema impuesto por la sociedad. Su existencia y persecución son una fuerte crítica social de la exclusión y de la homogeneidad. ¿Cuáles son los remedios que las tres novelas proponen? Aunque *La leyenda de los soles* mantiene que debemos pensar como individuos y de manera crítica, luchando contra la normalización de la destrucción de la sociedad, al final no ofrece ninguna solución. Los habitantes de la Ciudad de México dependen de un deus ex machina para que el Sexto Sol nazca. *O Centauro no Jardim* propone que la familia y la comunidad proveen un apoyo imprescindible para que el individuo pueda superar las dificultades en la vida. La familia de Guedali lo protege de los peligros del mundo y, de adulto, él y sus amigos intentan crear un nuevo kibutz en São Paulo. *El niño pez* también indica que la solidaridad entre seres marginalizados es clave, pero subraya sobre todo las fuerzas que nos dividen.

En este estudio, he propuesto unas herramientas acerca del modo narrativo, las técnicas góticas y la contextualización mitológica para poder analizar el monstruo dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea. ¿Cómo nos ayudarían estas teorías a analizar la narrativa no mimética de otras tradiciones literarias? De acuerdo con la idea de plasticidad cultural, de Rama, en otros países fuera de Latinoamérica, ¿cómo se incorporan de manera creativa elementos literarios de otras culturas? ¿Cuáles son los papeles de los monstruos en la literatura

contemporánea de otras partes del mundo? ¿Se puede observar tendencias parecidas que aquellas trazadas en este estudio? ¿Vamos a ver estas críticas de la homogeneidad y la exclusión social repetidas en el futuro?

### Obras citadas

- Abreu, Jorge De y Hernán Domínguez Nimo. "El mensaje". *Los universos vislumbrados 2: Nueva narrativa fantástica*, editado por Sergio Gaut vel Hartman, Buenos Aires, Andrómeda, 2008, pp. 69-99.
- Aesop's Fables*. Retold by Werner Thuswaldner. Translated by Anthea Bell. New York, North-South Books, 1994.
- "Agency." *The Merriam-Webster Dictionary*, 2018. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agency> . Accessed 12 March 2018.
- Alcocer, Rudyard. "La leyenda de los soles and Mexico City's New Dawn." *Time Travel in the Latin American and Caribbean Imagination: Re-Reading History*. 1st ed., New York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 51-65.
- Amado, Jorge. *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. 1a ed., São Paulo, Martins, 1966.
- Anaya, Rudolfo. *Bless Me, Ultima*. New York, Grand Central, 1999.
- Andersen, Hans Christian. "The Little Mermaid." *The Annotated Hans Christian Andersen*. Translated by Maria Tatar and Julie K. Allen. Edited by Maria Tatar. 1st ed., New York, W.W. Norton, 2008, pp. 119-155.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma*. 4a ed., São Paulo, Martins, 1965.
- Arens, William. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. New York, Oxford UP, 1979.
- Aridjis, Homero. *La leyenda de los soles*. 1ª ed., México D.F., Fondo de cultura económica, 1993.
- Assado, M. Roberto. "El 'nagual' en la literatura de Guatemala". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. 28, no. 1, 1972, pp. 123-135.
- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. 2a ed., Buenos Aires, Editorial Losada, 1953.
- Axelrod, Mark. "Moacyr Scliar. *The Centaur in the Garden*." Review of *The Centaur in the Garden*, by Moacyr Scliar. *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 24, no. 1, 2004, p. 157.
- Babel, Isaac. "Argamak." *The Complete Works of Isaac Babel*. Translated by Peter Constantine, New York, Norton, 2002, pp. 344-9.
- . "The Red Cavalry Stories." *The Complete Works of Isaac Babel*. Translated by Peter Constantine, New York, Norton, 2002, pp. 197-333.

- Baer, Elizabeth R. *The Golem Redux: from Prague to Post-Holocaust Fiction*. Detroit, Wayne State UP, 2012.
- Bailey, Cristina Ferreira-Pinto, e Regina Zilberman. “Entrevista de Moacyr Scliar a Cristina Ferreira-Pinto Bailey e Regina Zilberman”. *Revista Iberoamericana*, vol. 76, no. 230, 2010, pp. 225–227.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1968.
- Bawarshi, Anis. “The Genre Function.” *College English*, vol. 62, no. 3, 2000, pp. 335–60.
- Bernd, Zilá. “La quête d'identité: une aventure ambiguë”. *Voix et Images*, vol. 12, no. 1, 1986, pp. 21–26.
- Bioy Casares, Adolfo. Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*, editado por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. 2a ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965, pp. 7-14.
- Bizzio, Sergio. “Cinismo”. *Chicos*. Buenos Aires, Interzona, 2012, pp. 7-33.
- Beckford, William. *Vathek*. London, Oxford UP, 1970.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid, Akal, 1992.
- Beiser, Frederick. “Novalis' Magical Idealism”. *German Idealism: The Struggle against Subjectivism, 1781-1801*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 2002, pp. 407-434.
- Bennett, Andrew and Nicholas Royal. “The uncanny”. *An Introduction to Literature, Criticism, and Theory: Key Critical Concepts*. New York, Prentice Hall, 1995, pp. 33-40.
- Bessière, Irène. “El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza”. Traducido por David Roas. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Madrid, Arcos, 2001, pp. 83-104.
- Blanco, Fernando A., y John Petrus. “Argentinian Queer Mater. Del Bildungsroman urbano a la Road Movie rural: Infancia y juventud post-corrallito en la obra de Lucía Puenzo”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 37, no. 73, 2011, pp. 307–331.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, pp. 193-218.
- . “Avatares de la tortuga”. *Otras inquisiciones (1937-1952)*. Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 129-135.

- . "La casa de Asterión". *El Aleph*. 4ª edición, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963, pp. 67-70.
- . "Sobre el 'Vathek' de William Beckford". *Otras inquisiciones (1937-1952)*. Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 159-163.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona, Bruguera, 1979.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. New York, Routledge, 2004.
- Bozzetto, Roger. "¿Un discurso de lo fantástico?" Traducido por Emilio Pastor Platero, *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas. Madrid, Arcos, 2001, pp. 223-242.
- Braham, Persephone. *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Lanham, Maryland, Bucknell UP, 2015.
- Bravo, José Antonio. *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual: Cien años de soledad, El reino de este mundo, Pedro Páramo*. Lima, Editoriales Unidas, 1978.
- Bulfin, Ailise. "'To Arms!': Invasion Narratives and Late-Victorian Literature." *Literature Compass*, vol. 12, no. 9, 2015, pp. 482-496.
- Bulfinch, Thomas. *Bulfinch's Mythology*. New York, Avenel Books, 1978.
- Bunge, Carlos Octavio. *La sirena*. Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- Burningham, Bruce R. "Bad Moon Rising: Lycanthropy and Liminality in Cervantes's 'El coloquio de los perros'" *Romance Quarterly*, vol. 61, no. 2, 2014, pp. 138-150.
- Canivell, María Odette. "Love, War, and *Mal de Amores*: Utopia and Dystopia in the Mexican Revolution." *Blast, Corrupt, Dismantle, Erase: Contemporary North American Dystopian Literature*, edited by Brett Josef Grubisic, Gisèle M. Baxter and Tara Lee, Waterloo, ON, Wilfrid Laurier UP, 2014, pp. 239-258.
- Carpentier, Alejo. "Lo barroco y lo real maravilloso". *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 1a ed., México, D.F., Siglo Veintiuno, 1981, pp. 111-135.
- . "De lo real maravilloso americano". *Tientos y Diferencias*. Montevideo, Arca, 1967, pp. 103-121.
- . *El reino de este mundo*. 6ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Case, Thomas E. Review of *La leyenda de los soles*, by Homero Aridjis. *World Literature Today*, vol. 69, no. 1, 1995, pp. 101.

- Cerqueira, Patricia. *Alteridade e (re)construção identitária em quatro romances de Moacyr Scliar: O centauro no jardim; Na noite do ventre, o diamante; Os Deuses de Raquel e A estranha nação de Rafael Mendes*. Dissertação, Université Rennes 2, 2014.
- Cervantes, Miguel de. "El casamiento engañoso". *Novelas ejemplares II*. Editado por Harry Sieber. 26ª ed., Madrid, Cátedra, 2012, pp. 307-324.
- . "El coloquio de los perros". *Novelas ejemplares II*. Editado por Harry Sieber. 26ª ed., Madrid, Cátedra, 2012, pp. 325-394.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York, Garland, 1985.
- Cisneros, Sandra. "Woman Hollering Creek". *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York, Vintage, 1992, pp. 43-56.
- Cisneros, Vitelia. "Guaraní y quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*". *Hispania*, vol. 96, no. 1, 2013, pp. 51-61.
- Clark, Zoila. "Our Monstrous Humanness in Lucía Puenzo's *XXY* and *The Fish Child*". *Hispanet Journal*, vol. 5, 2012, pp. 1-24.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, U of Minnesota, 1996, pp. 3-25.
- Colmán, Narciso R. *Nuestros antepasados (Ñande ypy kuéra)*. Biblioteca Virtual del Paraguay, 1937. [http://www.portalguarani.com/376\\_narciso\\_ramon\\_colman\\_rosicran\\_/10966\\_nuestros\\_antepasados\\_nande\\_ypy\\_kuera\\_\\_obra\\_de\\_narciso\\_r\\_colman\\_.html](http://www.portalguarani.com/376_narciso_ramon_colman_rosicran_/10966_nuestros_antepasados_nande_ypy_kuera__obra_de_narciso_r_colman_.html). Visitado 26 octubre 2017.
- Colombia Is Magical Realism*. ProColombia. <http://www.colombia.travel/realismomagico/en>. Visitado 24 febrero 2017.
- Cortázar, Julio. "Carta a una señorita en París". *Bestiario*. 16a ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, pp. 19-33.
- . "Casa tomada". *Bestiario*. 16a ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, pp. 9-18.
- . "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata." *Cahiers Du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, no. 25, 1975, pp. 145-51.
- . "The Present State of Fiction in Latin America." Translated by Margery A. Safir. *Books Abroad*, vol. 50, no. 3, 1976, pp. 522-32.
- "Descenso". *Narcos*, created by Chris Brancato, Carlo Bernardo y Doug Miro, season 1, episode 1, 28 August 2015. *Netflix*.

- DeVries, Scott. "The End Times and the End of Time: Ecological Apocalypse in Homero Aridjis's *La leyenda de los soles* and *¿En quien piensas cuando haces el amor?*." *I Can't Believe It's Not Nature: Ecology and Environmentalism in Recent Spanish American Fiction*. Dissertation, Rutgers, the State University of New Jersey, 2004. UMI, 2004. AAT 3117603, pp. 227-258.
- DiAntonio, Robert E. "Moacyr Scliar's *O centauro no jardim*: Ehtnicity, Affirmation, and a Unique Mythic Perspective." *Brazilian Fiction: Aspects and Evolution of the Contemporary Narrative*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 1989, pp. 119-131.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Sangre patricia*. Madrid, Sociedad española de librería, 1916.
- Dick, Philip K. "The Minority Report." *Selected Stories of Philip K. Dick*. 1st ed., New York, Pantheon, 2002, pp. 227-264.
- Donoso Macaya, Ángeles, y Melissa M. González. "Orthodox Transgressions: The Ideology of Cross-Species, Cross-Class, and Interracial Queerness in Lucía Puenzo's Novel *El niño pez* (*The Fish Child*)". *American Quarterly*, vol. 65, no. 3, 2013, pp. 711–733.
- Doub, Yolanda A. *Journeys of Formation: the Spanish American Bildungsroman*. New York, Peter Lang, 2010.
- Duarte, Gloria. "La Llorona's Ancestry: Crossing Cultural Boundaries." *Folklore: In All of Us, in All We Do*. University of North Texas Press, Denton, TX, 2006, pp. 107–113.
- Edwards, Justin D. y Rune Graulund. *Grotesque*. New York, Taylor & Francis, 2013.
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. "Semillas de maldad. Early Latin American Gothic". *Studies in Gothic Fiction*, vol. 3, no. 2, 2014, pp. 13–23.
- Fagan, Cary. "(The centaur in the garden)." Review of *The Centaur in the Garden*, by Moacyr Scliar. *Canadian Jewish News*, 9 Oct. 2003, p. 42.
- Fagundes, Antonio Augusto. *Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul*. 3ª ed., Porto Alegre, Martins, 1992.
- Flores, Ángel. "Magical Realism in Spanish American Fiction". *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by L.P. Zamora and W.B. Faris. Durham, N.C., Duke UP, 1995, pp. 109-118.
- Foucault, Michel. *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974-1975*. Translated by Graham Burchell, New York, Picador, 2003.

- . "What is an author?" *Twentieth Century Literary Theory: An Introductory Anthology*, edited by Vassilis Lambropoulos and David Neal Miller, Albany, State University of New York Press, 1987, pp. 124-142.
- Freitas, Marcus Vinicius de. "A Leveza Do Centauro." *Arquivo Maaravi*, vol. 6, no. 11, 2012, pp. 1-10.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Translated by David McLintock, London, Penguin, 2003.
- Frohlich, Margaret. "What of Unnatural Bodies? The Discourse of Nature in Lucía Puenzo's *XXY* and *El niño pez/The Fish Child*". *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 8, no. 2, 2011, pp. 159-174.
- Frost, Elsa Cecilia. "Utopías religiosas". *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 14, no. 2, 1978, pp. 11-15.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México, Ediciones Era, 2004.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. "Presentación del país de McOndo". *McOndo*. Barcelona, Mondadori, 1996. pp. 11-20.
- Galindo, Gloria. "'Me pasó lo mismo que a ti, me enamoré': *El niño pez*". *La ropa sucia (ya no) se lava en casa: Acerca de la crisis de la familia en el cine latinoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, U of California-Santa Barbara, 2012, pp. 101-109.
- García Adán, Isabel. "Los espacios de lo siniestro: Paralelismos y contrastes en la literatura de terror del romanticismo alemán y español." *Estudios Filológicos Alemanes*, vol. 6, 2004, pp. 117-36.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo, 1989.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Nueva York, Vintage Español, 2009.
- . "Un señor muy viejo con unas alas enormes". *Gabriel García Márquez: Todos los cuentos*. Barcelona: Debolsillo, 2013, pp. 245-252.
- "Gaslight." *The Merriam-Webster Dictionary*, 2018. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gaslight> . Accessed 12 March 2018.
- Gavron, Daniel. *The Kibbutz: Awakening from Utopia*. Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2000.
- Gay, Peter. *The Enlightenment: An Interpretation*, vol. 2. 1a ed., New York, Knopf, 1966.

- Gelder, Ken. "The postcolonial Gothic". *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, edited by Jerrold E. Hogle. Cambridge, Cambridge UP, 2014, pp. 191-207.
- "Gentil". *Diccionario de la Real Academia Española*, 2017.  
<http://dle.rae.es/?id=J66t7Wn> . Accedido 20 marzo 2018.
- Gilman, Sander L. "The Jewish Nose: Are Jews White? Or, The History of the Nose Job." *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*, edited by Gisela Brinker-Gabler, Albany, State University of New York Press, 1995, pp. 149-182.
- Gladstone, Bill. "Max and the Cats/the Centaur in the Garden." Review of *The Centaur in the Garden*, by Moacyr Scliar. *Canadian Jewish News*, 11 Dec. 2003, p. 65.
- Gondek, Abby. *Afro-Brazilian Jewish Women: Female Centaurs Transgressing the Borderlands*. MA Thesis, San Diego State University, 2008.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Editado por John Beverly, Madrid, Cátedra, 1979.
- Gontow, Airton. "A estranha nação de Moacyr Scliar". *Leia*, no. 136, 1990, pp. 4-8.
- González, Carina. "La invención de lo real: Animales y voces en la primera novela de Lucía Puenzo". *Celehis: Revista del centro de letras hispanoamericanas*, vol. 25, 2013, pp. 13–31.
- . "Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 37, no. 74, 2011, pp. 193–214.
- González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, EDHASA, 1978.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: the Pilgrim at Home*. Cornell UP, 1977.
- Guenther, Irene. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic". *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by L.P. Zamora and W.B. Faris, Durham, N.C., Duke UP, 1995, pp. 33-74.
- Guimarães Rosa, João. "Meu Tio o Iauaretê". *Estas Estórias*. 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1976, pp. 126-59.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, N.C., Duke UP, 1995.
- Hausner, Beatriz. "Horse of a different colour." Review of *The Centaur in the Garden*, by Moacyr Scliar. *The Globe and Mail*, 15 Nov. 2003, p. D4.

- Hoffmann, E.T.A. "The Sand-Man". *Tales of Hoffmann*, translated by R.J. Hollingdale, New York, Penguin, 1982, pp. 85-125.
- Hogle, Jerrold E. "Introduction: the Gothic in western culture". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge UP, 2002, pp. 1-20.
- Holzschuh, Gisele Jacques e Rosani Ketzner Umbach. "Um Resgate da Memória Judaica em O Centauro No Jardim de Moacyr Scliar." *Literatura e Autoritarismo*, no. 26, 2015, pp. 90-101.
- Homer. "The Iliad." Translated by Andrew Lang, Walter Leaf and Ernest Myers. *The Complete Works of Homer*. New York, Modern Library, 1950, pp. 1-464.
- Huet, Marie Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1993.
- Hulme, Peter. "Introduction: The Cannibal Scene". *Cannibalism and the Colonial World*, edited by Francis Barker, Peter Hulme and Margaret Iversen, Cambridge, Cambridge UP, 1998, pp. 1-38.
- Jameson, Fredric. "Magical Narratives: Romance as Genre." *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 7, no. 1, 1975, pp. 135-63.
- Kafka, Franz. *The Metamorphosis*. Translated by Susan Bernofsky, 1st ed., New York, Norton, 2014.
- Kayser, Wolfgang Johannes. *The Grottesque in Art and Literature*. Translated by Ulrich Weisstein, Bloomington, IN, Indiana UP, 1963.
- Keen, Benjamin. *The Aztec Image in Western Thought*. New Brunswick, NJ, Rutgers UP, 1985.
- Kirk, G. S. *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1970.
- Klein, Cecelia F. "The Devil and the Skirt: An iconographic inquiry into the pre-Hispanic nature of the tzitzimime." *Ancient Mesoamerica*, vol. 11, no. 01, 2000, pp. 1-26.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg, PA, Bucknell UP, 2003.
- Larochelle, Jeremy G. "A City on the Brink of Apocalypse: Mexico City's Urban Ecology in Works by Vicente Leñero and Homero Aridjis." *Hispania*, vol. 96, 2013, pp. 640-656.

- Leal, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature". *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by L.P. Zamora and W.B. Faris. Durham, N.C., Duke UP, 1995, pp. 119-124.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Translated by George Weidenfield, Chicago, U of Chicago, 1966.
- Lewis, Matthew. *The Monk*. New York, Grove Press, 1959.
- Llosa, Claudia. *La teta asustada*. Saint Charles, IL, Olive Films, 2010.
- López, James J. "Homero Aridjis: *La leyenda de los soles*". *Revista de literatura mexicana contemporánea*, vol. 1, no. 5, 1997, pp. 48–56.
- López-Lozano, Miguel. "Surviving the Ecoapocalypse in Homero Aridjis's *La leyenda de los soles* and ¿En quién piensas cuando haces el amor?." *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*. West Lafayette, Purdue UP, 2008, pp. 175-229.
- Luengo, Ana. "Buenos Aires como prisión - Paraguay como utopía: Formas de resistencia y la creación de espacios alternativos en *Leonera* (2008) y *El niño pez* (2009)". *Revista Iberoamericana*, vol. 83, no. 258, 2017, pp. 41–55.
- Lugones, Leopoldo. "Los caballos de Abdera". *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires, M. Gleizer, 1926, pp. 107-117.
- MacAndrew, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York, Columbia UP, 1979.
- Martínez, María Elena. *Genealogical Fictions: Limpieza De Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*. Stanford, CA, Stanford University Press, 2008.
- "The Men of Always". *Narcos*, created by Chris Brancato, Carlo Bernardo and Doug Miro, season 1, episode 3, 28 August 2015. *Netflix*.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid, Iberoamericana, 2017.
- Mundy, Barbara E. *The Death of Aztec Tenochtitlan, the Life of Mexico City*. Austin, University of Texas Press, 2015.
- Nascimento, Lyslei. "Da circuncisão de um centauro". *Arquivo Maaravi*, vol. 6, no. 11, 2012.
- Namorato, Luciana Camargo. "WLT Interview with Moacyr Scliar." *World Literature Today*, vol. 80, no. 3, 2006, pp. 42–45.

- Netanyahu, B. *The Origins of the Inquisition in Fifteenth Century Spain*. 1st ed., New York, Random House, 1995.
- Nirenberg, David. "Mass Conversions and Genealogical Mentalities: Jews and Christians in Fifteenth-Century Spain". *Past and Present*, no. 174, 2002, pp. 3-41.
- Obeyesekere, Gananath. "'British Cannibals': Contemplation of an Event in the Death and Resurrection of James Cook, Explorer". *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 4, 1992, pp. 630-654.
- Olguin, Salvador. "Beyond Horror: Taking Pictures of the Dead in México." *Revista Sans Soleil*, no. 4, 2012, pp. 182-195.
- Ordiz, Javier. "Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, no. 7, 2014, pp. 1043–1057.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés. "Environmental Apocalypse and Uncanny Technology: Gothic Visions of the Future in Three Mexican Literary Dystopias". *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*, edited by Justin D. Edwards and Sandra Guardini Vasconcelos. London, Routledge, 2016, pp. 105-118.
- Oropesa, Salvador. "Dialogue of Genres: Dystopian Buenos Aires in *El niño pez* (2004) by Lucía Puenzo". *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, the Environment, and Politics*, Taylor and Francis, 2012, pp. 49–60.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London, Secker & Warburg, 1999.
- Ovid. *Metamorphoses*. Translated by A. D. Melville, New York, Oxford UP, 1998.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. "Colonial and postcolonial Gothic: the Caribbean". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge UP, 2002, pp. 229-257.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 2<sup>a</sup> ed., México D.F., Fondo de cultura económica, 1973.
- Perez, Domino Renee. *There Was a Woman: La Llorona from Folklore to Popular Culture*. Austin, TX, University of Texas Press, 2008.
- Phillips Casteel, Sarah. "Landscapes: America and the Americas." *The Cambridge History of Jewish American Literature*, Cambridge UP, New York, NY, pp. 413–431.
- Pirott-Quintero, Laura. "A Centaur in the Text: Negotiating Cultural Multiplicity in Moacyr Scliar's Novel." *Hispania*, vol. 83, no. 4, 2000, pp. 768–78.

---. *Hybrid Identities: The Embodiment of Difference in Contemporary Latin American Narratives*. Dissertation, Brown University, 1997. UMI, 1997. AAT 9738611.

*Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life*. Translated by Dennis Tedlock, New York, Simon & Schuster, 1996.

Portocarrero, Melvy. "La Llorona: A Cultural Myth of the Latin American Woman in the Twenty-first Century." *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, the Environment, and Politics*, Taylor and Francis, 2012, pp. 79-89.

Puenzo, Lucía. *El niño pez*. Madrid, Caballo de Troya, 2009.

---. *El niño pez*. Buenos Aires, AVH, 2009.

---. *XXY*. New York, Film Movement, 2008.

Punter, David y Glennis Byron. "Postcolonial Gothic". *The Gothic*. Malden, MA, Blackwell, 2004, pp. 54-58.

Quiroga, Horacio. "El almohadón de pluma". *Cuentos de amor de locura y de muerte*. 4a ed., Buenos Aires, Babel, 1920, pp. 71-76.

---. "La gallina degollada". *Cuentos de amor de locura y de muerte*. 4a ed., Buenos Aires, Babel, 1920, pp. 53-63.

---. "La insolación". *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. 7a ed., Santiago de Chile, Editorial A. Bello, 1995, pp. 64-71.

Rabelais, François. *Gargantua and Pantagruel*. Translated by Thomas Urquhart and Peter Motteux. Ware, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1999.

Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Edited by Bonamy Dobrée. London, Oxford UP, 1970.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2ª ed., Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008.

Ranzani, Oscar. "Los dos personajes son muy amorales". Entrevista con Lucía Puenzo. *Página 12*, 6 febrero 2009. [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12776-2009-02-06.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12776-2009-02-06.html). Visitado 25 octubre 2017.

Reeve, Clara. *The Old English Baron*. New York, Oxford UP, 1967.

Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Madrid, Arcos, 2001, pp. 193-221.

Risco, Antonio. *Literatura y fantasía*. Madrid, Taurus, 1982.

- Roberts-Camps, Traci. "Hijos de Saturno: Marginación e identidad en el cine y ficción de Lucía Puenzo". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, vol. 43, 2009.
- . "Isolation: Lucía Puenzo's *XXY* and *El niño pez*." *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives*. Albuquerque, U of New Mexico Press, 2017, pp. 18-35.
- Rojas, Manuel. "El colocolo". *El delincuente*. Santiago de Chile, Sociedad Chilena, 1935 pp. 71-90.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, D.F., Editorial RM, 2005.
- Russian Garland of Fairy Tales, The*. Edited by Robert Steele. New York, Kraus Reprint Co., 1971.
- Samosata, Lucian of. *Lucian's True Story*. Translated by Francis Hickes, London, A.H. Bullen, 1902.
- Schlesinger, Stephen. "Trump's Magical Realism: Banning Muslims". *The World Post*, 7 December 2015, huffingtonpost.com. Accessed 7 February 2017.
- Scliar, Moacyr. *O Centauro no Jardim*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1980.
- . "Os Filhos do Andrógino". *Contos Reunidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, pp. 283-5.
- . "Reclaiming the text – or reclaiming voices?". *Delfos Digital*. Porto Alegre, PUC Rio Grande do Sul, 1985, <http://delfosdigital.pucrs.br/dspace/handle/delfos/528>. Accessed 13 Feb. 2018.
- Séjourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*. 2ª ed., México D.F., Fondo de cultura económica, 1964.
- Serrano, Marcela. *La Llorona*. 1st ed., Barcelona, Planeta, 2008.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein or The Modern Prometheus: The 1818 Text*. Edited by James Rieger. Phoenix Edition. Chicago, U of Chicago Press, 1982.
- Singer, Isaac Bashevis. *The Golem*. New York, Farrar, Straus, Giroux, 1982.
- Smith, Michael E. *The Aztecs*. 3rd ed., Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2012.
- Sobral, Patricia Isabel Santos. "Moacyr Scliar's Triangular Perspective." *Belonging and Displacement: Cultural Interspaces in Brazilian Literature*. Dissertation, Brown University, 1997. UMI, 1997. AAT 9738626, pp. 104-144.

- Spires, Adam. "Homero Aridjis and Mexico's Eco-Critical Dystopia." *Blast, Corrupt, Dismantle, Erase: Contemporary North American Dystopian Literature*, edited by Brett Josef Grubisic, Gisèle M. Baxter and Tara Lee, Waterloo, ON, Wilfrid Laurier UP, 2014, pp. 339–354.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. London, Reaktion, 2006.
- Stauder, Thomas. "Lo fantástico en la obra del autor mexicano Homero Aridjis: Análisis de la novela *La leyenda de los soles* (1993)". *Semiosis*, vol. 2, no. 4, 2006, pp. 103–116.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Mattituck, NY, Amereon House, 1981.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *La antigua sirena: Leyenda*. 2a ed., San Juan, P.R., Imprenta Venezuela, 1944.
- Thomson, Philip. *The Grotesque*. London, Methuen, 1972.
- Thurber, James. "The Unicorn in the Garden." *Fables for Our Time and Famous Poems Illustrated*. New York, Harper & Brothers, 1940, pp. 64-66.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard, Ithaca, Cornell UP, 1975.
- Tolkien, J.R.R. *The Lord of the Rings*. 2nd ed., Boston, Houghton Mifflin, 1993.
- Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*, edited by Justin D. Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos. London, Routledge, 2016.
- Vilahomat, José. "Distopía, parodia, utopía, repensando México a través de *Rumbo y Leyenda*". *Argus-a*, vol. 6, no. 21, 2016.
- Viramontes, Helena María. "The Cariboo Café". *The Moths and Other Stories*. Houston, Arte Público, 1985, pp. 59-75.
- Visiones periféricas: Antología de la ciencia ficción mexicana*, editado por Miguel Ángel Fernández Delgado, México D.F., Lumen, 2001.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- Warnes, Christopher. "Naturalizing the Supernatural: Faith, Irreverence and Magical Realism". *Literature Compass*, vol. 2, no. 1, 2005, pp. 1-16.
- Weckmann, Luis. "Las esperanzas milenaristas de los franciscanos de la Nueva España". *Historia Mexicana*, vol. 32, no. 1, 1982, pp. 89–105.

*Woman on Top*. Directed by Fina Torres, Beverly Hills, CA, Twentieth Century Fox, 2002.