

Nuevas Poligrafías.

Revista de Teoría Literaria

✎ y Literatura Comparada

ISSN:
2954
4076



No.10



ago 2024
ene 2025

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Aurora Piñeiro Carballada | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Irene María Artigas Albarelli | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Julia Edith Constantino Reyes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Gabriela García Hubbard | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Susana González Aktories | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Noemí Novell Monroy | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rocío Saucedo Dimas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Meri Torras Francés | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Alejandra Vela Martínez | Harvard University (Estados Unidos)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

Jean Bessière | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)

Warren Boucher | Queen Mary University of London (Reino Unido)

Daniel F. Chamberlain | Queen's University (Canadá)

Horácio Costa | Universidad de São Paulo (Brasil)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Federico Patán | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Lois Parkinson Zamora | Houston University (Estados Unidos)

Françoise Perú | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luz Aurora Pimentel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Dietrich Rall | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Enric Sullá | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Mario J. Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

María Elena de Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

Gabriel Weisz | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

María Teresa Zubiaurre | University of California (Estados Unidos)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

ASISTENTES EDITORIALES

Sara Cecilia Arrieta García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sonia Vidrio Mendoza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo y portada | Ana Paulina García Treviño

Formación | José Maximiliano Jiménez Romero

Cuidado editorial | Evelyn Hernández Salas | José Maximiliano Jiménez Romero



Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, número 10, agosto 2024 – enero 2025, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.poligrafias@filos.unam.mx». Dirección web: «<https://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Aurora Piñeiro Carballada. Reserva de Derechos al uso Exclusivo del título: 04-2021-111217455000-102. ISSN: 2954-4076. Reserva de Derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

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

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

DOI: [10.22201/ffyl.29544076.2024.10](https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2024.10)

CONTENIDO

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

CENTRAL POLIGRAFÍAS

The Silkworm Girl, Sericultural EcoGothic, and the Anthropocene.....	12
--	----

LI-HSIN HSU

Emily Brontë, Charlotte Brontë, and Daphne du Maurier: Moors, Peat, and Haunting in Three of their Novels	32
--	----

ANNA JULIET REID

Desiring Alterity: A Lacanian Reading of Three Modes of Being in Mervyn Peake's <i>Boy in Darkness</i>	46
---	----

GABRIELA RUIZ GUTIÉRREZ

<i>Distancia de rescate</i> : Exile and Loss of Identity in the Face of Rural Contamination.....	63
--	----

MARÍA FERNANDA RIVA PALACIO RABADÁN

Hablar con el monstruo: cuerpos envenenados, jóvenes y animales en <i>Distancia de rescate</i> , de Samanta Schweblin, y <i>Temporada de huracanes</i> , de Fernanda Melchor.....	82
---	----

TSANDA YAVELI NIETO BERNAL

OTRAS POLIGRAFÍAS

El espacio del mal en <i>Estrella distante</i> , de Roberto Bolaño.....	103
---	-----

DIEGO MAUREIRA ROLDÁN

Narrativa criminal chilena: del espacio rural a la provincia.....	121
---	-----

LUIS VALENZUELA PRADO

De Macondo a McOndo: un análisis espacial de <i>Temporada de huracanes</i> de Fernanda Melchor.....	140
--	-----

FELIPE OLIVER

¿Un hipertexto fotográfico en <i>Una novela real?</i> : revisión del rol de las fotografías de Toyota Horiguchi en la novela de Minae Mizumura.....	156
--	-----

NATALÍ NOEMÍ OVIEDO

RESEÑAS

GREENE, Richard; ROBISON-GREENE, Rachel (Eds.). (2020). <i>His Dark Materials and Philosophy: Paradox Lost</i> . Open Court Books.....	178
--	-----

CECILIA ARRIETA GARCÍA

MARTÍN, Sara. (2020). <i>Masculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort</i> . Routledge.....	181
---	-----

JULIETA FLORES JURADO

Murgia, Mario (Coord.) (2021). <i>La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea</i> . Universidad Nacional Autónoma de México.....	184
--	-----

PATRICIA OLIVER

NOTA EDITORIAL

En la tercera década del siglo XXI, la huella de la acción humana sobre la superficie planetaria se torna cada vez más definitiva. Alteramos los cauces de ríos para construir presas; cada año transformamos miles de hectáreas de territorios antes silvestres en espacios urbanos de concreto y hierro; aceleramos artificialmente la erosión de las montañas y los cerros, al tiempo que excavamos sin cesar, en direcciones horizontal y vertical, como parte de nuestra búsqueda imparable de minerales. Todo ello causa una cantidad apabullante de cambios observables que ocurren en mucho menor tiempo que lo ocasionado por la actividad telúrica bajo nuestros pies. Crutzen y Stoermer (2000) propusieron el uso del término *Antropoceno* para designar un periodo de la historia planetaria en el que los cambios provocados por las actividades mencionadas, y otras más, sitúan a aquéllos de origen geológico en un segundo plano, principalmente debido a la referida vertiginosidad de nuestro actuar versus los lentos procesos detrás de los movimientos geológicos. Si bien ambos autores identifican la Revolución industrial vivida a partir del siglo XVIII como el origen del Antropoceno, también distinguen una clara aceleración de éste tras el final de la Segunda Guerra Mundial. Esto es debido a que tal momento histórico coincide con un aumento apreciable en la exigencia o demanda de recursos naturales, así como un repunte sin precedente en el crecimiento de la población mundial.

Los estudios góticos no se han mantenido ajenos ante tales sucesos. En 2009, Simon C. Estok planteó reconsiderar la ecocrítica desde la ecofobia: el temor permanente a que la naturaleza reclame lo que se ha tomado de ella. Como respuesta a Estok, Tom J. Hilliard (2009) sugirió, en el mismo año, la existencia de una conexión entre la ficción gótica y el cuestionamiento de nuestra relación con la naturaleza. Partiendo de lo establecido por ambos autores, Andrew Smith y William Hughes coeditaron, en 2013, la colección *EcoGothic*, que sentó las bases para ahondar en la estrecha conexión que existe entre la ecocrítica y los cuestionamientos de los límites y de la imposición de la noción de normalidad característicos de las narrativas góticas.

La insistencia en la exageración o la estética del exceso y el delirio propios de lo gótico permiten hacer evidente el tipo de relación cada vez más precaria que mantenemos con el entorno natural. Mediante recursos como el acecho ineludible del pasado y la figura del monstruo, lo gótico plantea la necesidad de volver la mirada hacia las perspectivas que emergen desde la naturaleza y replantear diálogos con ellas. En la década posterior a la publicación de *EcoGothic*, los estudios góticos han seguido ahondando en dicha vinculación, lo cual ha desembocado en un crecimiento profuso de propuestas que estudian la forma en que lo gótico posibilita el enunciar preocupaciones sobre el Antropoceno en que vivimos y sus efectos no sólo para el planeta, sino sobre nuestras propias vidas y nuestro futuro como especie. Enmarcada en dicho contexto, surge la propuesta de estudiar diversas manifestaciones literarias del EcoGótico y su vínculo con el Antropoceno en el presente número de *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*.

Con el propósito de ampliar una perspectiva que ha permanecido dominante-mente centrada en el estudio de obras de expresión anglófona, los cinco artículos reunidos en Central Poligrafías buscan, por un lado, nutrir el marco de investigación que se desarrolla en la actualidad en torno a lo EcoGótico y, por otro, expandirlo hacia entornos lingüísticos, culturales y geográficos donde la mirada de los estudios góticos se torna más rica e incluyente. Así, en el primer artículo, “The Silkworm Girl, Sericultural EcoGothic, and the Anthropocene”, Li-hsin Hsu estudia la relación entre el folklore chino y el Antropoceno enfocándose en la historia tradicional china sobre la chica gusano de seda, misma que se analiza como una metáfora del vínculo inseparable entre humanos, animales y plantas. Mediante la comparación entre dos variantes literarias de dicha historia, la autora nos propone centrar la mirada en la perspectiva de la mitología China sobre la naturaleza y enfrentarla con aquélla que domina en el discurso antropocénico; ello es con el objetivo de brindar una contrapropuesta que denuncia la extracción desmedida de recursos naturales que ejercemos en el presente. Este artículo invita a la reflexión sobre fuentes literarias y mitológicas más allá de los referentes occidentales. En el segundo artículo, “Emily Brontë, Charlotte Brontë, and Daphne du Maurier: Moors, Peat, and Haunting in Three of Their Novels”, Anna Juliet Reid analiza la obra de las hermanas Brontë desde una perspectiva que se aleja de los espacios interiores con la intención de privilegiar el papel que juegan los páramos (*moor*) y turberas (*peat*) en el acecho fantasmal que

el pasado ejerce sobre los personajes. Posteriormente, Gabriela Ruiz Gutiérrez, en “Desiring Alterity: A Lacanian Reading of Three Modes of Being in Mervyn Peake’s *Boy in Darkness*”, explora los cuestionamientos acerca del ser y la realidad que aquejan al protagonista de la novela de Mervyn Peak tras el viaje que emprende por el mundo natural y externo al orden simbólico que le habían dictado los parámetros a seguir en la concepción de sí mismo.

Tras el estudio de novelas de expresión anglófona en los dos últimos textos, incluimos dos artículos que se aproximan a la preocupación por el descuido de nuestro vínculo con la naturaleza desde obras literarias pertenecientes a plumas latinoamericanas. El artículo “*Distancia de rescate: Exile and Loss of Identity in the Face of Rural Contamination*”, de María Fernanda Riva Palacio Rabadán, estudia el espacio de la pampa sudamericana como una heterotopía donde se invierte la idealización del mundo rural y se muestra una devastación con tonos de horror que presenta la novela citada en el título. Riva Palacio Rabadán postula que la autora de la obra, Samantha Schweblin, retrata el exilio como una representación de los temores ambientales contemporáneos sobre el impacto de nuestro actuar sobre la naturaleza. El llamado concluyente del artículo apunta a evitar que la línea entre lo humano y lo monstruoso se torne cada vez más delgada debido al maltrato que ejercemos sobre el mundo natural. Por su parte, en el artículo “Hablar con el monstruo: cuerpos envenenados, jóvenes y animales en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, y *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”, Tsanda Yaveli Nieto Bernal examina la forma en que la identidad monstruosa que la sociedad impone sobre los dos niños que protagonizan las ya citadas novelas de Schweblin y Melchor les permite a éstos establecer vínculos estrechos con el entorno no humano. El propósito final de Nieto Bernal es enfocarse en el paralelismo entre la degradación de la que son víctimas los protagonistas y el extractivismo devastador que ejercemos sobre el planeta. Al mismo tiempo, hace un llamado a cambiar los paradigmas detrás de las perspectivas que sustentan los discursos que dictan las relaciones entre seres humanos, además de las que existen entre nosotros y lo no humano.

Los artículos reunidos en esta primera sección dan cuenta de la capacidad de la literatura gótica para representar distintos tipos de ecoansiedades, denunciar las consecuencias de visiones del mundo exclusivamente antropocéntricas y con una lógica de enfrentamiento con o explotación del mundo natural, así como proponer o

insinuar alternativas que conduzcan a otros paradigmas en las relaciones entre los seres vivos. Las lecturas llevadas a cabo en los distintos artículos incluyen el análisis de textos provenientes de diversos entornos lingüísticos y culturales, y demuestran que se pueden generar nuevas interpretaciones de las configuraciones descriptivas de los espacios naturales retratados en las obras literarias cuando se les aborda desde la teoría del EcoGótico y sus vínculos con el concepto del Antropoceno.

A manera de puente tendido entre la primera y la segunda sección de este número de *Nuevas Poligrafías*, el artículo que abre Otras Poligrafías también estudia las configuraciones espaciales y su vínculo con la presencia inquietante o abiertamente destructiva del mal, pero lo hace a partir de una novela que ha sido considerada como un ejemplo de literatura de crimen o del neopolicial latinoamericano aunque, al mismo tiempo, se resista a ser clasificada dentro de un solo género literario. Nos referimos a *Estrella distante*, de Roberto Bolaño, y al artículo de Diego Maureira Roldán sobre dicha obra. Maureira Roldán analiza las estrategias utilizadas por Bolaño para denunciar, en la ya citada novela, las atrocidades de los primeros años de la dictadura chilena, aunque su artículo también plantea que el mal está “desplegado rizomáticamente” en la amplia cartografía literaria del escritor. Para Maureira Roldán, Bolaño configura espacios que permiten la ubicuidad del mal, aun en los momentos cuando parece imposible señalar su presencia concreta. Y en diálogo con esta lectura crítica de la obra de Bolaño, el segundo artículo de esta sección, “Narrativa criminal chilena: del espacio rural a la provincia”, a cargo de Luis Valenzuela Prado, nos ofrece un panorama de la narrativa criminal rural en Chile y de la ambigua o paradójica figura del bandido rural llevada a cabo en dicha tradición literaria durante el siglo xx. Según Valenzuela Prado, este personaje representa un importante antecedente para la articulación de la figura del criminal en la actual novela negra chilena y para la tendencia a la espectacularización del crimen que tiene lugar en importantes ejemplos del género.

El tercer artículo de esta sección también abreva en las aguas de la narrativa latinoamericana y en la novela de Melchor estudiada por Nieto Bernal en este mismo número de la revista. En “De Macondo a McOndo: un análisis espacial de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, Felipe Oliver no deja de lado lo aterrador, lo abyecto y la lógica extractivista que le permiten a Nieto Bernal leer la novela desde la óptica de un gótico antropoceno, pero centra su análisis en los vínculos que la construcción del espacio en la obra de Melchor establece con otros espacios ficcionales famosos de

la narrativa latinoamericana del siglo xx, al mismo tiempo que utiliza el paradigma del “país McOndo”, acuñado por Fuguet y Gómez, para describir cómo La Matosa, la comunidad principal de *Temporada de huracanes*, es un escenario representativo de una transición del Macondo garcíamarquiano hacia el McOndo, un tipo de espacio latinoamericano que no es ajeno al influjo que la globalización, la economía de libre mercado o la cultura de masas han tenido en el desarrollo cultural del continente. En la versión de Melchor, las dinámicas de la globalización no han hecho de La Matosa un espacio de movilidad o ascenso social: la autora muestra la otra cara de la globalización en su retrato de un espacio de estancamiento, segregación y precariedad, lo que Oliver describe como una compleja “radiografía de la marginalidad” en la Latinoamérica contemporánea.

El último artículo de Otras Poligrafías, a cargo de Natalí Noemí Oviedo, se titula “¿Un hipertexto fotográfico en *Una novela real*?: revisión del rol de las fotografías de Toyota Horiguchi en la novela de Minae Mizumura”. Oviedo realiza una lectura donde concatena una serie de hipotextos e hipertextos, entendidos de acuerdo con la terminología de Gérard Genette, y donde la interpretación de la obra “final”, reformulación de las anteriores, exige la participación de un tipo de lector dispuesto a las labores detectivescas propias de quien aborda esta modalidad de reescrituras. Así, Oviedo analiza *Una novela real*, de Mizumura, como una reescritura nipona o hipertexto de *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë, y la serie fotográfica que Horiguchi produce a partir de su lectura de *Una novela real* como un segundo hipertexto, ahora fotográfico, de la novela japonesa. Si pensamos la serie fotográfica como hipertexto, entonces la novela japonesa se transforma en hipotexto de la obra visual. A lo anterior se suma un rasgo de complejidad adicional: el hecho de que las fotografías están incluidas entre las páginas de la novela, lo cual invita a los lectores, según Oviedo, a llevar a cabo al menos tres tipos de lecturas posibles de la serie fotográfica, con diversos grados de dependencia o distancia en relación con el lenguaje escrito.

Los cuatro artículos incluidos en “Otras Poligrafías” plantean un recorrido que abarca lo latinoamericano, lo europeo y lo asiático, así como una revisión de nociones teóricas vinculadas con los estudios de influencias literarias, las estrategias para la articulación de espacios en obras narrativas diversas, además de lo hipertextual en el lenguaje verbal escrito y en el lenguaje de las artes visuales. Dan cuenta, pues, de los

intereses multiculturales, el plurilingüismo y la importancia de la teoría y la práctica comparatista que han caracterizado a esta publicación.

En ese mismo espíritu, la sección de reseñas incluye la revisión de textos críticos de diversa índole. En primer lugar, Cecilia Arrieta García nos brinda una evaluación de varios capítulos incluidos en *His Dark Materials and Philosophy: Paradox Lost*, un volumen editado por Richard Greene y Rachel Robison-Greene donde se estudian las relaciones entre filosofía y literatura en la obra de Philip Pullman y en la adaptación televisiva de la misma. En segundo lugar, Julieta Flores Jurado reseña *Masculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort*, obra donde Sara Martín lleva a cabo un análisis de las masculinidades y sus representaciones en las literaturas populares, así como una crítica a los sistemas ideológicos y sociales que posibilitan las acciones del personaje que conocemos como el villano. En tercer lugar, Patricia Oliver analiza *La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea*, una colección de textos críticos sobre poesía irlandesa reciente, coordinada por Mario Murgia, que acerca a los lectores a una tradición poética que cuenta con un vigor extraordinario y sobre la que no resulta fácil encontrar estudios especializados que se publiquen en español. Las reseñas aquí reunidas brindan comentarios puntuales sobre la riqueza del acervo evaluado y mapas de lectura que orientan tanto a los investigadores iniciados en los temas incluidos como a lectores que se acercan por primera vez a estos campos de estudio.

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

Antonio Alcalá y Aurora Piñeiro

Referencias bibliográficas

- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. (2000). "The 'Anthropocene'". *Global Change Newsletter*, (41), 17-18. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>.

- ESTOK, Simon C. (2009). “Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(2), 203-225. <https://doi.org/10.1093/isle/isp010>.
- HILLARD, Tom J. (2009). “‘Deep Into That Darkness Peering’: An Essay on Gothic Nature”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(4), 685-695. <http://dx.doi.org/10.1093/isle/isp090>.

THE SILKWORM GIRL, SERICULTURAL ECOGOTHIC, AND THE ANTHROPOCENE*

LA NIÑA GUSANO DE SEDA, EL ECOGÓTICO SERICÍCOLA Y EL ANTROPOCENO

Li-hsin HSU

Department of English

NATIONAL CHENGCHI UNIVERSITY | Taipei, Taiwan

Contact: johsu@mail2.nccu.tw

ORCID: 0000-0002-4728-9839

Abstract

The article looks at the connection between Chinese folklores and the Anthropocene, examining the tale of the silkworm girl in ancient Chinese mythologies and folklores from an EcoGothic perspective of human-nonhuman alliance (as well as its betrayal). The process of sericultural development in Asia works in tandem with the formation of the renowned “silk road,” an international commercial (as well as military) route for the exchange of goods and materials from East Asia and Central Asia to Europe and the Mediterranean region. The myth of the silkworm girl encapsulates an eco-economic co-existence among human beings, animals, plants, and matter in its most rudimentary form. My discussion focuses on the two versions of the story of the silkworm girl, one from an earlier collection of folklore—*Sou shen ji* (In Search of the Supernatural: The Written Record) by Jin Dynasty historian, Bao Gan, in China—and the other one by Guan Ting Du—*Yong Cheng Ji Sian Lu* (Records of the Assembled Transcendents of the Fortified Walled City), a later collection of stories compiled in the Tang dynasty. While silkworms in ancient Chinese literature and the sericulture they embody have been associated with agricultural advancement through

Resumen

Este artículo analiza la conexión entre el folclore chino y el Antropoceno, examinando la historia de la niña gusano de seda en las mitologías y folclores chinos antiguos desde una perspectiva ecogótica de la alianza entre humanos y no humanos (así como su traición). El proceso de desarrollo sericícola en Asia va en conjunto con la formación de la famosa “ruta de la seda”, una ruta comercial internacional para el intercambio de bienes desde Asia Oriental y Central hacia Europa y la región del Mediterráneo. El mito de la niña gusano de seda resume esa coexistencia ecoeconómica entre seres humanos, animales, plantas y materia en su forma más rudimentaria. Mi análisis se centra en las dos versiones de la historia de la niña gusano de seda, una de una colección de folklore —*Sou shen ji* (En busca de lo sobrenatural: el registro escrito), recopilada por un historiador de la dinastía Jin, Bao Gan, en China—, y la otra de una colección posterior compilada durante la dinastía Tang —*Yong Cheng Ji Sian Lu* (Registros de los transeúntes reunidos de la ciudad amurallada fortificada) de Guan Ting Du—. Si bien los gusanos de seda en la literatura china antigua y la sericultura que encarnan se han asociado con el avance agrícola a través de la domesticación humana

* This is a revised and translated version of an article that was originally published in Chinese as “The Silkworm Girl, Sericultural EcoGothic, and the Anthropocene,” *Chung Wai Literary Quarterly*, 52(3), 47-80. [https://doi.org/10.6637/CWLQ.202309_52\(3\).0004](https://doi.org/10.6637/CWLQ.202309_52(3).0004). The editors of *Nuevas Poligrafías*, issue 10, expressly requested this article to the author. The text was submitted to internal reviews by members of the Editorial board.

the human domestication and extraction of natural resources, the anthropocentric interpretations of the moral lessons conveyed in those tales about the economic value their industry and productivity symbolize is problematized by the girl-horse metamorphosis and their symbiotic relationship with mulberry trees. Their representations are further complicated by the military involvement in sericulture. This article compares diverging representations of the silkworm girl within the context of the sericultural practice, particularly the man-horse-silkworm-mulberry entanglement, to reconsider the ecological significance of Asian mythologies in the age of our Anthropocene crisis.

y la extracción de recursos naturales, las interpretaciones antropocéntricas de las lecciones morales transmitidas en esos cuentos sobre el valor económico que simbolizan su industria y productividad están problematizadas por la metamorfosis niña-caballo y su relación simbiótica con las moreras. Sus representaciones se complican con la participación militar en la sericultura. Se compararán representaciones divergentes de la niña gusano de seda dentro del contexto de la práctica sericícola, particularmente el entrelazamiento hombre-caballo-gusano de seda-morera, a fin de reconsiderar el significado ecológico de las mitologías asiáticas en la era de nuestra crisis antropocena.

Keywords: *Chinese mythology || Chinese folk literature || Ecocriticism in literature || Sericulture || Insects in literature*

Palabras clave: *Mitología china || Literatura folclórica china || Ecocrítica en la literatura || Sericultura || Insectos en la literatura*

Introduction

The imagery of silkworms has been ambiguously positioned between a benign provider of clothing for humans and an insidious devourer of natural resources. In the Chinese context, the silkworm is often linked with the cycle of life and generally carries positive connotations. Materially and symbolically, mulberry trees and silkworms hold significant positions as providers of raw materials, such as food sources and fabric.¹ Silkworms are both primary consumers and producers in the silk industry. Yet, they also suffer from human manipulation and domestication of natural resources in the human development into an agricultural society. Such complex economic-ecological implications are manifested in the ancient Chinese myth of the silkworm girl. There are several versions of silkworm tales in ancient China, from the discovery of silk by the wife of the Yellow Emperor, Leizu, to the mythology of the silkworm girl, in which a daughter turns into a silkworm wearing a white horse

¹ In ancient China, mulberry forests are a sacred place for religious rituals and spiritual practices. See, for example, *Lu's Spring and Autumn*, written by Lu Buwei during the Warring States period, in which the leader of the Shang Dynasty, Tang, prayed for rain in a mulberry grove.

skin, revealing the ecological intimacy among humans, mulberry trees, (silk)worms, and horses in the development of sericultural materialism. This article looks at the connection between Chinese folklore and the EcoGothic, examining the tales of the silkworm girl from the perspective of the human-nonhuman alliance (as well as its betrayal). The story foregrounds the symbiotic relationship between humans (father and daughter), animals (horse and silkworm), plants (mulberry trees), and materials (horse skin and silk), particularly the human domestication and exploitation of natural resources in the development of the famous Silk Road linking East Asia, Central Asia, West Asia, Europe, and the Mediterranean in commercial exchanges, and its embodiment of the silk civilization in Asia.

The notion of metamorphosis in ancient Chinese mythology carries multiple meanings. Fong-Mao Lee (1986) states that, according to Xu Shen's *Shuowen Jiezi* from the Eastern Han Dynasty, the idea of transformation is derived from the biological change of silkworms into moths, while *metamorphosis* refers to the changes in the appearance of humans as they age. However, for later commentators such as Kong Yingda, a Confucian scholar of the Tang Dynasty, and Joseph Needham, a contemporary British historian of science, the Taoist concept of transformation refers to the process of “gradual change,” while *metamorphosis* refers to the “sudden change” (Lee, 1986: 41). In Bao Gan's *Sou shen ji*, the concept of transformation is further linked with “abnormalities in Qi,” a concept describing the phenomenon of abnormal changes in all things (Lee, 1986: 43). The Chinese title of the silkworm girl story, “A Woman Transforms into a Silkworm,” describes the abnormal transformation of the protagonist into a silkworm in the story, reflecting sudden changes in the non-human world. I extend Lee's concept of transformation associated with “abnormalities” to explore the evolving storyline of the silkworm girl and examine it from the perspective of the human-nonhuman tension, investigating how the various representations of the silkworm girl align with the recent “material turn” in eco-criticism, particularly in its connection to our current Anthropocene crisis.²

² Recent eco-critical theories, through various interdisciplinary explorations, have devoted their attention to the agency and materiality of the nonhuman world, as exemplified by works like Jane Bennett's *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010), *Material Ecocriticism* (2014), edited by Serenella Iovino and Serpil Oppermann, and *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire* (2015), edited by Jeffrey Jerome Cohen and Lowell Duckert, to name just a few.

In exploring human-nonhuman co-existence, I find two concepts, *EcoGothic* and the *Anthropocene*, particularly relevant to Lee's discussion. The emergence of *EcoGothic* is often associated with Simon C. Estok's discussion of ecophobia in his essay "Theorising in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia." In this essay, Estok (2009) emphasizes the need for eco-critics to theorize human fear of the non-human world. Tom J. Hillard further establishes the connection between fear and nature in his essay "Deep into That Darkness Peering': An Essay on Gothic Nature" (2009). *EcoGothic* combines ecological and Gothic concerns, focusing on the tense but often overlooked relationships between humans and non-human species.³ Another key concept is the relationship between sericultural imageries and the concept of the *Anthropocene*. The term *Anthropocene* describes the geological concept of humans becoming significant factors in the Earth's climate and environmental changes. The concept was first proposed by atmospheric scientist Paul Crutzen and Eugene F. Stoermer in 2000, suggesting that human activities have influenced the Earth to the extent that a new geological epoch should be named. Dipesh Chakrabarty's (2009) essay "The Climate of History: Four Theses" initiated further discussions about the *Anthropocene*, its explanation, and the significance of developing a planetary consciousness.⁴ I use the term in the essay in view of William F. Ruddiman's (2003; 2017) early *Anthropocene* hypothesis, and Timothy Morton's philosophical definition of the origins of human agriculture. According to Morton (2016), the origin of the *Anthropocene* should be traced back to approximately 12 500 years ago, when agricultural techniques were first used in the fertile crescent of Mesopotamia to manage natural resources, marking the beginning of large-scale human settlement (39).

³ Recently, works related to the *EcoGothic*, such as *EcoGothic* edited by Andrew Smith and William Hughes in 2013, Estok's *The Ecophobia Hypothesis* (2018), Keetley and Sivils' edited volume *Ecogothic in Nineteenth-Century American Literature* (2018), the online journal *The Gothic Nature* (2019-), Elizabeth Parker's *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination* (2020), and Edney's edited collection *EcoGothic Gardens in the Long Nineteenth Century* (2020), as well as Edwards, Graulund, and Höglund's co-edited *Dark Scenes from Damaged Earth: The Gothic Anthropocene*, all demonstrate the close-knit relationship between Gothic literature and environmental issues. The special issue "EcoGothic Asia" (2020) I have edited recently aims to broaden the field of *EcoGothic* from Western literature and landscapes to Asia, to explore more diverse views on the human-nonhuman entanglement.

⁴ Recent publications, such as Christophe Bonneuil and Jean-Baptiste Fressoz's *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us* (2016), Eva Horn and Hannes Bergthaller's book *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities* (2020), and Julia Adeney Thomas, Mark Williams, and Jan Zalasiewicz's *The Anthropocene: A Multidisciplinary Approach* (2020) all indicate the increasing attention paid to this term by eco-critics.

This article examines how, within the material culture of sericultural development, human-nonhuman intimacy is revealed through the ecological relation of predation and consumption. The story of the silkworm girl illustrates prototypes in Chinese myth, depicting the existence of symbiotic yet unsettling coexistence between humans and nonhumans. The discussion is mainly divided into three parts. The first part focuses on the two versions of the story of the silkworm girl, one from an earlier collection of folklore, *Sou shen ji* [In Search of the Supernatural], a compilation of stories and legends about gods, ghosts, and other supernatural phenomena by a Jin Dynasty historian, Bao Gan (around 350 AD); and the other one from Guan Ting Du's *Yong Cheng Ji Sian Lu* [Records of the Assembled Transcendents of the Fortified Walled City], a later collection of stories compiled in the Tang dynasty. The imagery of the silkworm girl evolves in literary works through mythological prototypes, expressing the early texts' keen observation of ecological phenomena and their implicit critique of anthropocentrism. The second part further examines the mythology from an EcoGothic perspective, scrutinizing how the story portrays conflicts, sacrifices, and betrayals between the human and nonhuman world through the fusion and transformation of various supernatural, posthuman, inhuman, and transhuman bodies. The final part reconsiders the ecological significance of the silkworm girl in our age of Anthropocene crisis, with a particular attention to silk material culture and its connection to the involvement of commercialism and militarism on the silk route.

The Silkworm-Girl Myth and the Formation of an Anthropocentric Cosmology

The myth of the silkworm girl in the fourteenth scroll of Bao Gan's *Sou shen ji* [In search of the supernatural] and chapters 560-562 (scroll six) of Guan Ting Du's *Yong Cheng Ji Sian Lu* have garnered attention from scholars.⁵ While there have been discussions on the origins of the silkworm girl story and its relationship with sericultural practice in Asia, this article primarily examines the evolution of the ecological

⁵ For detailed discussions, refer to the following works: Zhong (1982); Kuhn (1984); Gu (1991); Miller (1995); You (2002); Chen et al. (2005); Lee (2010); Lin (2012); Jones (2013); Fang (2018).

relationship among humans, horses, silkworms, and mulberry trees in the two texts. These two stories, while sharing similar basic plots, exhibit significant conceptual differences in their portrayal of relationships between the human and nonhuman world.

At the beginning of the first version, the father is called to war for the nation, leaving the daughter and the horse as each other's only intimate companions: "In ancient times, there was a great man who went on a distant expedition, leaving only a daughter behind. He had a stallion, which the daughter took care of" (Gan, n.d.: para. 11).⁶ In the second version, the father is kidnapped by a neighboring country, leaving behind the mother and the daughter who yearns for her father, causing the daughter to neglect her meals and sleep: "[all the people] lived together as clans without central authority, often invading and devouring each other, relying on strength to overpower the weak. [...] her father had been abducted by a neighboring tribe for many years, only his horse remained. The girl missed her father terribly, neglecting food and drink" (Du, n.d.: para. 8). In the first one, the girl feels lonely and misses her father, jokingly promising marriage to the horse if he can bring her father back: "Living in seclusion, she missed her father and jokingly said to the horse, 'If you can bring my father back, I will marry you'" (Gan, n.d.: para. 11). In contrast, in the second one, it is the mother who, worried about her daughter, makes a vow to marry off her daughter to anyone who can bring back her father: "Her mother comforted her and made a vow to the people of their tribe, saying, 'Anyone who can bring back my husband will marry this girl'" (Du, n.d.: para. 8). The relationship between the daughter and the horse is not emphasized as in the latter version, nor is there any mention of the dialogue between the daughter and the horse hide after the horse's death. In the first story, the initial playful banter between the daughter and the horse suggests certain emotional intimacy, as well as a bonding relationship between the girl and the horse, and after the horse rescues her father, she blames the horse's death on itself, demonstrating the human betrayal towards the nonhuman.

These two stories also exhibit notable differences in the interaction between the horse and the father. In the former, the horse attracts the father's attention on the battlefield through neighing, causing the father to worry about the situation at home and return ("The horse [...] neighed mournfully. The father said, 'This horse behaves

⁶ All translations from Chinese are mine.

strangely. I hope nothing has happened to my family!" [Gan, n.d.: para. 11]). Even though the relationship between the horse and the father is at its most primitive, based on physical language, the description of their emotional connection implies a stronger sense of intimacy between them. In the second story, the horse's neighing occurs after it rescues the father from the neighboring country, prompting the father to inquire about the reason for its abnormal behavior from the mother ("After several months, her father returned riding the horse. From that day on, the horse neighed day and night, refusing to eat or drink" [Du, n.d.: para. 8]). The father fears the horse's bizarre conduct may present a threat for his family, so he hunts down the horse, intensifying the sense of alienation and even creating human-nonhuman antagonism ("The horse knelt and neighed even louder, showing signs of wanting to harm people. The father, angry, shot and killed the horse, then exposed its skin in the courtyard" [Du, n.d.: para. 8]). The horse's act of rescuing the father and its subsequent refusal to eat is interpreted as unnatural, transgressive, and aberrant, incompatible with societal values, thereby serving as justification for exclusion and suppression.

In the transition from the first version to the latter version, humans regard the nonhuman realm as exploitable resources, accompanied by a logic of supernatural retaliation from the horse surpassing common sense and materiality. In the latter story, this logic is subdued and incorporated into the ritualistic and religious symbolism of Chinese mythological prototypes ("One day, the silkworm girl descended from the sky on a colorful cloud [...] She said to her parents, 'The Highest has rewarded my filial piety. I have been appointed as a celestial attendant in the Nine Palaces and will live long. There is no need to worry about me anymore.' After speaking, she disappeared into the void" [Du, n.d.: para. 8]). Nature is transformed into fertile resources bringing abundant harvests to humans, while the taboos and transgressions in both silkworm girl stories, like the skinned and dismembered body of the horse, are gradually sanitized and painted over, becoming normative narratives about preserving female virtues, patriarchal order, and family filial piety.

The Intimacy of Silkworms, Mulberry Trees, and Horses and Sericultural EcoGothic

In both silkworm girl stories, the mulberry tree represents the productivity and regeneration of nature in mythological symbolism. However, the ending of the first version presents a more startling narrative twist, revealing the hauntingly elegiac aspect of the transformation towards the end of the tale, when the historian Bao Gan (n.d.) notes that “[the villagers] named the tree ‘mulberry,’ which signifies loss” (para. 11). The word *sang*, meaning ‘mulberry’ in the Chinese language, shares a homophonic relation with the word for ‘mourning.’ The concluding note implies that the mythical origin of sericulture is built on a sense of loss or death, and the name of the mulberry tree bears witness to this inexplicable “loss.” In the myth, the father’s rescue and the restoration of family order and moral ethics are based on the victimization of the daughter and the horse, who occupy the lowest rungs of the social and ecological food chain. The bodies of the horse and the daughter inscribe the “sang,” the original wound or sadness about the fractures between the human and nonhuman world.

Indeed, the story of the silkworm girl is an unsettling and disturbing one in many regards, not the least because of its melodramatic elements of treason and betrayal. It leaves its readers with a haunting sense of abjection—a sense of unease and strangeness that cannot be easily put aside or erased by the added, edited, or normalized ending at a later date, and the doctrinal message attached to it. There is something not quite right about how the yearning of the daughter for her father is fulfilled almost in a supernatural way, the desire of her equine companion brutally suppressed. The subsequent union of the girl with the horse hide is conducted in a similarly haunting manner borderline monstrosity. There is this weird telepathic response of the horse in reaction to the daughter’s (or mother’s) desperate request, and yet its “abnormality” or “unnaturalness” is overtaken by the father’s failure to honor the vow pledged by the daughter (or mother). There is also a strange sense of the father’s radicalness: his butchering of the horse as if it were a “monster” to be slain, a sentient being who is also his savior. By killing the horse, the father is also turning himself into some sort of “inhuman” monster.

In “Monster Culture (Seven Theses),” Jeffrey Jerome Cohen (2007) describes how monstrosity is socially constructed since it is an expression of desires and anxieties

that cannot be socially or culturally contained. The horse's longing to marry the girl manifests a deviance from social norms (humans cannot marry beasts) and the transgression of cultural expectations (the boundary between humans and horses being blurred and confused), and thus needs to be eradicated. What resumes after the horse's death is an eerie sense of spectrality with the horse hide present in the family yard, in its proximity to the living quarters of the family members that deceived the horse's trust and murdered it. While the horse hide eventually haunts (and hunts) the daughter by possessing her body and taking her way, these emotional tensions and undercurrents are suppressed, unnamed (perhaps un-nameable), excessive and uncontainable despite (or precisely because of) the human betrayal and killing. Calling the deaths of the girl and the horse sacrificial is an understatement. The metamorphosis of the girl-horse into this unusually big and productive silkworm, while symbolically indicating the interconnectedness between humans and the non-human world, remains a traumatic event under the disguise of the silkworm-mulberry union, which is presumably spiritually cleansing, psychologically therapeutic, and economically benefiting. The sound of the Chinese name of the white mulberry tree, *Sang*, bespeaks such a haunted landscape, a haunted planet, a damaged human-non-human relationship that remains to be repaired.

In this way, the silkworm girl tale speaks to the messy reality of human-nonhuman intimacy despite its fable-like setting and allegorical elements. The Chinese myth reflects the haphazard, precarious encounter between humans and nonhumans. It is about a family torn apart by war, and a forced union between the supernatural husband-horse and the unwitting human-wife. Thus, it goes beyond the traditional reading of a sacred spiritual as well as natural transformation, of the increase of natural productivity through human/animal sacrifice, and the biological transformation of silkworms into cocoons of silk for human use. It exposes the tension between various human and nonhuman forces, the treason of the broken vows between the girl-horse bound, the tabooed nature of human-nonhuman bestiality, and the trauma of human mastery over nature only fed by blood.

The concluding comment on the mulberry-loss homophony in the first story encourages the reading of the tale as a tragedy. Yet it is also a necessary tragedy that embodies the anthropocentric shift from an ancient Chinese cosmology of human-nature harmony into a human-centric, patriarchal, and agriculturally dominant

society, in which greater harvest comes at the expense of the sacrifice of the girl and the horse, the loss of which can only be preserved and mourned in name. The white skin of the horse and the body of the girl embody the human manipulation, appropriation, and extraction of the silkworm's bodily resources, its reproductive functions, and its cocoon-producing process. The skinning of the horse further indicates how, despite the girl's initial intimacy with the horse, the horse remains instrumental for human purposes, first as a vehicle and weapon for the battlefield, and later a source of fabric for human use.

In the silkworm girl tale, nature's abuse and its consequent retribution are downplayed, subsumed, and incorporated into the ritualistic folk tale of transformation about the fertility of nature to yield great agricultural profit for humans. The transgressive aspects of the tale are contained (like the horse hide and body of the girl), sanitized, and whitewashed later into Taoist folklore about preserving feminine virtue, patriarchal order, and familial piety. The murder of the horse and then the girl's "kidnap" maintain a superficial "poetic justice" in the story, since the death of the horse is ostensibly revenged with the death of the girl. The "an eye for an eye" plot in reality exposes the vulnerability of the two characters in a patriarchal society, in which the father's life and, by extension, the restoration of the familial order are predicated upon the defenselessness of the two victims at the bottom of the hierarchal food chain. If we take the final scene of the horse hide wrapping the girl up as a bestial rape scene, the seemingly "predatory" behavior of the horse (in both stories the horse gets excited at the sight of the girl) creates a façade for the violence exerted by the father, who, as the main beneficiary of the EcoGothic-familial drama, attempts to maintain his family reputation and is turned into the truly cold-blooded murder and persecutor of his equine-savior. The brutality of the war and tribal strife in the backgrounds of the two stories is replaced by the aggression of the family drama. While both stories begin with the absence of the father as the collateral damage of the human conflict, the trauma of the war/kidnap is displaced by the violence that the father inflicted upon the body of the horse and, by extension, the body of the daughter.

Cohen's (2007) interpretation of monsters bears resemblance to Fong-Mao Lee's views on the structural aspects of ancient Chinese fantastic legends. Lee (2010) explains two kinds of "transformation" in Chinese folktales of monsters and wonders: "the normal and the abnormal" (121). Abnormal phenomena threaten human

existence and the order of all things and highlight the "dignity of humans" upon returning to normalcy after experiencing extraordinary events (121). For Lee, transformation "allows the narrator and the reader to return to a peaceful and harmonious daily life after experiencing a profoundly dramatic situation. Then, in the tranquility, they can savor the thrilling sensation, thereby achieving a sense of relief and joy from knowing the truth" (122; translation mine). This "thrilling sensation" brought about by facing abnormal changes or monsters is demonstrated in the silkworm girl myth. The daughter's jesting and the horse's desire to marry the daughter embody the departure from patriarchal social norms, where humans are not supposed to interbreed with animals. The blurred boundary between the girl and the horse in this human-animal transgression requires eradication, both textually and socially. In the first version, the father instinctively regards the human-horse oath as a family secret and social taboo—"Do not speak of it. You might disgrace our family. Do not go in or out" (Gan, n.d.: para. 11)—and secretly shoots and kills the horse: "So he hid and shot it with a crossbow. He flayed it openly in the courtyard" (Gan, n. d.: para. 11). The father's secretive behavior suggests that he is not only concerned about maintaining the family's reputation, but also seems to fear the horse's exceptional response. In the latter version, the father's gratitude for the horse's rescue and the more complex moral judgment are added. The father analyzes the situation thus: "To have saved me from danger is a great deed. But the vow cannot be fulfilled" (Du, n.d.: para. 8). His cruelty towards the horse seems to stem from a fit of temporary anger to protect his family from the horse's abnormal actions: "The horse neighed and knelt down even more, about to harm people, and the father angrily shot and killed it" (Du, n.d.: para. 8). The later version subtly rewrites the more naked or fearful human response to the unknown of the nonhuman in the first version and the immoral actions of humans toward the nonhuman and reworks the scene of the father's ruthless killing of the horse out of fear into an uncontrollable abnormality of the horse and the father's impulsive decision to protect his family and the unexpected pursuit.

Although for Fong-Mao Lee the chilling sensation brought about by the abnormality of the silkworm myth might lead to comic relief, the silkworm story further triggers reflections on ecological trauma. In the conclusion of the first version, in particular, the homophone pairing of "sang"/"mulberry" and "mourning" might refer not just to the tragic loss of the daughter to the family, but also to the disequilibrium

between the human and the nonhuman world, foreshadowing the planetary crisis that humans will face fifteen hundred years later because of large-scale agricultural regimes and subsequent industrialization. The *sang/loss* pun further carries two important material cultural meanings. First, the early method of silk production in China differed from that of other Asian countries like India. In ancient India, wild silkworms transformed into moths to produce silk cocoons, while in China cocoons were boiled and silk was extracted from them, sealing the fate of the domesticated silkworm pupae, unable to metamorphose into moths during the process of silk production (Hansen, 2015: 19). The biological cycle of mulberry trees nurturing silkworms is violently interrupted by their domestication. Although the ending of the first silkworm tale indicates that the silkworms produced from the girl-horse hybridity are a new improved variety, allegorically reflecting the discoveries or improvements in sericultural technology, the narrator unexpectedly shifts the focus from the increased yield of silk to the name of the mulberry tree, contrasting the paradoxical relationship between agricultural harvest and human-nonhuman sacrifice in the evolution of sericultural techniques.

On the other hand, mulberry groves were places where humans communicated with deities to pray for rain, offspring, and a good harvest. At the same time, silk's earliest use was primarily in funerary rites and offerings. Fong Chao (2022) notes that the Chinese term “Fu sang,” which refers to the mythical place where the sun resides, was an important symbol associated with mulberry groves. Ancestors regarded it as “one of the pathways to communicate between heaven and earth”; the deceased were wrapped in silk fabric after death, like cocoons, to “help the soul of the deceased ascend to heaven” (30-32). As Fong Chao explicates, the miraculous transformation of silkworms after feeding on mulberry leaves imbues mulberry trees with mythical significance. The silk fabrics made from silkworms were initially used in occasions related to “meeting ghosts and gods,” such as shrouds, sacrificial clothing, silk books, and ritual silk artifacts used in funerals and ceremonies (32-34). In this way, the homophonic connection between “mulberry” and “loss” is more than a coincidence. It manifests the eco-spiritual role sericulture plays in ancient Chinese culture.

Sericultural Materialism and the Anthropocene Crisis

In both versions of the silkworm girl story, the representation of the girl-horse hybridity as an origin of sericultural materialism reveals several layers of historical violence and aggression. Both stories depict a family torn apart by war, with the father taken away either for his military duty, as in the first version, or for being kidnapped by the neighboring state amid tribal strife, as in the second version. The story exposes various conflicts and oppositions between humans and humans, humans and non-humans, the vows and betrayals between the daughter and the horse, the taboo nature of the intermingling of humans and beasts, and the oppression and separation between humans and nonhumans caused by military fight for and control of natural resources. The origin of silkworms can thus be seen as a prequel to the Anthropocenic Gothic. With the girl being taken away by the horse, the silkworm tale is a reversal of the Western fairytale of *The Beauty and the Beast*, where honesty, trust, and love grow between two characters of different species and enable the transformation of the beast back into a handsome prince. It is also the opposite of the allegory of the Anthropocene, given that the murder of the horse and the loss of the girl yields better agricultural results. Rather than perceived human-nonhuman reciprocity and kinship, the silkworm girl story accentuates its discord, unwitting sacrifice, and betrayal of the human-nonhuman trust through the convergence of the gothicized human, transhuman, posthuman, and nonhuman bodies (Del Principe, 2014: 1).

Furthermore, the silkworm story evokes human and nonhuman timescales on several different levels and suggests a human-centric cosmological worldview off-kilter. While humans in the tale might seem the dominant species, it is the horse and silkworms that provide transportation, protection, clothing, and shelter. In comparison with humans, while the life span of a silkworm (6-8 weeks) might be considerably shorter, its silk product can last for many years. Recently, scientists discovered that silk is suitable for outer space temperatures since the fabric grows stronger when it gets colder, contrary to “other polymer fibres” that “embrittle in the cold” (Department of Biology, n.d.). The metamorphosis of the girl-horse into silkworms thus implies a transformation not only in a mythical sense but also on a geological timescale that points towards the haunting presence of materiality beyond human existence.

Critics have shown how the silkworm girl story replicates the dominant patriarchal hierarchy; what seems less noticed is how, even in a mythological world like this, humans must rely on the natural world, rather than the other way around. The half-human, half-horse transformation into silkworms appears to be a happy coincidence (for humans, and perhaps mulberry trees later, due to the development of sericulture and moriculture globally), rather than a design under the control of any of the human characters in the tale. Although the father's action (or inaction) seems to dominate the story of the silkworm girl, what provides transportation (war horses), protection (the father's rescue), and clothing materials (horsehide and silk) mostly come from the nonhuman characters (the horse and silkworm). Furthermore, there is a profound ecological connection between horses and silkworms in ancient Chinese almanacs. In the end of the silkworm-girl tale, Bao Gan (n.d.) refers to *The Heavenly Officials* and *The Rites of Zhou* as authorities to explain the ecological interdependence among horses, mulberry trees, and silkworms:

According to *The Heavenly Officials*, "The morning star is the star of the horse." The *Book of Silkworms* says: "During the month of the Great Fire, one should bathe the silkworm seeds." This indicates that silkworms and horses share a similar vital energy. *The Rites of Zhou* states that one should "teach people to take care of those who handle silkworms." The annotation explains: "No two things can occupy the same space; prohibiting the handling of silkworms is to prevent them from harming horses." (para. 11)

Similarly, the mulberry tree not only provides food for silkworms but also serves as a source of clothing, dyes, food, beverages, medicinal herbs, timber, utensils, and furniture for humans through its bark, leaves, roots, and mulberries (Coles, 2019: 174-216; Huo, 2002: 31-34; Sandilands, 2022: 18-19).

Additionally, mulberry leaves are often a source of winter forage for horses in agricultural societies. With the globalization of silkworm culture and the expansion of imperialism, the mulberry tree has become a common landscape tree in the Royal Gardens of England and the eastern United States (Coles, 2019: 216-18; Sandilands, 2022: 23). The sericultural industry in Southern China has further developed into the famous agricultural model of "mulberry-dike and fish-pond,"

where the waste produced by silkworms feeding on mulberry leaves serves as fish feed, and fish excrement settles at the bottom of the pond to fertilize mulberry trees and other economic crops (Coles, 2019: 113-14; Huo, 2022: 30). The coexistence of mulberry trees and fishponds in China has attracted attention from the Food and Agriculture Organization of the United Nations, which has designated the mulberry-dike and fish-pond system in Huzhou, Zhejiang, as one of the Globally Important Agricultural Heritage Systems (*Xinhua Daily Telegraph*, 2019).

The coexistence of sericulture and the Silk Road is also closely related to the employment of horses as important pack animals in commerce and military affairs. The symbiotic relationship between the sericultural industry and military expansion is discernible in the silkworm-girl story. Firstly, horses, along with camels and other pack animals, were integral parts of commodities in the development of the ancient Silk Road. For nomadic tribes in Central Asia and merchants along the Silk Road routes, horses were not only essential transportation tools for goods but also valuable commodities themselves, often showcased in artworks and given elaborate funerals after death (Liu, 2010: 17; Hansen, 2015: 201). Additionally, the domestication and improvement of equine breeds, as well as the introduction of Mongolian horses, were closely linked to the needs of agriculture, commerce, and military activities. Valerie Hansen (2015) asserts that the Chinese militarism was a major factor in promoting the Silk Road trade (82). Yingsheng Liu (2018) further pointed out that the introduction of sturdy and enduring Mongolian horses was a result of the inadequacy of the original Central Plains horses for commercial needs. These valuable equine breeds became commodities traded among various agricultural and nomadic tribes along the Silk Road (Liu, 2018). Hui-Ying Lin (2012) also claims in her exploration of the relationship between Chinese sericulture and horse breeding that, since the Qin Dynasty, horse breeding and sericulture have been crucial national affairs (18-19).

The development of Chinese silk over five thousand years, starting from the teachings of the Yellow Emperor and the revered Leizu “First Silkworm Lady”, has been closely intertwined with the development of Chinese culture and is closely related to national identity. Silk has also become part of the symbol of Eastern culture, with festivals and traditions related to silkworm abundance preserved in many parts of China. However, the deep sadness expressed in the story of the silkworm girl also conveys a warning message about planetary imbalance that is hard to overlook. As Catriona

Sandilands (2022) comments on the untimely death of the silkworms and silkmoths in sericultural practice, since “the cocoons are generally boiled alive to clean and extract the finest silk thread,” and also on the adult moths’ inability to fly or discern “the *Morus* smell of the leaves on which it must lay its eggs” as a result of “selective breeding” (17), the human-silkworm intimacy is often characterized by cruel treatment of animal lives. Peter Coles (2019) also remarks that the globalization of the silk industry—from East Asia to Central Asia and the Mediterranean and Europe—and the development of the Silk Road are closely related to imperialism, war, and colonialism (69-84). If the process of silkworm domestication can be seen as a form of anthropogenic violence, then the manipulation of the life cycle of silkworms and the extraction of silk from cocoons as luxury items for human clothing embodies the human depletion of natural resources. The silkworm-girl tale foresees the disquieted human-nonhuman connection and the haunting specter of the Anthropocene in the making.

Conclusion

In what I would call an abject, melancholy EcoGothic (or an EcoGothic melodrama), the poignancy of the story’s sad ending remains hauntingly hidden out of sight, and the folktale is caught between the tragic-comic and the comic-tragic mode, with the girl’s wish coming true, the father saved, and yet both of the protagonists, the girl and the horse, are killed and then united, albeit in an uncannily transgressive manner. The naming of the white mulberry tree as “death/loss” bears witness to the imprint of the human-nonhuman symbiosis predicated upon violence against animals, human-nonhuman fracture, and anthropocentric appropriation. While, as Coles shows, the proliferation of white mulberry trees benefits from the prevailing popularity of sericulture across the globe, the silkworm girl story in Chinese mythology reveals the darker side of this sericultural success story. If the process of sericultural domestication can be seen as an emblem of the Anthropocene, with its possession, manipulation, and extraction of silk from silkworm cocoons for human use, then the folklore of the silkworm girl encapsulates the traces of such Capitalocenic monstrosity, manifesting the EcoGothic potentiality of Asian folktales in their illumination of the environmental relations of predation, consumption, and exploitation in a transcultural

context. From a contemporary standpoint, the historical significance of the Silk Road has far-reaching implications, especially inspiring initiatives such as China’s Belt and Road Initiative proposed in 2013, emphasizing the interconnectedness of global economic chains and modern industrial development, aligning the ancient global civilization of sericulture with modernization and industrialization, thereby generating tangible benefits for economic and political policy implementation. In 2014, the Silk Road was listed as one of the World Cultural Heritage Sites, further highlighting the significant position of sericulture in China’s cultural history and global identity. This paper hopes to shed light on how the half-horse, half-woman hybridity of the silkworm goddess and the double role of silkworms both as the producer of silks and consumer of mulberry trees speak to the EcoGothic potentiality of Asian folktales in their illumination of the environmental relations of predation, consumption, and exploitation in a transcultural context.

Bibliographical references

- CHAKRABARTY, Dipesh. (2009). “The Climate of History. Four Theses.” *Critical Inquiry*, 35(2), 197–222. <https://doi.org/10.1086/596640>.
- CHAO, Fong. (2022). *Jin cheng: Zhongguo sichou yu sichou zhi lu* [The way of Chinese silk: silk history and the Silk Road]. Huangshan Publications Inc.
- CHEN, Jia-Wei; WU, Xiao-jun; ZHAO, Zhao-xin. (2005). “Tui yuan shenhua: Canshen matouniang *Sou shen ji* nuhua can” [The Origin Myth: The Story of Canshen in *Sou shen ji*]. Retrieved 24 July 2024 from https://commons.ln.edu.hk/chin_proj_2/8/.
- COHEN, Jeffrey Jerome. (2007). “Monster Culture (Seven Theses).” In Clive Bloom (Ed.), *Gothic Horror: A Guide for Students and Readers* (pp. 198-2016). Palgrave Macmillan.
- COLES, Peter. (2019). *Mulberry*. Reaktion.
- DEL PRINCIPE, David. (2014). “Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century.” *Gothic Studies*, 16(1), 1-8. <https://doi.org/10.7227/GS.16.1.1>.

- DEPARTMENT OF BIOLOGY. (n.d.). *A Filament Fit for Space: Silk Is Proven to Thrive in Outer Space Temperatures*. University of Oxford. <https://www.biology.ox.ac.uk/article/a-filament-fit-for-space-silk-is-proven-to-thrive-in-outer-space-temperatures>.
- DU, Guan Ting. (n.d.). “Juǎn liù” [Scroll 6]. In *Yong Cheng Ji Sian Lu* [Records of the assembled transcendents of the fortified walled city]. Chinese Text Project. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=697163>.
- ESTOK, Simon C. (2009). “Theorising in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(2), 203-225. <https://doi.org/10.1093/isle/isp010>.
- FANG, Yun-Cih. (2018). *Daofa yu zongfa: Du Guangting Yong cheng ji xian lu nuxing lunli guan zhi kaocha* [Doaist orthodoxy and patriarchal system: gender and ethical ideas in Du Guan Ting’s Yong Cheng Ji Sian Lu] (Doctoral dissertation, National Taiwan University). <https://doi.org/10.6342/NTU201803527>.
- GAN, Bao. (n.d.). “Dì shí sì juǎn” [Scroll 14]. In *Soushen Ji* [In search of the supernatural]. Chinese Text Project. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=549265>.
- GU, Xijia. (1991). *Dongnan cansang wenhua* [Southeast sericulture]. Chinese Folk Literature and Art Publishing House.
- HANSEN, Valerie. (2015). *The Silk Road: A New History*. Oxford University Press.
- HILLARD, Tom J. (2009). “‘Deep into That Darkness Peering’: An Essay on Gothic Nature.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16(4), 685-695.
- HUO, Yongkang. (2002). “Mulberry Cultivation and Utilization in China.” In M.D. Sánchez (Ed.), *Mulberry for Animal Production* (pp. 11-43) Food and Agriculture Organization of the United Nations.
- JONES, Stephen. (2013). *In Search of the Folk Daoists of North China*. Ashgate Publishing.
- KUHN, Dieter. (1984). “Tracing a Chinese Legend: In Search of the Identity of the ‘First Sericulturalist.’” *T’oung Pao*, Second Series, 70(4-5), 213-245.
- LEE, Fong-Mao. (1986). “Busi de tanqiu—Cong bianhua shenhua dao shenxian bianhua chuanshuo” [The pursuit of immortality—From the myth of metamorphosis to the legend of Immortals’s Metamorphosis]. *Chung Wai Literary*, 15(5), 36-57. [https://doi.org/10.6637/CWLQ.1986.15\(5\).36-57](https://doi.org/10.6637/CWLQ.1986.15(5).36-57).

- LEE, Fong-Mao. (2010). *Shenhua yu bianyi—Yige “bian yu feichang” de wenhua siwei* [Myth and variation—a cultural thought about change and abnormality]. Zhonghua Book Company.
- LIN, Hui-Ying. (2012). “Zhongguo cansang wenhua de nuzi dingwei—Yi lei zuxian can yu nuhua can gushi wei guancha zhongxin” [The role of women in Chinese sericulture: based on the texts of Lei-zu and Silkworm Goddess], (21), 1-42. <https://toaj.stpi.narl.org.tw/index/journal/volume/article/4b1141f9909738b601909a9d76fa04b1>.
- LIU, Xinru. (2010). *The Silk Road in World History*. Oxford University Press.
- LIU, Yingsheng. (2018, January 22). *Gudai dong xi fang jiaoliu zhong de mapi: Sichou zhi lu, yeshi liangma zhi lu* [Horses in ancient East-West exchanges: The Silk Road, also the road of good horses]. China Daily. http://world.chinadaily.com.cn/2018-01/22/content_35554674.htm.
- MILLER, Alan L. (1995). “The Woman Who Married a Horse: Five Ways of Looking at a Chinese Folktale.” *Asian Folklore Studies*, 54(2), 275-305. <https://doi.org/10.2307/1178945>.
- MORTON, Timothy. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. Columbia University Press.
- RUDDIMAN, William F. (2003). “The Anthropogenic Greenhouse Ear Began Thousands of Years Ago.” *Climatic Change*, 61, 261-93. <https://doi.org/10.1023/B:-CLIM.0000004577.17928.fa>.
- RUDDIMAN, William. (2017). “Geographic Evidence of the Early Anthropogenic Hypothesis.” *Anthropocene*, 20, 4-14. <https://doi.org/10.1016/j.ancene.2017.11.003>.
- SANDILANDS, Catriona. (2022). “Mulberry Intimacies and the Sweetness of Kinship.” In Susanne Lettow & Sabine Nessel (Eds.), *Ecologies of Gender: Contemporary Nature Relations and the Nonhuman Turn* (pp. 15-33). Routledge.
- XINHUA DAILY TELEGRAPH. (2019, January 18). “Huzhou ‘sangji yutang’ de qianshi jinsheng” [Past and present of Huzhou’s “Mulberry Fish Pond”]. Xinhua Daily Telegraph. <http://mrdx.cn/content/20190118/Articel12002BB.htm>.
- YOU, Xiuling. (2002). “Canshen: Leizu huo matouniang?” [Silkworm God: Lei Zu or Ma Tou Niang?]. *Gudai wenming* [Journal of Ancient Civilizations], 1, 298-309.

ZHONG, Jingwen. (1982). “Matouniang chuanshuo bian” [The legend of the Horse-headed Lady]. In *Zhong Jingwen minjian wenxuelun ji* [Zhong Jingwen Folk Literature Collection] (pp. 245-51). Shanghai Literature & Art Publishing House.

EMILY BRONTË, CHARLOTTE BRONTË, AND DAPHNE DU MAURIER:
MOORS, PEAT, AND HAUNTING IN THREE OF THEIR NOVELS

EMILY BRONTË, CHARLOTTE BRONTË Y DAPHNE DU MAURIER:
PÁRAMOS, TURBA Y ACECHO EN TRES DE SUS NOVELAS

Anna Juliet REID

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS | Cuernavaca, Morelos
ORCID: [0000-0003-0466-1060](https://orcid.org/0000-0003-0466-1060)
Contacto: tochtil.reid@gmail.com

Abstract

This article examines the theme of haunting in three English novels: *Wuthering Heights* by Emily Brontë, *Jane Eyre* by Charlotte Brontë, and *Jamaica Inn* by Daphne du Maurier. The novels analysed are regional narratives, focusing on the counties of Yorkshire and Cornwall respectively. Much of literary criticism has centred, within the Gothic genre, on the Female Gothic, the domestic space, locks and keys, and claustrophobia. However, this article proposes a different approach to the novels within the area of EcoGothic. Rather than focusing on the interior spaces, it focuses on the outside spaces within this domestic Gothic, in particular the moorlands that characterize their novels. These exterior spaces are ambivalent. On the one hand, they are sublime, and on the other hand, they represent a place of freedom. The article argues that landscape shapes the characters, in particular Heathcliff in *Wuthering Heights*, and it highlights the importance of moorland and peatland in the landscape. Peat has preserving qualities and bodies lain to rest in this kind of soil do not decompose, leading to speculation as to their age. Are they thousands of years

Resumen

Este artículo examina el tema del acecho en tres novelas inglesas: *Wuthering Heights*, de Emily Brontë; *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, y *Jamaica Inn*, de Daphne du Maurier. Las novelas analizadas son narrativas regionales y me enfoco en los condados de Yorkshire y Cornwall, respectivamente. Mucha de la crítica literaria del género gótico se ha centrado en el gótico femenino, los espacios domésticos, candados y llaves, y la claustrofobia, pero este artículo propone un acercamiento diferente a las novelas dentro del campo del ecogótico. En lugar de sólo enfocarse en los espacios interiores, se enfoca en los espacios exteriores dentro del gótico doméstico, en particular los pantanos, los cuales caracterizan las novelas mencionadas. Estos espacios exteriores son ambivalentes: de una manera son sublimes y, de otra, representan lugares de libertad. Se argumenta que los escenarios moldean a los personajes, en particular a Heathcliff en *Wuthering Heights*, y realzan la importancia de los pantanos y la turba en el paisaje. La turba tiene cualidades de preservación de los cuerpos que han sido depositados en este tipo de suelo. No se descomponen, lo cual nos hace especular

old, or victims of a recent crime? I argue that the ghosts of the past, whether real or imaginary, rise up to destabilise notions of the known.

acerca de su edad. ¿Serán cadáveres de miles de años o víctimas de un crimen reciente? Los fantasmas del pasado, sean reales o imaginarios, se levantan para desestabilizar las nociones de lo conocido.

Keywords: *Emily Brontë* || *Charlotte Brontë* || *Daphne Du Maurier* || *Gothic fiction (literary genre)* || *Ghosts in literature*

Palabras clave: *Emily Brontë* || *Charlotte Brontë* || *Daphne Du Maurier* || *Novela gótica (Género literario)* || *Fantasmas en la literatura*

In Emily Brontë's novel *Wuthering Heights* (1847), the first narrator, Mr. Lockwood, who literally locks in the narrative, describes the harsh and inhospitable landscape of the North Yorkshire moors. Once he enters, uninvited, for a second time within the house *Wuthering Heights* and then gets trapped due to the extreme weather and the swirling snowstorm, the moors become a "billowy white ocean" (E. Brontë, 2003: 31).¹ He then has a dream, which foreshadows in part what is to come, about a special kind of earth found in the British Isles: peat. He describes a swamp that lies beside a chapel "whose peaty moisture is said to answer all the purposes of embalming on the few corpses deposited there" (E. Brontë, 2003: 23), in a peaty hollow between two hills. The second dream, which becomes reality, is of the ghost child, Cathy, who is at the window, pleading to be let in after roaming the moors for twenty years. Lockwood first thinks that they are branches knocking on the window in the storm. He sees the child's face at the window which he breaks and rubs her cold arm against the broken pane of glass, spilling blood.² It is hinted that the swampy hollow of the first dream is where Cathy's body was buried twenty years previously: "in a corner of the kirkyard, where the wall is so low that heath and bilberry plants have climbed over it from the moor; and peat mould almost buries it" (E. Brontë, 2003:

¹ In the novel *Frankenstein* there is also a reference to the sublime nature of ice. In the words of Captain Walton, again the narrator who locks in the narrative, his idea is to explore "the unexplored regions... 'the land of mist and snow'" (Shelley, 1992: 19).

² The window of the panelled room appears on various occasions. It is also important to emphasize that Lockwood found Cathy's/Catherine's possible names (Catherine Earnshaw, Catherine Heathcliff, Catherine Linton) inscribed on the windowsill, on the threshold between the domestic and the wild moors. I will refer to her as Cathy (although this is also the name of her daughter) because she appears as a phantom child.

170). Later, we find out that her body has not decomposed. She haunts the present and the desires of the enigmatic Heathcliff. The “billowy white ocean” echoes the “blankness” (E. Brontë, 2003: 2) that Andrew Smith and William Hughes (2013) mention in their seminal work on the ecological in *Ecogothic*. Lockwood does not understand the dangers of the moors, nor the special qualities of the peaty soil. Smith and Hughes argue that nature is ambivalent. On the one hand, it can represent danger, but on the other, it offers solace and freedom from society.

What is peat? It is a soil type found in Canada and northern Europe, including Denmark, Scandinavia, the British Isles, and Ireland. One of peat’s properties is preservation, due to a lack of oxygen in the water and its tannic and humic acid content. These biological qualities mean that bodies, buried thousands of years ago, have been dug up, almost intact. These sometimes-gruesome discoveries have been brought to life in P.V. Glob’s archaeological and detective-like investigation: *The Bog People: Iron-Age Man Preserved* (1965). In this investigation Glob (1969) describes with detail the well-preserved bodies discovered by peat cutters in Denmark. What is interesting in this academic work is how he combines and intertwines the past and present. In the introduction to Glob’s research, Barber and Barber (2004) explain the following: “For ages, peasants in search of fuel have cut blocks of peat from the depressions, to dry and later burn for warmth and cooking” (ix). Van Gogh’s 1883 painting *Women on the Peat Moor* captures the essence of peat cutting. The depressions recall Lockwood’s dream of the “peaty hollow” between two hills.

Peat can be described as a mixture between wood and coal in its very long process of decomposition, which takes thousands of years. In the 1960s in the British Isles, it started to be used in commercial horticulture; however, due to its being a non-renewable source, its use has become controversial (Rieley, 2012). It is a staple fuel for many rural communities in the British Isles, as shown by Detective Inspector Fin Macleod’s memories in the Lewis trilogy of its distinctive smell: “That rich, toasty, unmistakable smell of peat smoke” (May, 2011: 101). However, recently it has been affected by the new rules on global warming and climate change in general, and the UK Government is trying to phase out its use in commercial horticulture by 2030 (Rieley, 2012). In reference to environmental damage, Smith and Hughes (2013) highlight how “the Gothic seems to be the form which is well placed to capture these anxieties” (5).

Within the controversy on peat, Jack Rieley (2012) argues in his paper at the 14th International Peat Congress that peat used for domestic use does not affect biodiversity. The Lewis trilogy was written by Peter May, who was born and brought up on the isle of Lewis in the Outer Hebrides in Scotland. He is a native Gaelic speaker and the author of detective fiction in which the past haunts the present. In the trilogy, the protagonist, Detective Inspector Fin Macleod, describes growing up with the smell of peat smoke and cooking over peat fires. He recalls the process of peat cutting in his childhood as

hard, back-breaking work slicing down into the soft peat with a special spade, and then stacking the turfs in groups of five along the top of the trench to dry in the warm spring winds. You had to go back later and turn them, and then when they were properly dried, you [...] took them back to the croft to build your great, humpbacked peat stack, herringboned for drainage. Once properly dried, the peats became impervious to the rain, and would fuel your fire through-out the long winter. (May, 2011: 175)³

However, as mentioned, peat has preserving qualities, which is perhaps why Lockwood has his disturbing dream about Cathy as a ghost-child, buried beside the moor. The first properly documented account of a bog body comes from County Down in Ireland in 1781 (Glob, 1969: 103). Glob's research is centred in Denmark, but he also gives the data on how many bog bodies have been found in the United Kingdom: "England and Wales with 41, Scotland with 15, and Ireland with 19" (1969: 101). Many of the bodies have been confused with recent murder victims, and it is only through carbon dating that the actual age of the bodies can be assessed. However, many of Glob's conclusions are that the bog, men and women, were ritually murdered and sacrificed to Mother Earth and to other fertility gods.⁴

³ This quotation from *The Black House* (2011) highlights the uncanny side of peat and has thus become a motive in contemporary detective fiction due to the lack of decay associated with it and the discovery of "bog people," or maybe recent murder victims.

⁴ Glob's research, in particular the findings of The Tollund Man in 1950 and The Grauballe Man in 1952 in Danish peat bogs became an inspiration for Seamus Heaney (1939-2013). He used these mummified bodies, with signs of ritual sacrifice, as a way of exploring Irish national identity, the Gaelic past, memory, and violence.

In Glob’s research, bodies have been found in peat bogs, almost intact, after thousands of years, with pieces of their clothing, dating back to the Bronze Age. Local communities are disturbed by the uncanny effect of what seems to be a recently murdered victim and call the police to then find out through archaeologists that the body has in fact lain in the bog for about two thousand years. They associated these bodies with missing people and unsolved murders. The strange brown colouring of their skin caused more disconcertion and questions. Carole Johnstone (2023), a contemporary Scottish author, describes the bog people in her novel *The Black House* in the following terms: “Bodies buried in peat bogs keep their internal organs and skin for tens of *thousands* of years. You can see their wrinkles, the fucking expression on their faces. Which can be pretty freaky considering plenty were sacrificed” (118). Thus, there is an intermingling between the “real” and the unknown. The past comes to haunt the present creating a sensation of uncertainty, of the uncanny. To quote Andrew Bennet and Nicholas Royle (1999), it is “making things *uncertain*: it has to do with the sense that things are not as they have come to appear through habit and familiarity, that they may now challenge all rationality and logic” (37).

This article proposes examining three English novels written by female writers: *Wuthering Heights* by Emily Brontë, *Jane Eyre* (1847) by Charlotte Brontë, and *Jamaica Inn* (1936) by Daphne du Maurier. The first two have attracted much critical analysis—the latter not so much. The analysis will focus on “the mingling of character and landscape” (Ackroyd, 2004: 345), in particular the moorlands of Yorkshire and Cornwall. Although they are written in different centuries, the 19th and the 20th, they have many similarities. One of the various aspects that unite these three authors is the fondness for the setting, in particular the regions that share the landscape of the sublime moorlands of Yorkshire and Cornwall, respectively. Gothic landscapes are generally desolated, isolated, and threatening, but they can also be sublime. In *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edmund Burke (2005) argues that “Greatness of dimension is a powerful cause of the sublime” (147) and it is found in nature, but also in rambling old castles or mansions. In these novels the vast and infinite wilderness creates a sense of awe, fear, and terror; however, it also creates a sense of freedom.

In her biography *The Life of Charlotte Brontë*, Elizabeth Gaskell (1997) describes the “background of dun and purple moors” (12). There is a link which the Brontës

share with Du Maurier: Cornwall. The Brontë sisters' mother came from Cornwall (and lost all her belongings in a shipwreck), and it has been argued that Daphne du Maurier shifts the Yorkshire moors of the nineteenth century to her beloved adopted county in the Southwest of England. The moors are described as wild, but sublime: "hills crowned with wild, bleak moors—grand, from the ideas of solitude and loneliness which they suggest" (Gaskell, 1997: 13). On the one hand, all deal with either domestic violence or prohibition, claustrophobia, boundaries, locked rooms, secrets, and revenge. On the other, ghosts, whether imaginary or real, haunt all three novels. The moors, sometimes personified, are fundamental in creating a sense of space, of the sublime, of freedom, but also of danger and ghostly presences. At the end of *Wuthering Heights*, Nelly says "the country people would swear on their Bible that he *walks*" (E. Brontë, 2003: 336), in reference to Heathcliff. He is not alone in his wanderings in his afterlife. A young boy with his sheep says: "They's Heathcliff and a woman yonder, under t' Nab" (2003: 336). This article will focus on haunting, on the moors, the weather, and the peatlands.⁵

The three novels start in late Autumn and the settings are harsh, inhospitable, and isolated. Weather defines the mood from the very beginning and foreshadows what is to come. Both *Jane Eyre* and *Jamaica Inn* start on a dark, wet November afternoon. The title of *Wuthering Heights* shows just how nature shapes the house itself, standing high on the moor: "'Wuthering' being a significant provincial adverb, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather" (E. Brontë, 2003: 4). However, more importantly, it moulds the inhabitants of the strongly built house. They are rough and with strange sounding names: Hindley, Hareton, and Heathcliff. Heathcliff is the most enigmatic character in the novel. He spans the two different generations, acquires both dwellings which are the focus of the novel (*Wuthering Heights* and *Thrushcross Grange*), and shifts in between reality and an unworldly existence, "lost in the land of ghosts" (Punter & Byron, 2004: 213). In *The Madwoman in the Attic*, Gilbert and Gubar (2000) argue that "Heathcliff's character tests the boundaries between human and animal, nature and culture, and in doing so proposes a new definition of the demonic" (293). Heathcliff's origins are

⁵ This, I think, is a new approach to the Brontë sisters and Daphne du Maurier. There is no mention of peat, nor to moorland, for example, in *The Oxford Companion to the Brontës* (Alexander & Smith, 2018).

obscure. He was brought home to Wuthering Heights as an orphan child, picked up off the streets of Liverpool by old Mr. Earnshaw. He is the only character without a surname, something that becomes blatantly obvious after his burial beside Cathy next to the moor, where his headstone lies. This lack of surname also ties in with the notion of identity which he has to forge for himself. His name comes from the land itself, from the heath, a low lying infertile and acidic shrubland. He is at one with nature and his passion cannot be contained by social constraints. He is free on the moors, just like Emily Brontë herself, who suffered homesickness when she was away from her beloved moors. Elizabeth Gaskell (1997) quotes from a letter written by Charlotte Brontë: “My sister Emily loved the moors [...] She found in the bleak solitude many and dear delights; and not the least and best-loved was—liberty. Liberty was the breath of Emily’s nostrils; without it she perished” (104). Charlotte Brontë’s own words used to describe Emily seem to be a mirror of Heathcliff’s own character: Emily is “that free, wild, untameable spirit, never happy nor well but on the sweeping moors that gathered around her house” (Gaskell, 1997: 111).

Heathcliff is an in-between and is described in contemptuous and supernatural terms—among others, a gypsy brat, a devil, a mad dog, a ghoul, and a vampire. When he first arrives at the house he is left on the landing on the stairways, emphasising his in-betweenness from the very beginning, and Nelly, the second narrator, can only call him *it*, thus dehumanizing him. Likewise, Jane Eyre sees herself as an “it” when she looks at herself in the mirror when she is shut into the red-room. Heathcliff, in his otherworldly state, senses that Cathy is with him, both physically and spiritually. As Punter and Byron (2004) argue, the novel constantly “questions, transgresses or attempts to dissolve boundaries, boundaries between self and other, nature and society, barbaric and civilized, natural and supernatural” (213). These boundaries surpass the limits between life and death. Heathcliff feels that Cathy must be in Wuthering Heights. He recalls, in the words of Nelly, “when I slept in her chamber [...] I closed my eyes, she was either outside the window, or sliding back the panels, or entering the room” (E. Brontë, 2003: 290), which parallels Lockwood’s second dream, mentioned in the first paragraph. She drifts off the moors, on a cold snowy night, to ask to be let in as Catherine Linton.

In *Jane Eyre*, the protagonist travels in search of her own identity, which I will discuss in the following paragraphs. Although there is no explicit mention of peat,

the moors are where she changes, where she decides to try and survive on the local berries. As mentioned, the narrative starts on the dark November afternoon. It starts with a series of negatives, where Jane is sitting in a window corner-seat, hidden behind a red curtain. She is at a threshold, between enclosure and freedom—an in-between, a dependant. After being bullied by her cousin, who throws the book that she is reading, which talks about the “death-white realms” (C. Brontë, 1999: 4) of the Arctic, and which cuts her forehead, she is locked up in the red-room where her uncle had died. It is in this room that she believes that she senses her uncle’s ghost, something that haunts her for the rest of her life at times of crisis. When glancing at the mirror, in which she had already seen herself as a phantom “it”, she remembers tales that she had been told: “I began to recall what I had heard of dead men, troubled in their graves by the violation of their last wishes, revisiting the earth to punish the perjured and avenge the oppressed” (C. Brontë, 1999: 11). She then senses that she feels the ghost of her deceased uncle and screams. The theme of doubles becomes apparent, and the boundaries between reality and unreality are dissolved through mirrors and windows. The mirror reflects Jane Eyre’s lack of identity. Does she really see herself? Windows represent a threshold between the inner and outer spaces. In *Wuthering Heights*, Lockwood grasps Cathy’s ghostly arm and rubs it on the broken windowpane, in the panelled room. It is in this same room where Heathcliff finally dies and where the divide between the inside and the outside, between dream and reality, and between life and death breaks down.

After the episode in the red room, Bessie, the family’s nanny, sings her a ballad which can be seen as an allegory of Jane’s own life.⁶ It is supposed to be a comfort to Jane, but it describes the allegorical journey that Jane will take to find her own identity, as Jane Eyre. Each stanza repeats the line “the poor orphan child” (C. Brontë, 1999: 16), which I understand to be Jane herself. She is the poor orphan, the in-between who later travels from Gateshead to Lowood school, to Thornfield, to Marsh End – Moor House, via the moors where she “seek[s] her breast and asks repose” (1999: 285) from Mother Nature, and finally to Fearn Dean, where she finds Mr. Rochester, now

⁶ Bessie is a character apparently based on Tabby, the Brontë’s nursemaid who told them stories by the fire, based on oral tradition from Northern England, including imps, fairies, and the gytrash, which is a shapeshifter and is part of Yorkshire folklore. Jane Eyre thought that she saw one on her first encounter with Mr. Rochester but realises that it is a horse.

blinded.⁷ However, she is no longer a dependent, but Jane Eyre; she has found herself and can now accept Mr. Rochester on her own terms, not as a façade. In the ballad’s fourth stanza Bessie sings: “Ev’n should I fall o’er the broken bridge passing, / Or stray in the marshes, by false lights beguiled” (16). This forewarns Jane of her future on her road never travelled, where the roads “stretch out east, west, north and south—white, broad, lonely; they are cut in the moor, and the heather grows deep and wild to their very verge” (C. Brontë, 1999: 285).

In *Jane Eyre*, the false lights are her saviour. After spending a couple of nights roaming the wilds of a certain ----shire, she sees lights which guide her to safety to Marsh End. However, she has her doubts whether the lights are “*ignis fatuus*” (C. Brontë: 1999: 292) or the will o’ the wisps, ignited by the peatbogs through which she is travelling. Peat is associated with the supernatural. The oily nature of peat (and thus so useful for heating) means that it can catch light very easily. Will o’ the wisps, elves, fairies, and trolls lurk in the depth of the marshes, luring unaware travellers into the peat bog. Glob (1969) cites the case of a female bog body, found in Huldre Fen in Denmark. *Huldre*, in Danish, is both a fairy and a troll. On the one hand, very beautiful, alluring and enticing, but on the other hand, hollow and dangerous, bewitching and spell-binding travellers (Glob, 1969: 79). However, in her journey towards self-discovery, the lights are fortunately those of Moor House, offering salvation and food. Nevertheless, beforehand nature and the boglands are her home, a place where she can come to terms with her own identity as a social outcast. She becomes one with Mother Nature: “Nature seemed to me benign and dry and warm, good; I thought that she loved me, outcast that I was” (C. Brontë, 1999: 285-286).

Finally, I move from Yorkshire to Daphne du Maurier’s Cornish Gothic. *Jamaica Inn* tells the story of Mary Yellan, who, after the death of her mother, travels from the coast to a hostile and unknown land for her to be with her Aunt Patience. The novel takes place around the end of the Napoleonic Wars (1815). After a long carriage ride that metaphorically foresees what is to come, she arrives at Jamaica Inn, an Inn

⁷ The names of the houses through which she passes are relevant. I think that they reflect her destiny. She starts imprisoned in Gateshead and then literally in the red room. The first place is Gateshead, a place of man-made enclosure. However, the final four places are associated with nature. Thornfield foreshadows what is to come: the thorns that are to be her pleasure and then pain. The end of her pilgrimage is at the end of the marsh, beckoned by the lights of Moor House

located in the middle of Bodmin moor. The journey takes place on a grey day in late November, where the cold rain lashes against the horse-driven carriage.⁸ Silence reigns when she tells her fellow passengers and the driver her destination. There are hints that she should not go to the Inn, just like the warnings that Jonathan Harker receives on his journey to Transylvania.⁹ On her journey into the unknown the pouring rain mirrors her own personal emotions and tears after the loss of her mother. The weather sets the scene for what is to come. Mary reflects upon the landscape. The trees are bent by the wind, and she believes that landscape shapes the peoples' characters. They must also be twisted, like the trees: "Their minds would be twisted, too, their thoughts evil, dwelling as they must amidst marshland and granite, harsh heather" (Du Maurier, 1962: 17).¹⁰ She soon finds out that landscape does indeed shape character. On arrival at Jamaica Inn, she is let in by her unknown Uncle, Joss Merlyn. He leers at her like the wolf in Charles Perrault's "Little Red Riding Hood". She is introduced into a world of domestic violence, and into the world of peat: "The kitchen was heavy with peat-smoke. It crept up to the ceiling and into its corners, and hung about the air like a thin blue cloud. It stung Mary's eyes, and explored her nostrils, and lay upon her tongue" (Du Maurier, 1962: 22). She later tastes the natural water that has seeped through peat land and is surprised by the freshness of the water that she draws from the rustic water-trough: "it was unlike any water she had drunk before, better, queer, with a lingering peat taste like the smoke from the turf fire in the kitchen" (1962: 34). Nonetheless, that same peat is perhaps where her uncle's brother drowned and lies buried, lost in the marshes.

Jamaica Inn is isolated and sits in the middle of Bodmin moor, a boggy area, but also with high slabs of granite, called tors in Cornwall. In the novel the tors are personified. They represent the ancient Celtic past, and they await sacrifice to be given to the Old Gods. However, between the tors is the sublime moor which

⁸ The setting recalls Jane Eyre sitting at the window-seat in the Reed's drawing-room, at the beginning of Charlotte Brontë's novel of the same name, on a November day when "the cold winter wind had brought with it clouds so sombre, and a rain so penetrating" (C. Brontë, 1999: 3). Likewise, it is a novel of self-discovery and learning for the female protagonist.

⁹ Victor Sage (1988) states that the "paradigm of the horror-plot is the journey from the capital to the provinces" (8).

¹⁰ Heather is a very distinctive plant, with a purple hue, which flowers in July-September, generally, and grows on peat moors. Its purple hue gives a very distinctive view to hills and is home to special birds, including plover, pheasant, and grouse.

stretches out towards the sea and where the divide between sea and sky is blurred. It is treacherous, with deceiving bog islands that lie between the solid land and the “little patches of slate-coloured water” (Du Maurier, 1962: 102). To navigate these moors local knowledge is needed. Even the cattle tread “the firm ground, and with inborn knowledge they avoided the tufted, tempting grass that was not grass at all, but soggy marsh that sighed and whispered” (1962: 40). An analogy is created between the moors and the sea. In the novel, they seem to intertwine in the sublimity of the setting: “the dark moor stretched out on either side, lapping the road like a desert” (1962: 212). This refers to Bodmin moor, isolated from the local towns by the high road that snakes through the moor. The geographical location sets the scene for the action, between moor and the coast.

Jamaica Inn tells the disturbing history of Cornwall’s violent past of smugglers and wreckers. They used the rough coastal scenery of the Southwest coast of England to commit their crimes, which in the novel includes murder, robbery, domestic violence, and almost rape. It works almost as a detective story in which Mary uncovers the mystery of Jamaica Inn and its owner: her Uncle Joss. At first, she thinks that it is just smuggling, but later finds out that the group of men who meet at Jamaica Inn are wreckers. The wreckers used a “false light” (Du Maurier, 1962: 129) to beckon lost ships to land. The ships, who are personified in the novel, believed that they were finding a safe harbour, but they were smashed to smithereens below the coastal cliffs. These are very different lights to those seen by Jane Eyre. Mary herself has her own memories of shipwrecks from her childhood: “she saw a great white ship like a bird rolling helplessly in the trough of the sea” (Du Maurier, 1962: 120) and later heard that it had sunk with all on board.¹¹ The horror haunts her but then crawls its way into her present. Joss himself, when drunk, recalls the trauma of what he had done: “I have dreams, nightmares [...] I’ve killed men with my own hands, trampled them underwater, beaten them with rocks and stones” (1962: 118). These ships and their crew lie in the depths of the sea as skeletons, preserved, rather like the bodies that lie

¹¹ Although this article does not focus on bird imagery, it is a common theme between *Jamaica Inn*, *Jane Eyre*, and *Wuthering Heights*, whether it be to denote a character’s personality, freedom, or enclosure, or the variety of birds inhabiting peat lands. Jane Eyre starts with the protagonist reading Berwick’s *History of British Birds* and describes the “death-white realms” (C. Brontë, 1999: 4) of the North Pole which she finds in the vignettes and resonates with Lockwood’s journey in the snow.

in peatland. Joss's brother lies in Bodmin Moor; Cathy, Heathcliff, and Edward lie in the Yorkshire moors. Jane Eyre sleeps on the moor, finding peace from society.

The past echoes in the present. In *Jamaica Inn* nature is personified: "There was a wind here that whispered in the stones and stirred the heather; there was a breath [...] that blew upon the surface of the altar slabs" (Du Maurier, 1962: 253). The altar slabs are the tors awaiting a sacrifice from the druid times. The heath is what inspires the characters to embrace nature and transgress boundaries. They give a feeling of freedom, away from the restraints of society, a place where taboos are broken, where the sense of being encaged or imprisoned is broken free.¹² Even though in *Jane Eyre* the focus is on the different houses where she lives, she longs for freedom. After her spell-binding encounter with the "Gytrash" and Mr. Rochester, she writes, "I did not like re-entering Thornfield. To pass its threshold was to return to stagnation" (C. Brontë, 1999: 101), a theme which unites all these novels is the geographical remoteness of the setting, but also a lack of understanding.¹³ Mary does not understand the warnings that she is given on her journey to Jamaica Inn. Approaching the moor, she finds herself in a different world: "As she peered through the misty window of the coach she looked out upon a different world from the one she had known only a day's journey back" (Du Maurier, 1962: 8)

Lockwood in *Wuthering Heights* is an outsider. He is from a city and does not understand the customs of rural Yorkshire. He does not understand the dangers of the moors, of the peat bogs, of the inclement weather. On his first visit to Wuthering Heights, he confuses everything: for example, he confuses a sack of dead rabbits with some live cats, and he believes that Heathcliff is his soul mate. On the return from his second visit to the Heights, he could have easily lost himself on the moor in the four miles between Wuthering Heights and Thrushcross Grange, exacerbated by his lack of local knowledge of the geography and to the snowstorm. He remarks that he recalls "a line of upright stones [...] daubed with lime on purpose to serve as guides in the dark [...] all traces of their existence had vanished" (E. Brontë, 2003: 31) in the snow.

¹² There is a constant reference to birds in the above novels. Heathcliff and Cathy roam the wilderness of the Yorkshire moors, and, in the second generation, Cathy finds birds eggs. In *Jane Eyre* there are constant references of being in a cage, such as her declaration for freedom from Mr. Rochester.

¹³ Another theme that unites these three novels is that of orphanhood. *Jane Eyre*'s main premise is her identity; in *Wuthering Heights*, it is Heathcliff who is described as an "it" and as a "gypsy brat". In *Jamaica Inn*, Mary has lost both of her parents and is at the mercy of her Aunt and Uncle.

Glob (1969: 148) in fact documents a fatal accident that happened in England in 1675: a girl and a peasant were drowned in a bog during a snowstorm. They were discovered and then buried again in the same year, but in the bog. The two bodies were unearthed twenty-nine years later, quite fresh.¹⁴ It is rather similar to Heathcliff’s petition to the sexton to unearth Cathy’s grave at the edge of the moor where he sees her face after eighteen years: “I saw her face again— it is hers yet” (E. Brontë, 2003: 288). After her death he cries at Nelly: “May she wake in torment! [...] Catherine Earnshaw, may you not rest, as long as I am living! [...] haunt me [...] I know that ghosts *have* wandered the earth” (2003: 169).

The almost necrophiliac relationship between Catherine and Heathcliff is transgressive and blurs the boundaries between life and death. As mentioned previously, they are seen wandering the moors after their death. It could be argued that their bodies do not decompose due to the peaty soil in which they lie beside each other. However, their haunting goes beyond that, but maybe they have found peace at last in their torturous relationship.

To conclude, all three novels share a search for identity which is defined by nature. The peaty moors shape individual identities. Despite her sadness, Jane Eyre feels at one with Mother Earth in her journey towards Moor House. In *Jamaica Inn*, Bodmin Moor offers a place of solace and freedom and represents a connection with Cornwall’s Celtic past. In *Wuthering Heights*, the moors are the resting place for Cathy and Heathcliff, and it is there where they can wander in their afterlife. These novels emphasize the importance of crossroads, whether they be between life and death, physical or metaphorical. None of the protagonists take the man-made road when they want freedom; they look toward the natural and sublime landscape where they can find their identity.

Bibliographical references

- ACKROYD, Peter. (2004). *Albion: The Origins of the English Imagination*. Vintage.
 ALEXANDER, Christine; SMITH, Margaret. (2018). *The Oxford Companion to the Brontës*. Oxford University Press.

¹⁴ The couple’s bodies were then displayed at the annual fair until 1716.

- BARBER, Elizabeth Wayland; BARBER, Paul. (2004). "Introduction". In P.V. Glob (2004), *Bog People: Iron Age Man Preserved* (pp. vii-xiii). New York Review of Books.
- BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. (1999). *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Prentice-Hall.
- BRONTË, Charlotte. (1999 [1847]). *Jane Eyre*. Wordsworth.
- BRONTË, Emily. (2003 [1847]). *Wuthering Heights*. Penguin.
- BURKE, Edmund. (2005 [1757]). *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. In *The Works of the Right Honourable Edmund Burke* (Vol. I, pp. 67-262). John C. Nimmo. <https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>.
- DU MAURIER, Daphne. (1962 [1936]). *Jamaica Inn*. Penguin.
- GASKELL, Elizabeth. (1997 [1857]). *The Life of Charlotte Brontë*. Penguin.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Sandra. (2000 [1984]). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (2nd ed.). Yale University Press.
- GLOB, P.V. (1969). *Bog People: Iron Age Man Preserved* (Rupert Bruce-Mitford, Trans.). Harper Collins. (Original work published 1965)
- JOHNSTONE, Carole. (2023 [2022]). *The Black House*. The Borough Press.
- MAY, Peter. (2011). *The Black House*. Quercus.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. (2004). *The Gothic*. Blackwell.
- RIELEY, Jack. (2012, June 3-8). *Facts, Figures and Fallacy – Half Truths Driving the Phasing Out of Peat Use in Horticulture in England* [Paper presentation]. 14th International Peat Congress, Stockholm, Sweden. <https://peatlands.org/assets/uploads/2019/06/Rieley-371.pdf>.
- SAGE, Victor. (1988). *Horror Fiction in the Protestant Tradition*. Macmillan.
- SHELLEY, Mary. (1992 [1818]). *Frankenstein*. Penguin.
- SMITH, Andrew; HUGHES, William (Eds.). (2013). *Ecogothic*. Manchester.

DESIRING ALTERITY: A LACANIAN READING OF THREE MODES OF BEING
IN MERVYN PEAKE'S *BOY IN DARKNESS*

DESEAR LA ALTERIDAD: UNA LECTURA LACANIANA DE TRES MODOS DEL SER
EN *BOY IN DARKNESS* DE MERVYN PEAKE

Gabriela RUIZ GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

ORCID: 0009-0003-9227-1245

Contact: gabrielaruiz@filos.unam.mx

Abstract

Mervyn Peake's *Boy in Darkness* (1956) is a novella that consistently develops the tension among modes of being which are inextricably linked to our notions of identity and alterity: the human, as presented in the complex networks of culture; the nonhuman, as given in nature; and the posthuman, as a combination of human and nonhuman through technological or magical influences. Concerned with the conflicting relationship between people and the world they inhabit, the Peakean narrative depicts such a relationship through a phenomenon that at once separates and binds together all three modes of being: language. While the nonhuman diversity—animals, fungi, nonliving matter—does not exhibit speech, the human and its complementary yet feared alterity—genetically modified individuals—interact within what Lacan calls the symbolic order, from which subjectivity emerges. It is within this order that desire, the roots of which are found in a perpetual sense of lack, unites linguistic beings in a shared experience of nostalgia. The insistence on a return to an idealized former state motivates the entire narrative, in which the protagonist is torn between the desire to be altered and the desire to restore his sense of self. Using Lacan's theory of object lack in his Seminar IV, this paper aims to explore the paradoxical quality of

Resumen

Boy in Darkness (1956), de Mervyn Peake, es una novela corta que desarrolla de manera consistente la tensión entre tres modos del ser indisolublemente relacionados con nuestras nociones de identidad y alteridad: lo humano, según acontece en las complejas redes de la cultura; lo no humano, según ocurre en la naturaleza; y lo poshumano, sobrevenido de la combinación de lo humano y lo no humano vía la incidencia tecnológica o mágica. Preocupada por el vínculo conflictivo entre la gente y el mundo que habita, la narrativa peakeana presenta dicha relación mediante un fenómeno que a la vez separa y une los tres modos del ser: el lenguaje. Mientras que la diversidad no humana —animales, hongos, materia no viva— no ostenta el habla, lo humano y su alteridad complementaria a la vez que temida —individuos genéticamente modificados— interactúan en lo que Lacan llama el orden simbólico, desde donde emerge la subjetividad. Es dentro de tal orden donde el deseo, cuyas raíces se hallan en una sensación perpetua de carencia, interrelaciona a los seres lingüísticos en una experiencia compartida de nostalgia. La insistencia en el retorno a un estado previo e idealizado motiva la totalidad de la narración, en la que el protagonista se desgarrará entre el deseo de ser alterado y el deseo de restituir su sentido del sí mismo. A través de la teoría lacaniana de la falta de objeto en el Seminario IV, el presente artículo

desire in Peake's novella, where the conflicting relationship among the three modes of being results from the subject's endless yearning for the absent and the unattainable.

pretende explorar la cualidad paradójica del deseo en la novela corta de Mervyn Peake, donde la relación conflictiva entre los tres modos del ser resulta de la incansable añoranza del sujeto por lo ausente y lo imposible.

Keywords: *Mervyn Peake* || *Otherness* || *Identity in literature* || *Posthumanism in literature* || *Transhumanism* || *Gothic fiction (literary genre)*

Palabras clave: *Mervyn Peake* || *Otredad* || *Identidad en literatura* || *Posthumanismo en la literatura* || *Transhumanismo* || *Novela gótica (género literario)*

No one can give anyone else the gift of the idyll; only an animal can do so, because only animals were not expelled from Paradise.

—MILAN KUNDERA, *THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING*

Introduction

While Mervyn Peake's *Boy in Darkness* (1956) seems to form part of the Gormenghast world, it is not one of the novels that comprise the author's extensive trilogy—*Titus Groan* (1946), *Gormenghast* (1950), and *Titus Alone* (1959). Much shorter than the tripartite epic, the novella delivers an alternative episode in the life of a fourteen-year-old, called the Boy, who undergoes a sudden transition from his medieval surroundings to an abandoned subterranean industrial complex. Three posthuman characters secretly abide there: Hyena, Goat, and Lamb, the latter of which hybridizes people with animals and murders many in the process. As the Boy is about to meet either genetic alteration or death, he manages to break free from his captors, kill Lamb, and indirectly make Goat and Hyena turn back to being human. The narration is therefore structured upon a circular pattern that is motivated, mainly, by the protagonist's constant longing to resume his previous life (both factual and imagined) and, collaterally, by the reversion of posthuman characters into one of their former modes of being.

Within such circularity, the nonhuman world plays a crucial role in the development of the text. The Boy's relationship with it is what in fact sets the story in motion, for a humble insect traversing the ceiling of his room makes him think of freedom

and inspires him to abscond. The incidence of nature within human space thus motivates the movement of the text both forward—with the Boy’s abandoning the Castle to become someone, or rather something else—and backward—with his return to the Castle and his idealization of the non-symbolic state of nature as one of freedom and enjoyment decreasing toward the end of his ghastly adventure. The narrative insistence on several levels of return—ontological, spatial, noetic—and the nostalgia for supposedly former modes of being convey the Boy’s ambiguous desire to abandon the human realm and to preserve it, allowing for a reading of the Peakean Gothic ecology from the viewpoint of Jacques Lacan’s theory of object lack. This paper thus aims to interpret the conflicting relation in *Boy in Darkness* among three modes of being—human, nonhuman, posthuman—as resulting from the subject’s dependence on desire, a phenomenon exclusive of the symbolic order, for the absent and impossible.

Monarchs, Castles, Duties: The Symbolic Order

An adolescent, the protagonist is expected to rule a kingdom but starts out as an already fatigued, saddened individual who is trapped in a world of unrelenting moral ought. The novella’s opening lines display the difficulties he must endure: “The ceremonies were over for the day. The Boy was tired out. Ritual, like a senseless chariot, had rolled its wheels—and the natural life of the day was bruised and crushed” (Peake, 2011: 181). The relationship of the human world with its environment comes about in terms of hostility: imposing itself on life in the form of Ritual, the human mode of being not only damages nature, but reproduces people who are just as bruised and crushed under the recurrence of convention. The Boy as monarch is its first victim: rather than lord of the Castle, he is prisoner of purposeful though “senseless” architecture. The Boy is, therefore, not to dispose of the Castle and its institutions, but to be disposed of by them, with “no option but to be at the beck and call of those officials whose duty it was to advise and guide him” (181). Preceded for countless generations by such way of life and unable to modify it, the Boy grows aware of his captivity and develops ambivalent feelings for the Castle, at once a dear and an abhorred place where he is allowed to exist, albeit through lacking. His is a

dreary culture of subjective circumscription but it is also the place that propels the development of his self-awareness.

The Boy's relationship with the Castle is influenced by its attributes, which precede its inhabitants, frame their freedom of action, and, at the same time, stir their desire. This turns the medieval building into an agentive entity that fulfils the role of language as understood by Lacanian theory: it foregoes and constitutes subjectivity, removing it from nature and creating the psychic cleavage that introduces desire—i.e., the pressing need to recover a lost object that cannot be found again (Lacan, 2020). The Castle thus assumes what Lacan terms the function of the Father: it is not a concrete, masculine individual who acts as parent to a child, but an abstraction of the structuring function that allows “the organisation of the symbolic world”, which, on the one hand, enables subjectivity and sanctions desire; on the other, it constitutes a “circumscribing bond” (50) that suffocates, persecutes, and gives rise to phobia. The Castle at once secures the linguistic subject and becomes a horrific omnipresence with a “vengeful, sadistic, punishing aspect”, thus constituting the “cruel and insatiable agency that bombards [the subject] with impossible demands” (Žižek, 2007: 80). The Castle appears especially threatening as the Boy's desire to escape grows in the first pages of the novella. Commingled with language, administration, and punishment, the Castle operates in terms of the big Other, the Lacanian instance of the inescapable entry into the linguistic world of the human mode of being.

The phobic element that derives from the protagonist's struggle with the Castle as big Other can be seen in the polarized ambivalence of feelings, which range from the appreciation the Boy bestows on his sense of self to “a frame of mind quite savage in its resentment” (Peake, 2011: 181). His conflicting experience ends up manifesting in the form of Gothic fear as the narrative voice asserts that he “had on many an occasion been terrified, not only by the silences and glooms of the night but by a sense of being watched, almost as though the Castle itself, or the spirit of the ancient place moved with him as he moved, stopped when he stopped; for ever [*sic*] breathing at his shoulder-blades and taking note of every move he made” (183). The Castle's omnipresence leads the Boy to be afraid of his own desire for transgressing its double function of prohibition and structuration. To abandon it would imply “the dire peril of his becoming irrevocably lost or falling into the hands of evil forces” (183), two possibilities that materialize in the novella in the form of the Boy's abduction by Goat

and Hyena and the attempt of transformation and murder at the hands of Lamb. Both consequences can be read as the fulfillment of the fear of castration since they punish the Boy’s violation of taboo, but they also suggest the departure from neurosis—where the subject is organized around the fear of castration so as to belong to functional society—and the terrifying entry into psychosis, which would disable the Boy as governor and as partaker of the symbolic order.

It is inside the paternal Castle, or big Other, that the Boy’s original fears arise, for rather than a castle described, we encounter a Castle that does—hence the capitalization,¹ also present in *Ritual* and *Boy*. This makes these aspects of the narrative not a discernible triad but an entity of indivisible constituents that foreshadows the failure of the Boy’s search for his lost object—since his transformation into something other than human is half-attained and eventually reversed—, but which also ensures his safety. The inseparability of these elements is made evident in the narration on two levels: physically, the Boy returns to the Castle at the end of the story untransformed; psychically, to escape the posthuman pit, instead of resorting to unmediated action, he adheres to language, which increases in complexity as it turns into preaching and deploys mock-Christian discourse to convince Goat and Hyena to join him against Lamb. The human character is therefore unable to detach from linguistic activity, making his desire to belong to the realm of nature an impossible ambition. The equation here established between Castle and language as the function of the Father, or as condition for the human mode of being, evinces the essence of the symbolic order, which happens before the subject and enables its advent, like “a power station [...] already up and running [...] which has been functioning here for as long as you can remember [...] For as long as there have been functioning signifiers, subjects have been organized in their psychical systems by the specific play of the signifier” (Lacan, 2020: 42). This, says Lacan, is “in stark contrast to the notion of nature” (2020: 42). The preexistence of the symbolic, rather than implying vastness, constrains the subject to a certain way of existing, one which is subjected to a

¹ Numerous editions have alternatively kept or discarded the capitalization of the word Castle, as well as added or avoided the Boy’s name, Titus. The 2011 edition I use maintains the 1978 version by Peake’s widow, Maeve Gilmore, who kept the capitalization of Castle and Ritual in the first pages and largely resisted calling the Boy Titus. I find Gilmore’s choices more appropriate for a freestanding reading that, on the one hand, requires no previous knowledge of the Gormenghast trilogy and, on the other, invites an ampler allegorical dimension less readily available through proper names.

never-ending search for completion that aspires to the retrieval of a lost object that, for the speechless infant, is the mother, and, as such, the experience can never be repeated. This discordance introduces “an essential and fundamentally conflictive division into [the] re-found object and into the very fact of its re-finding”, a re-union that is unattainable where the symbolic function “plays the role of a disturbing force in all the subject’s subsequent object relations” (Lacan, 2020: 45). The Boy’s longing is thus condemned to failure, as the desired retrogression cannot be fulfilled unless he deserts subjectivity.

Torn between deciding to remain human and to become nonhuman, the Boy’s irreconcilable position is augmented shortly after he contemplates the apprehension engendered in the familiarity of home.² His fear is equally directed towards the symbolic order, which brings the artifice of the Castle-language to an uncanny life of its own, and to the non-symbolic, to be found in “the silences and glooms of the night” (Peake, 2011: 183), an area that remains, after all, in impenetrable darkness to the linguistic being. If the Castle represents language, the night is the shapeless outline of nature par excellence. This nature is always sought to be crushed by the wheels of Ritual because it reveals that which should remain concealed: the real. No signifiers enter it and, therefore, it poses the absence of any known and knowable structure, giving rise to the dangers of traumata that language prevents by “provid[ing] a guarantee of coherence” (Ragland-Sullivan, 1992: 50). Because of this, the Boy’s considerations before abandoning his linguistic home make him doubt his pursuit: “Remembering these times when he had lost himself he could not but realize how much more frightening it would be for him to be alone in the darkness of a district alien to his life, a place remote from the kernel of the Castle where, although he detested many of the inhabitants, he was at least among his own kind” (Peake, 2011: 184). There is no suggestion that the alien district is a land with other humans; what the Boy is after, however frightening, is the absolute alterity of the realm of nature. He is then given to both fearing and longing for the human mode of being with an eagerness almost as desperate as he both rejects and desires alterity. The narrative voice emphasizes

² The Freudian notion of the *Unheimliche*, or uncanny, consists of “that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar” (Freud, 1953: 220). In *Boy in Darkness*, the place where the Boy feels most at home is also the place that haunts him as it develops a willful, bedeviling presence, thus playing the simultaneous roles of the familiar and the unfamiliar.

that “to be alone in a land where nothing can be recognized, that is what he feared, and that is what he longed for” (2011: 184). This ambivalence generates an additional tier of nostalgia, this time for his actual human life as considerably more attractive—in view of its interpretability—than the inscrutable nonhuman one. But because he imagines nature to be his primordial object and his own previous mode of being, the idealization of non-symbolic boundlessness outweighs the Boy’s nostalgia for the human home and guides the effort of his search for the fulfilment of desire, which at once arouses the subject’s disturbing restlessness and strives for rest (Lacan, 2020).

Fungi, Flies, Dogs: The Real Order

Sleep does not overcome the Boy when he is sent to his room after the ceremony of his fourteenth birthday. Despite exhaustion, while in bed he stares at the “ochre-coloured and familiar patch of mildew that stretched across the ceiling like an island” (Peake, 2011: 181). This made-up island has inlets, bays, and coves that the Boy resorts to in a narrative of exploration, where “he had many a time brought imaginary ships to anchor in hazardous harbours, or stood them off when the seas ran high where they rocked in his mind and set new courses for yet other lands” (2011: 182). Mildew, a type of fungus, is what first allows the Boy to conceive his lost object. Not incidentally, the function of mildew in his perception is to play the role of something else: an island and the water that surrounds it. Thus, replacing within the signifier *mildew* one signified (‘fungus’) for another (‘island’, ‘water’), the Boy resorts to a metaphor that is highly suggestive of the mother’s womb, an idyllic space where the problems of subjective split, and lack and desire did not exist. The womb, to his dismay, is a place to which he can never go back. Therefore, what the Boy is inheriting in his ancestral room, together with the ability to systematize the search by means of storytelling, is the condition of yearning for the lost object, a state proper to the human mode of being and one which nature, here represented by fungus, is completely free of.

The subject who observes the real order then assumes that it relishes in the absence of any form of constraint and, in metonymic proximity to the idyllic womb, becomes the desired object. But upon realizing that he cannot achieve any form or degree of freedom inside the Castle because the human world, with its “hundred

familiar faces,” cannot but remind him “of some ritual duty,” the Boy grows “too irritable to make-believe and the only thing he stared at was a fly that was moving slowly across the island” (Peake, 2011: 182). Inadvertently growing alien in its amorphousness and quietude, mildew no longer invites the Boy to play the childhood game of the island and is replaced by an insect, which he finds more relatable: it moves with legs and wings; it sees with huge eyes; it becomes “an explorer, I suppose”, precisely what he would like to be:

Only a little part of his consciousness was taken up with watching the fly but that little was identifying itself with the insect so that the Boy became dimly aware of exploration as something more than a word or a sound of a word, as something solitary and mutinous. And then it came, all at once, the first flicker of imperative rebellion, not against any one particular person but against the eternal round of deadly symbolism. (Peake, 2011: 182)

The fly not only reveals its existence outside the paternal law of the Castle as it roams in the island of mildew at unlimited leisure—which is indicative of returning to or remaining with the mother unrestrictedly; it also lives beyond the signifier as “more than a word or a sound of a word”. To the Boy, the fly is the accomplishment of wholeness, a state of mind he fully realizes he has never experienced and yet interprets as a loss. Additionally, it is noticeable that, just as the Boy is not given a proper name and, therefore, is not a specific individual but a proxy for subjectivity, the text clarifies that his rebellion is not aimed at defying another subject, but at dismantling the extension of the human mode of being by seeking to satisfy his desire for alterity.

Paradoxically, the search and not the finding of the object is, according to Lacan (2020), precisely the condition for subjectivity, because “in the human world the structure, the point of departure for objectal organization, is the lack of the object” (48). The subject therefore exists primarily as a “being-for-lack [that] has as its principle [*sic*] referent loss itself” (Ragland-Sullivan, 1992: 50). Thus, racked by a ceaseless pining for what he is not, the Boy initiates the search for a mode of being that, in his view, precedes his own. To go back to being nonhuman, like the fly that explores his room without the weight of protocol, would set him free of a life of duty he did not choose. But the retrogression cannot be, as he never was an animal: this is

later proven by the posthuman characters, who continue to exist within the symbolic order as linguistic beings despite dwelling in ontological liminality.

The impossibility of return is not yet fully acknowledged by the Boy, and his search is undertaken immediately after he looks into the mirror. The duplicate image serves an equally double purpose: on the one hand, it allows the recognition of the Boy's dissatisfied subjective condition, and, on the other, it situates the uncanny in the self:

He took a deep breath and looked slowly around the room and was then suddenly arrested by a near-by face. It stared at him fiercely. It was a young face despite the fact that the forehead was puckered up in a deep frown. Hanging on a cord around the neck was a bunch of turkey feathers.

It was by those feathers that he knew that he was looking at himself and he turned away from the mirror, tearing, as he did so, the absurd trophy that hung around his neck. (Peake, 2011: 183)

The experience of seeing his own reflection introduces once more the dimension of ambiguity: upon first encountering the face, the hostility of the fierce gaze and the furrowed brow convey a sense of estrangement and signal the imminence of danger, foreshadowing the attack he will suffer from posthuman characters who live within the same linguistic frame as the Boy. However, the mirror also brings the illusion of wholeness and bridges the gap, or loss, created by the symbolic order with the insect's presence in his room as a creature integrating non-symbolic existence and slightly anthropomorphic features. Both sinister and familiar, the Boy's reflection allows him to reinforce his identification with the insect and to conceive the possibility of happiness. Bound thus to the persistent nostalgia for his lost object, for a sense of unity that was never experienced, the Boy abandons his home in the hopes that he will find the joy he has imagined.

Once away from the Castle, he comes across a river near which a frightening pack of dogs gathers. Upon noticing the protagonist, the creatures form a semi-circle and begin to close in on him, forcing him to step into a skiff and start rowing. Notwithstanding the Boy's alarm, the pack is not there to attack him, but to intentionally direct the course of the skiff across the stream. The nonhuman mode of being now represented by predatory mammals that are also domestic pose a complex

reading. While they seem ferocious and are even described as “appalling”, “wicked”, “frightful,” and “devilish” (Peake, 2011: 189-190), they appear to inhabit an in-between register that simultaneously terrifies the human character with nature’s unpredictability and assists him through intuitive interaction, much like sacred entities in ancient myth. Serving as incomprehensible foreboding, the role of these dogs is to take him to a place where the fulfillment of his desire is far from bringing a harmonious and enjoyable end; on the contrary, the land across the river puts everything the Boy has attained in the symbolic order to the test. The extent to which this test is taken constitutes a threat to his mode of being—i.e., to his subjectivity and his life.

The dogs’ half-wild, half-domestic condition, together with their inescapable trial, suggests an intertextual gesture at the Greek myth of the Sphinx, at once a creature that combines the earthly, to be found in the co-incidence of human and animal traits, with the supernatural, as the Sphinx has access to transcendental knowledge. Providing a third psychic threshold within both the narrative threshold of the Oedipus myth (before and after parricide) and the spatial threshold that leads into the city of Thebes, “the Sphinx’s monstrous presence makes clear [...] that she is a metafigure for Oedipus’ entire condition. He is perhaps not as conspicuous as she, but his existence similarly infects the Greek world order with a deviant, disturbing, marginal element” (Renger, 2013: 26). Likewise, the triple threshold can be found in *Boy in Darkness*: the narrative structure divides the story into two sections—one for the punitive Castle and one for the deathly posthuman mine; it also “generates an intervening space” (Renger, 2013: 25), which is the river the Boy must cross. Lastly and most importantly, the dogs, like the Sphinx, represent the psychic threshold that mirrors the Boy’s desire for unregulated pleasure, thought to be attainable by reentering the mother’s womb—i.e., by assuming the idyllic nonhuman mode of being, which finds its metaphorical correlative in the dogs’ life in the wild. Such excess threatens, as mentioned earlier, to annihilate subjectivity: the Boy’s potential entry into psychosis through an overexposure to the real order is insinuated by his withdrawal from the linguistic and organizing function of the Castle.

On the one hand, the dogs’ intermediary situation allows the Boy to partially identify with them in a way not distanced from his identification with the fly back in his room, finding in them a vital quality that provides him with some degree of relief: “he was less ill with terror than he might have been, utterly alone. The dogs

were unwittingly his companions. They, unlike the iron and the stone, were alive and had in common with him the throb of life in their breasts and he threw up a prayer of gladness as he dug the long pole into the mud of the riverbed” (Peake, 2011: 189). On the other hand, their ambivalent act of pursuing-guiding constitutes a form of communication that vaguely resembles the linguistic-threatening function of the Castle and that the Boy is forced to adopt in order to keep the dogs appeased—just as he would reluctantly comply with convention in the Castle—and to avoid drowning in the river—another water metaphor of the womb and the non-symbolic which simultaneously evokes unity, psychosis, and death. However, unlike the Sphinx, the dogs do not arrange linguistic riddles for the hero to solve: their lack of words places them closer to the real order, and, for this reason, they remain an illegible omen. Rather than weakening the mystery of their activity in the river, the dog’s speechlessness contributes to at least three effects: the anxiety that marks the Boy’s journey, the enigma behind the transition from one world to another, and the horror of genetic modification and death. The dogs therefore prefigure the Boy’s encounter with a form of alterity that exists in the middle of the human and the nonhuman, as well as with the possibility of his desired transformation and death. Given their own inconclusive condition as unreadable guardians of the threshold, the dogs announce the liminality of the posthuman mode of being as the failed outcome of the Boy’s desire.

The Posthuman Pit: No Paradise Regained

Before crossing the river, the Boy takes the nonhuman realm as the only possibility of cohesion and, therefore, as his only chance for happiness. Even the dogs, who point at a life in the threshold of different modes of being, operate as a homogeneous entity that is imagined by the hero to “[lie] down all together in a single blot of darkness” (Peake, 2011: 189). His interpretation of the real order—a construal that escalates from the fungus fixed to the ceiling to the fly that navigates it and, finally, to the dogs who intentionally steer the skiff across the river—directs the Boy’s desire for an idyllic lost object in the direction of an otherness he would like to incarnate. Paradoxically, such a progression from the most natural to the least natural announces the unfeasibility of the hero’s aching endeavor on meeting posthuman beings. They turn out to

be as desirous as himself, which evinces their own object lack on the surface of their yearning, while at its core lie their speaking efforts to conceal the anxiety simultaneously caused by the real and by their insurmountable distance from it. The Boy's disappointment in his search thus lies in the replacement of his heavenly garden of fungi, plants, and animals for the posthuman project that, on top of leading a linguistic-based existence, occupies an underground industrial building, a space that braces the artificiality of such a mode of being.

The qualities of the posthuman dwelling, together with its residents, invite a multilayered reading that ranges from analyses of religious imagery (West, 1989; Boerem & Seland, 1995) to hypotheses of the parody of Darwin's evolutionary theory (François, 2013). Other types of research include an approach to sexual perversion (Binns, 1982) and, recently, to the blurring margin between wakefulness and dreaming in relation to the surrealist movement and the post-war debris (Maslen, 2023). The psychoanalytic method used by Alice Mills (2005) to interpret the posthuman lair includes a Kristevan reading of such space as one of abjection, where "both cave and monster embody the mother as womb and tomb, threatening to reabsorb her son into a state of undifferentiated oneness" (197-198). Mills' reading of the posthuman episode implies that the Boy is not entirely different from his captors as their roles within the mine cannot be clearly distinguished. To this consideration I add that all four of them simultaneously inhabit and establish the problematic, hazy quality of multiple thresholds which ultimately succumb to the weight of the symbolic order: they speak.

While the physical hybridity of humans and animals represents, together with the river, one of the most conspicuous thresholds in the novella, the encounter with posthuman beings constitutes yet another undefined border where desire and horror are hardly distinguishable. This is the dreaded, abject undifferentiation around which the Boy's ambivalence is constructed. Since remaining in such psychic border would turn the experience unbearable, the Boy struggles to read the signs of the uncanny in the first posthuman he meets, Goat, in terms of equivalences with previously seen entities to reduce the impact of the sudden meeting. He symbolizes the unknown so that he can continue to equate, substitute, and think through language, and, in doing so, he adheres further to the organizing function of the Castle: "he was facing something that could never have been discovered in the precincts of his home. It was

in some way of another order. And yet what was it that made this gentleman so different? His hair was curly and dusty. This was somehow revolting but there was nothing monstrous about it. The head was long and huge. But why should that, in itself, be repellent, or impossible?” (Peake, 2011: 191). The indefinite edge between fear and desire soon intersects with another threshold where relief and disappointment merge as the Boy finds out the posthuman character is a linguistic subject like himself. This new convolution of feelings is evinced by the Boy’s first affirmation addressed to Goat, which is grammatically delivered as a complex sentence with a strong indication of uncertainty: “I think I would like to go home” (2011: 192). The vertiginous superposition of psychic thresholds enhanced by the Boy’s interlaid clauses is further worsened by Goat’s first words: “I am Goat [...] I have come to welcome you, child. Yes... yes... to welcome you” (2011: 192). The vacillation at the end of his speech suggests he is lying, at once increasing the sense of danger that ensues in the form of abduction and which reflects back to the Boy the highly problematic quality of his own symbolic condition: towards the end of the novella, he also resorts to lying and utilizing rhetoric to persuade Goat and Hyena. Following Mills’s appreciation of the abject in the posthuman episode and extending it beyond the incidents in the mine, I argue that, rather than establishing apprehensible differences between the monster’s deviancy and the hero’s normalcy, the two modes of being intermingle even before arriving at the mine due to the deceptive nature of their linguistic interactions.

Thus, as extensions of the Boy’s own search, posthumans display the failed outcome of the human pursuit for alterity. Goat, Hyena, and Lamb fit nowhere in nature as well as nowhere in society; but more importantly, they are all in search of something—a search that is no less excruciating than the Boy’s. Posthuman beings are farther removed from their lost object: unable to complete the transformation into nonhumans and therefore seeing their chances for the long-wanted return to rest destroyed, they are now also unable to go back to the human community and survive in the final threshold: that of the monster. Their dwelling below the ground, not a natural cave but a sophisticated excavation with “chimneys or shafts of old metal workings, mine-heads, and littered here and there in every direction, girders and chains” (Peake, 2011: 205), also suggests posthuman beings simultaneously inhabit the space of culture and its norms, and the space of desirous transgression. They replicate the sadistic big Other, but this time with them as perverse subjectivities: they

conform a hierarchal society with Lamb as ruler, who may well be represented by the mineheads, while his institution of criminal activity as their way of life is pointed at by the chaotic cluttering of girders and chains.

However, the Boy eventually discovers that Goat and Hyena are not acting of their free will. This enables the hero to devise an escape plan that now involves other speaking beings. Realizing that both humans and posthumans share the belief in nature as the one realm of idyll, the Boy promises Goat and Hyena to release them from their torment under the big Other's demands by offering reintegration to the real order. However, such a return is manifestly partial in the Boy's speech and, for that reason, as unsuccessful as the posthuman project itself:

“What a place to live in!” said the Boy. “This is a place for worms, not for the sons of man. But even the worms and the bats and the spiders avoid this place. For this is a home for fawners, slaves and sycophants. Let it be somewhere free, somewhere splendid, somewhere where you, sir”—he turned to the Goat—“can bury your splendid head in soft white dust, and where you”—he turned to the Hyena—“can cut a cudgel, yes, and use it too. And ah! the marrow-bones for your fierce jaws—the endless marrow! And I have come to fetch you.” (Peake, 2011: 229-230)

To join worms, bats, and spiders in a free and splendid place would be, for Hyena and Goat, no different from joining the fungi, the flies, and the dogs for the Boy. However, his sermon is already problematically built: while freedom from cultural constraints is implied in the endless chewing for Hyena and the rubbing of Goat's head on something pleasant—two activities that would stand for dysfunctional behavior as linguistic beings—the interference of the symbolic order seems inevitable when the Boy appeals to their condition as sons of man, addresses Goat as sir, and mentions the crafting of a tool. The promise is already a fiasco and anticipates the posthumans' reversion into humans, not into animals. The fact that their real half is lost in favor of their symbolic half announces the Boy's return to the Castle and highlights deficit as the everlasting, puzzling condition of the (post)human subject.

In fact, the beginning of the Boy's transformation and possible death continues to bolster up conflict as he resists what he had originally sought to achieve. It is precisely

when he recognizes Goat and Hyena’s yearning—thus enabling his power to observe his own experience of object lack from a certain distance—that his original desire to be “reverted” into a nonhuman being threatens him with the loss of his subjectivity:

he screamed to find that his fingers were not only curled unnaturally, but that the whole arm was swinging to and fro, as though it had nothing to do with him or his body.

He tried to raise the hand but nothing happened, except that as he cried with fear there was a note in his voice he did not recognize. [...] He tried to retreat but his legs would not obey him.” (Peake, 2011: 232)

Arms, legs, and voice no longer belong to him; their change responds to the Boy’s original desire to be altered, but loss of command of his own body suggests the danger of fulfilling the transformation. Because of this danger, in deciding to fight Lamb the Boy attempts to return to his human abode; in other words, the Boy seeks to fully enable his own subjectivity by restoring the linguistic function of the Castle he had once longed to leave in favor of the maternal womb, whose state of undifferentiation now appears as dreadful. The text thus plays with the tension of circularity and paradox: nostalgia is at once directed to an imaginary past, that of the nonhuman being which the Boy believes to comprise a prior stage of his life, and to an actual past as a distinguished, but powerless, human in the Castle. Unfortunately, the return to the Mother is no less frightening than the return to the Father: one threatens the subject with suspension and the other threatens the subject with further subjection; the Boy bets for grim struggle within the latter, thus renouncing Paradise.

The absolute dissolution of the beauty imagined to exist in nature appears in the Boy’s final showdown against Lamb, and desire reveals its empty core. On the level of the subject’s nostalgia, the emptiness of Lamb’s body discloses that the search for the lost object is a search for its very absence rather than for its retrieval. Upon being cut open, the nonexistence of viscera in Lamb is revealed: “There was no blood, nor anything to be seen in the nature of a brain. The Boy then slashed at the woollen body, and at the arms, but it was the same as it had been with the head, a complete emptiness devoid of bones and organs” (Peake, 2011: 233). The hollow vessel, this bewildering encounter with nothingness, has been variously interpreted by scholars.

For Mills (2005), it represents yet another reinforcement of the Boy's psychic paralysis since "he learns nothing from [the journey] [...], retrieves no treasure [...], rescues no maiden [...], saves no kingdom. Instead, he forgets and returns to the castle, unchanged" (191); Lamb's body and the Boy's adventure equally disappear into oblivion. The Lacanian theory of object lack, however, allows for a reading that situates *Boy in Darkness* as a tale of desire and its unremitting search. Lamb's bloodless death with no bodily components, no fluids, no sounds, and no smells stands for the subject's dependence on desire for the absent and impossible: that long lost Mother, the ideal of wholeness, to which the speaking being can never return. The slashing of Lamb also suggests the Boy's intentionally psychoanalytic dissection of his own desire because, in addition to a search for the lost object, the journey implies an *eros* for discovery, a drive for knowledge and self-examination that, in the end, allows the subject to inhabit the symbolic order, but not without conflict. The outcome of this double search is joyless since the authentic object of desire consists of a lack that compels the linguistic being to endlessly prolong an ungraspable homesickness for a home that never was.

Conclusion

As a Gothic novella concerned with culture's problematic relationship with itself and its alterity, *Boy in Darkness* provides a disturbing ending. The Boy's return to his human home is not a triumph since he does not reenter the Castle as its lord; instead, he is found "lost and weary in a crumbling courtyard" (Peake, 2011: 233) and carried in someone's arms—someone whose identity remains, like all other human characters in the novella, unstated. Revisiting the symbolic order puts the Boy back at the mercy of an uncanny big Other that will continue to dictate his every action and thought. The journey meets insoluble paradox and increases the conflict that, from the first lines, arises in the form of lack and nostalgia, which lie at the heart of the human mode of being and take the restless form of desire. The actual closeness to desubjectivation and death in the posthuman lair leads the Boy to an acute contradiction in which he eventually fights to reestablish what he knows: his speaking self and his ever-dissatisfied world. The Peakean approach to nature is thus constructed in the same troubling key found within the symbolic order: none

of the possible ontological options (the nonhuman, the human, and the posthuman modes of being) offer the possibility of happiness.

Bibliographical references

- BINNS, Ronald. (1982). "The Meaning of 'Boy in Darkness'". *Mervyn Peake Review*, (14), 3-10.
- BOEREM, R.; SELAND, John. (1995). "The Imagery of 'Boy in Darkness'." *Peake Studies*, 4(2), 5-20.
- FRANÇOIS, Pierre. (2013). "'Boy in Darkness': From Parody to Satire." *Peake Studies*, 13(3), 26-40.
- FREUD, Sigmund. (1953). "The Uncanny" (James Strachey, Trans.). In James Strachey (Ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 17, pp. 217-252). The Hogarth Press. (Original work published 1919)
- LACAN, Jacques. (2020). *The Object Relation. The Seminar of Jacques Lacan. Book IV* (Jacques-Alain Miller, Ed., A.R. Price, Trans.). Polity Press. (Original work published 1994)
- MASLEN, Rob. (2023, June 22). "Mervyn Peake, *Boy in Darkness* (1956), and the Nightmare of Complicity". *The City of Lost Books*. <https://thecityoflostbooks.glasgow.ac.uk/mervyn-peake-boy-in-darkness-1956-and-the-nightmare-of-complicity/>.
- MILLS, Alice. (2005). *Stuckness in the Fiction of Mervyn Peake*. Rodopi.
- PEAKE, Mervyn. (2011 [1956]). "Boy in Darkness." In Maeve Gilmore (Ed.), *Peake's Progress* (pp. 181-233). The British Library.
- RAGLAND-SULLIVAN, Ellie. (1992). "The Paternal Metaphor: A Lacanian Theory of Language." *Revue Internationale de Philosophie*, 46(180), 49-92.
- RENGER, Almut-Barbara. (2013). *Oedipus and the Sphinx* (Duncan Alexander Smart & David Rice, Trans.). University of Chicago Press.
- WEST, Richard C. (1989). "Mervyn Peake's Shorter Fiction". *Peake Studies*, 1(3), 25-31.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2007). *How to Read Lacan*. Norton.

DISTANCIA DE RESCATE: EXILE AND LOSS OF IDENTITY
IN THE FACE OF RURAL CONTAMINATION

DISTANCIA DE RESCATE: EXILIO Y PÉRDIDA DE IDENTIDAD
ANTE LA CONTAMINACIÓN RURAL

María Fernanda RIVA PALACIO RABADÁN

Department of Language, Literatures and Cultures

MCGILL UNIVERSITY | Montreal, Canada

ORCID: 0009-0000-1373-3842

Contact: maria.rivapalacio@mail.mcgill.ca

Abstract

This article explores Samantha Schweblin's novel *Distancia de rescate* (2014) within the contexts of environmental literature and eco-horror. It analyzes the rural Pampa setting in the novel as a focal point for analyzing the impact of ecological degradation on human relationships and societal norms. The novel's depiction of the Pampa as a Foucauldian heterotopia—a space that both mirrors and subverts idyllic rural landscapes—sets the stage for a narrative that intertwines ecological devastation with elements of horror. Central to this discussion is the novel's portrayal of “soul migration,” analyzed as a metaphor for exile that leads to a loss of personal identity, and a breakdown of family bonds. Characters such as David and Nina are examined as embodiments of this metaphorical exile, representing broader cultural fears about ecological and existential threats. The article also examines how these figures embody abjection within the Anthropocene, mirroring fears about irreversible environmental damage. Through this lens, the present article explores how the novel critiques modernity's dichotomy between nature and culture and presents a more integrated view of human and environmental interdependence. This article argues that *Distancia de rescate* not only critiques

Resumen

El presente artículo explora la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Schweblin dentro de los contextos de la literatura ambiental y el eco-horror. Analizo el entorno rural de la Pampa en la novela como un punto focal para examinar los impactos de la degradación ecológica en las relaciones humanas y las normas sociales. La representación de la Pampa como una heterotopía foucaultiana, un espacio que tanto refleja como subvierte los paisajes rurales idílicos, establece el escenario para una narrativa que entrelaza la devastación ecológica con elementos de horror. Central en esta discusión es la representación de la “migración de almas”, analizada como una metáfora del exilio que conduce a una pérdida de identidad personal y a la desintegración de los lazos familiares. Personajes como David y Nina se examinan como personificaciones de este exilio metafórico que representan temores culturales más amplios acerca de las amenazas ecológicas y existenciales. Asimismo, el artículo examina cómo estas figuras encarnan la abyección dentro del Antropoceno y, así, reflejan temores acerca del daño ambiental irreversible. A través de esta lente, el artículo explora cómo la novela critica la dicotomía de la modernidad entre naturaleza y cultura, y presenta una visión más integrada de la interdependencia humana y

contemporary environmental issues but also serves as a commentary on the profound impacts of human actions on nature.

ambiental. Este trabajo argumenta que *Distancia de rescate* no sólo critica los problemas ambientales contemporáneos, sino que también sirve como un comentario sobre los profundos impactos de las acciones humanas en la naturaleza.

Keywords: *Samantha Schweblin* || *Environmental degradation in literature* || *Ecoliterature* || *Ecocriticism* || *Terror in literature* || *Argentine literature*

Palabras clave: *Samantha Schweblin* || *Degradación ambiental en la literatura* || *Ecoliteratura* || *Ecocrítica* || *Terror en la literatura* || *Literatura argentina*

Latin American literature, traditionally linked with magical realism, historical narratives, and poetry, has not commonly been associated with the horror genre. However, over the past decade, various contemporary authors have extensively explored the darker aspects of the Latin American reality through various forms of horror literature. This exploration ranges from dystopian tales to Gothic narratives, each delving into the socio-political and ecological anxieties prevalent in the region. Among these authors is Samantha Schweblin, whose novel *Distancia de rescate* (2014, translated to English as *Fever Dream*, 2017) contributes to the emerging trend. Schweblin's work explores the connection between ecological degradation and familial relationships, which sets a disturbing backdrop in the rural landscapes of the Pampa. In her narrative, the once idyllic countryside, a symbol of refuge and purity, becomes a sinister space of environmental and emotional catastrophe. The novel's portrayal of a family's disintegration mirrors the broader ecological decay, presenting an example of eco-horror within Latin American literature. This intersection of ecological concern and horror provides a critique of contemporary environmental issues. Thus, Schweblin's work is not only a narrative of loss, but also a commentary on the irreversible impacts of human actions on nature.

The novel is set in the rural Pampa and focuses on four main characters: Carla and her son David, and Amanda and her daughter Nina. Amanda travels to the countryside with hopes of a peaceful vacation. There, she encounters Carla, a mother haunted by the drastic changes in her son, David. The local water, polluted and toxic, provokes a transformation in David that forces his soul to flee his body, thus transforming

him into a monstrous and unrecognizable figure to Carla. This horrifying scenario of soul migration, initiated by David, ominously echoes later in Nina, whose soul is also destined to abandon her body under escalating environmental and supernatural pressures. The novel depicts the impact of ecological disaster not only on the land but also on the existence of its inhabitants.

This article begins by categorizing the novel within environmental literature and eco-horror genres. It focuses on how the text intertwines ecological devastation with elements of horror. Then, it analyzes the Pampa as a Foucauldian heterotopia, a reflection and inversion of the idealized rural landscape, setting the stage for a narrative that subverts traditional concepts of nature. Following this, the article explores the novel's portrayal of soul migration. This concept is analyzed as a metaphor for exile that leads to the loss of personal identity and the breakdown of family ties. The characters David and Nina are then examined as monstrous figures that embody the consequences of this exile. The narrative is further explored to show how these monstrous figures represent broader cultural fears and anxieties. Finally, the paper discusses the concept of exile as a manifestation of abjection within the Anthropocene.

Environmental Literature, Ecohorror, and the Fears of the Anthropocene

In his book *We Have Never Been Modern* (1993), Bruno Latour critiques the foundation of what is considered “modernity” in the Western world. He criticizes the separation between nature and culture that has been a hallmark of modernist thought. Latour describes the modern and westernized worldview in terms of two separate periods. In the “premodern” way of living, humans and non-humans (entities such as animals, plants, objects, and natural elements) were intertwined in a network of relationships. In contrast, “modern” times presuppose a separation between nature and human beings. He suggests that this dichotomy is a false construct and that, in reality, nature and culture are linked (Latour, 1993: 10). Latour's concept of the “network of relationships” involves a web where humans, animals, objects, and natural elements interact and influence each another. He argues that rather than existing in isolated categories, these entities co-create and shape each other's realities: “To shuttle

back and forth, we rely on the notion of [...] network. More supple than the notion of system, more historical than the notion of structure, more empirical than the notion of complexity, the idea of network is the Ariadne's thread of these interwoven stories” (Latour, 1993: 3). Ariadne's thread was used by Theseus to find his way out of the labyrinth after slaying the Minotaur. Similarly, Latour suggests that the concept of *network* serves as a guiding thread that allows us to make sense of the interwoven relationships that constitute reality. By following the “thread” of these networks, we can better understand how changes in one part of the system can ripple through and affect the whole, leading to more nuanced insights into both scientific and social phenomena. This integrated perspective challenges the traditional modernist view and calls for a comprehensive understanding of the interconnected nature of the world. Furthermore, Latour emphasizes the continuity, flexibility, and historical depth of these connections, highlighting the inadequacy of rigid, isolated categories in explaining the dynamic and co-creative interactions between nature and culture. In this way, the distinction between the human and the non-human, nature and culture, is blurred, with all actors participating in a dynamic interplay.

This perspective is echoed in the broader field of environmental literature, which often portrays humans as integral parts of the ecological web rather than as separate or superior to nature. As Ben Holgate (2019) suggests, “the philosophical foundation of environmental literature is that everything is interrelated. This shared biocentric point of view presents humanity as merely one element of the universe” (3). As opposed to the Western, anthropocentric notions of modernity, environmental literature portrays a world in which humans are not superior to nature; rather, they are one element of the universe represented in the work. It is based on this theoretical framework that I consider *Fever Dream* to be part of environmental literature. The novel does not present nature as a backdrop against which human actions take place; rather, it represents a relationship in which nature directly influences the human. The contamination of the countryside has implications for human health and social relations within the story, and the characters cannot escape the environmental devastation that surrounds them. Their lives are linked to the soil they live on and the water they drink. *Fever Dream* places humans within a larger ecological system and, in this way, the text emphasizes that human well-being depends on the health of the environment. The novel portrays humans not as dominators of nature,

but as participants in an ecological web where human actions can destroy the interconnected fabric of life.

More specifically, the novel portrays how water contamination in the countryside affects human characters. As Lucía de Leone (2017: 65) explains, the rural landscape in Argentina has been reshaped by the cultivation of transgenic soy, leading to different environmental and health problems. According to her, the transgenic soy cultivation not only reshaped the rural landscape and social dynamics in Argentina, but also set the stage for narratives of displacement and exile. In Schweblin's novel, the chemicals used to enhance the soy crops permeate the soil and contaminate the water that townspeople drink, making them sick. This environmental degradation not only sickens the community but also disrupts the bond between mother and child. As a desperate measure to preserve life, parts of children's souls are forced to migrate to new and healthy bodies, rendering them unrecognizable to their mothers. This soul migration can be interpreted as a form of exile. According to Edward W. Said (2000), exile is "the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home" (173). In the context of the novel, the children are not only forcefully displaced from their physical selves but also from their familial connections and identities. This soul migration represents a profound dislocation, akin to Said's definition of exile, where there is an unbridgeable gap between the child's essence and their original body and family. In the novel, this forced separation is not just physical but also emotional and psychological, exacerbating the sense of exile. The contamination metaphorically "pollutes" the connection between mother and child; hence the text constructs the notion that ecological disturbances have consequences on human life. This environmental and emotional exile underscores the broader themes of displacement and alienation brought on by ecological catastrophe.

The contamination caused by the soy crops in the novel can be understood through Rob Nixon's (2011) notion of slow violence: "by slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space" (2). The environmental degradation of the countryside has been so slow that characters do not notice it. Given that it has occurred "gradually and out of sight," it is presented as a veiled threat, an unnamable evil that will end with Amanda's life, and causes David's and Nina's soul migration. Amanda does not know what has caused her death; therefore, she and David must review everything

that happened since she arrived in the countryside to find the exact moment when she and her daughter were poisoned by the water:

Son como gusanos.

¿Qué tipo de gusanos?

Como gusanos, en todas partes.

El chico es el que habla. Yo soy la que pregunta. ¿Como gusanos en el cuerpo?

Sí, en el cuerpo. [...]

No me puedo mover, digo.

Por los gusanos. Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos. (Schweblin, 2014: 1)

As the novel unfolds, it becomes clear that the entity described as “como gusanos” in Amanda’s body is the contaminated water she accidentally ingested. The poisoned water entered her body and turned her into a living corpse, infested by worms and rotting away. This imagery reflects Rob Nixon’s concept of slow violence as the metaphorical worms invaded her so gradually and imperceptibly that they are almost invisible.

The representation of water pollution as slow violence contributes to the novel’s atmosphere of ecological horror. Gothic and horror texts often employ veiled threats that lurk on the periphery of everyday life and attempt to annihilate characters. For instance, in Ian McEwan’s *The Comfort of Strangers* (1981) the threat comes from a seemingly benign couple that lures tourists into a trap that reveals the perverse underbelly of human relationships and the dangers within intimate connections. Similarly, in *Dracula* (1887), the vampire invades England in the dark, without being noticed. He represents a threat to Victorian society as it attempts to corrupt its moral codes and values. These narratives share a common thread in their depiction of horror as a mysterious force that subtly infiltrates the established social order, often going unnoticed until it is too late. In Schweblin’s novel, the unnoticed evil is water pollution. Tidwell and Soles (2021) define ecohorror in the Anthropocene as presenting “a vision of [a] terraformed planet as frightening rather than promising and [reflecting] both the horrors we face now and those we fear will occur in the future” (3). In the context of the Anthropocene, eco-horror represents the anxieties of living on a planet

where the consequences of human actions against the environment are destructive and irreversible. The terror comes from the realization that the damage being done is not just to the environment, but to human life. This impact on both the ecosystem and human existence mirrors the unsettling transformations seen in horror narratives, where familiar settings become sources of fear and alienation.

Foucault, the Heterotopia, the Inversion

In every horror text, the setting is crucial to the narrative. In Gothic literature, spaces often serve as thresholds or boundary between the known and the unknown, the living and the dead, the sane and the insane. These liminal spaces are where transformation and transgression occur. For example, in Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), the castle that should protect its inhabitants entraps them; in Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), London is a labyrinth that allows Mr. Hyde to lurk and create terror. This is also true in more contemporary Gothic fiction. For example, in Neil Gaiman's *Coraline* (2002), the protagonist crosses a secret door only to find on the other side a world that is an inverted reflection of her own. There is another mother, another father, another reality that is the twisted and dark version of her own life.

In the case of Schweblin's eco-horror novel, the setting is portrayed as what Michel Foucault (1986) defines as heterotopia:

utopias are fundamentally unreal spaces. There are also, probably in every culture, in every civilization, real places [...] which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other sites that can be found within the culture are simultaneously represented, contested and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. [...] I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias. (24)

According to Foucault's definition, a heterotopia is an "other" space—a space that simultaneously contains everything that a utopia represents and inverts it. Foucault

also points out the fact that utopias “are fundamentally unreal places”, or, in other words, imaginary places. Foucault’s notion of heterotopia suggests a layering of the real and the unreal, where the imagined perfection of a place confronts its real-world contradictions and challenges. This concept frames Amanda’s experience in the novel as her initial perceptions of the countryside are soon challenged by its hidden complexities.

Amanda idealizes the countryside as a utopia. Her descriptions of the space and choice of the Pampa for her vacation are evidence of this. Grenoville (2020) defines a vacation as “siempre un viaje paradójico: la promesa que la sostiene no es la deriva sino la utopía individual y privada. [...] La elección de la vacación se hace [...] en base a toda una serie de signos exteriores de felicidad [...] que recuperan motivos rurales para convocar el imaginario de la campiña” (70). Amanda imagines the countryside as a place full of the “ideal” features that Grenoville outlines—the solitude, natural beauty, and the autarchy: “Los campos de Sotomayor empiezan con una gran casona al frente y se abren hacia atrás, indefinibles. No hay vereda todavía. Pero hay pasto entre la calle y la casa. Hay dos galpones medianos detrás, y siete silos mucho más allá de los primeros sembrados” (Schweblin, 2014: 80). She perceives the fields as “indefinite”. They are vast, enormous, and free from the path that has not been built yet. She also notices the sheds and the silos, both of which contain sources of life: water and food. What she perceives is life thriving in this enormous and green space. Furthermore, she compares this place with the city: “Me sorprenden las ganas que tengo de tomarme unos mates, las pocas ganas que tengo de subirme al coche y manejar cuatro horas y media hasta capital. Volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas” (Schweblin, 2014: 68). For her, the grime and the congestion associated to the city is not present there. The countryside represents cleanness and life. Finally, she has a sentimental attachment to the Pampa: “Mi madre decía que el campo era el mejor sitio para aprender a conducir. Yo aprendí en el campo, cuando era chiquita” (Schweblin, 2014: 90). Being in the countryside reminds her of sharing a moment with her mother. This utopic space is not only full of possibilities for the creation of life, vastness, and cleanness; it is also full of positive memories.

Following Foucault’s proposal, the utopia in Amanda’s head can simply not exist since utopias are not real. What she encounters in the Pampa is the *real place*, the enacted utopia that simultaneously contains everything that a utopia

represents but inverts it. When Carla describes the space, we can see more clearly that it is a heterotopia:

Sí, una locura para vivir donde vivo, pero qué ilusión me hacía. Omar tenía dos yeguas madres de lujo de las que habían nacido Tristeza Cat y Gamuza Fina, vendidas ya y que corrían, y corren todavía, en Palermo y en San Isidro. Después nacieron otras dos, y un potrillo, pero de esos ya no me acuerdo los nombres. Para que te vaya bien en ese negocio tenés que tener un buen padri-llo, y a Omar le prestaban el mejor. Cercó parte del terreno para las yeguas, hizo un corral detrás para los potrillos, plantó alfalfa, y después más tranquilo fue armando el establo. (Schweblin, 2014: 18)

In this passage, Carla is describing her husband's business. We can see here that life thrives in this space: Tristeza Cat and Gamuza Fina bore two more mares. The land also provides the food necessary—the alfalfa—to sustain the horses. In this way, this space indeed contains all the characteristics that Amanda attaches to the Pampas. However, this idealized vision is subverted by the lethal aspects of the place. Carla also says: "David se había acuclillado en el riachuelo, tenía las zapatillas empapadas, había metido las manos en el agua y se chupaba los dedos. Entonces vi el pájaro muerto. Estaba muy cerca, a un paso de David" (Schweblin, 2014: 20). Next to an element closely related to life (the water), we see death (the bird). We also witness the moment in which David, Carla's son, is poisoned by the contaminated water from the crops. In this way, the novel portrays death within a life-thriving space. We see how water can be life-creating and lethal at the same time. This heterotopic Pampa creates life and has the characteristics that Amanda dreams of, but at the same time inverts them and houses death. Amanda's vacation in a utopic place proves impossible. Later, when David asks, "*¿de verdad este sitio te parece un lugar mejor?*" (Schweblin, 2014: 68), the question acquires a sinister tone since both Amanda and the reader realize that this is not a better place. The phrasing of the question implies that there is something fundamentally wrong with the countryside; it constructs the idea that there are hidden dangers. This suggestion inverts the pastoral ideal, a literary trope that romanticizes rural life. By casting doubt on the countryside's

benevolence, David’s question disrupts this romanticization, instilling a sense of dread about what has traditionally been a setting of solace.

In the heterotopic countryside, the inversion of the natural order creates a reality where the characters are exiled not just from their land, but from themselves. The contaminated water penetrates the soil and the bodies of Nina and David; it poisons them and forces a soul migration. The heterotopia thus becomes the stage where the body-to-body exile unfolds. As the characters’ souls are forcefully displaced into unfamiliar bodies, the space around them mirrors this dislocation: a once nurturing environment turns alien and threatening. In this corrupted countryside, the characters’ experiences of exile go beyond physical displacement. The estrangement in the Anthropocene depicted in the novel is the alienation from a natural world that has become hazardous due to human-induced environmental degradation. This estrangement marks a deeper disconnection from their identities and the natural world, which is a manifestation of the Anthropocene’s deepest horrors: the transformation of life-sustaining environments into sources of danger and contamination.

Sick space, sick humans: the abject

As mentioned before, the text depicts how environmental degradation leads to the deterioration of the human character’s health and wellbeing. If the space is sick, then characters also become sick. The character’s deterioration manifests on two levels: physically, where the body becomes ill due to environmental pollution, and in the psyche of the characters in the form of the abject, which challenges the individual’s fundamental sense of self. Julia Kristeva develops the concept of the abject in her book *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982). For her, the abject is that which is disturbing to someone’s identity, culture, and the natural order of things; it is what does not “respect borders, positions, rules” (Kristeva, 1982: 4) and threatens to break down order and meaning. It is all that breaks boundaries, including those between subject and object. The abject is connected to what is expelled from us, or what we find unsettling or repulsive. This includes bodily fluids (such as excrement) and decay that remind us of our mortality. An encounter with the abject confronts us with the fragility of our existence and our boundaries as individuals.

In this sense, the rupture of the bond between Nina and Amanda can be interpreted as the abject. Amanda has a millenary connection with her daughter: “the rescue distance”. Amanda defines it in the following way: “Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo ‘distancia de rescate’, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería” (Schweblin, 2014: 13). This maternal sixth sense that allows Amanda to constantly know if her daughter is in danger has been passed from mother to daughter for generations. She states “lo llamo” without clarifying what the antecedent of that *lo* is. This creates the notion that the name “distancia de rescate” is a euphemism to refer to something that cannot be defined. It is impossible to describe with words the connection that exists between Amanda and her daughter because it exists beyond language. This gives it an almost mythological connotation: before language existed, the link between mother and daughter was already there.

When Nina’s soul is forcibly migrated (or exiled) to a new body, this link between her and Amanda starts to fracture. This migration entails not only a relocation of the soul, but an abject breakage of the maternal bond: “Ese hilo no puede partirse, Nina es mi hija. Pero, sí Dios mío, se corta” (Schweblin, 2014: 117). Amanda’s realization that the link will break is expressed with a tone of panic. First, she reminds herself that “ese hilo no puede partirse”, yet it breaks. Amanda’s constant anxiety over maintaining the rescue distance is tied to her fear of losing Nina. Amanda’s individuality becomes inseparable from her role as Nina’s protector. If she loses the connection, she will lose part of herself. She faces the abject fear of potential disintegration of her own identity and the maternal bond that defines her. The abject does not respect the rescue distance and it threatens to destroy Amanda’s meaning as a mother. All in all, environmental degradation not only poisons Amanda physically but also psychologically.

David’s exile from his body also provokes an encounter between his mother and the abject. After licking his wet fingers, he is intoxicated by the water, and he is taken to the woman of the green house so that she can perform the soul migration:

—Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración.

—¿Una migración? [...]

—Si mudábamos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba. (Schweblin, 2014: 26)

David will lose part of his essence (part of his soul), and his identity, and become someone else because of this forced migration. The woman from the green house explains the consequences to Carla:

Dijo también que la migración tendría sus consecuencias. No hay sitio en un cuerpo para dos espíritus y no hay un cuerpo sin espíritu. La trasmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería lo mismo, y yo tenía que estar dispuesta a aceptar su nueva forma. [...] incluso sin David en ese cuerpo, yo seguiría siendo responsable del cuerpo. (Schweblin, 2014: 28-29)

The body has become a space that different half-souls can inhabit. David is no longer himself: he is now a contaminated space that mimics the contamination of the Pampa. His mother is now responsible for this space (“el cuerpo”), but she no longer has a son. The relationship between mother and son has been broken due to a forced migration. When David loses part of his soul, he becomes an embodiment of the abject because he is neither fully himself nor completely the other. His state of being is in limbo; he exists on the threshold of two identities. In this context, the idea of existing in a limbo between two identities provokes unease and estrangement because it challenges the fundamental notion of a stable, unified self. The Anthropocene, characterized by human-induced environmental changes, heightens this horror by disrupting the natural world and, consequently, human identities. The contamination of the environment leads to the contamination of the self, blurring the boundaries between subject and object, self and other. This instability reflects the deeper anxieties of the Anthropocene, where the impact of human actions on the environment creates a sense of disorientation and fear. The horror lies in the realization that human

identities, like the environment, are vulnerable to disruption and fragmentation, leaving us in a perpetual state of existential uncertainty and dread. David's meaning as an individual has been destroyed by the abject. His fragmented existence symbolizes the broader impact of environmental degradation on human identity, illustrating the profound and unsettling consequences of living in a world where natural and cultural boundaries are constantly being eroded.

Moreover, David's soul loss breaks the boundaries between life and death, health and illness, and familiarity and strangeness. Half of his soul died, and half is alive. He never fully recovered his health (he has white spots all over his face), but he is not sick. He looks like himself (he is familiar), but at the same time, his mother does not recognize him. By transgressing these boundaries, David's condition upsets the symbolic order and confronts those around him, especially his mother who is now responsible for a body occupied by an unknown entity. What David used to symbolize to his mother has changed, and thus he becomes an unsettling presence. Carla talks about her new son in the following way: "Así que este es mi nuevo David. Este monstruo" (Schweblin, 2014: 34). The maternal bond is now tainted by the abject presence of something unfamiliar within the familiar body of her child. The love and responsibility she feels for her son are now intermingled with fear and repulsion, emotions evoked by the abject. David's abject condition is a metaphor for the environmental crisis depicted in the novel, where the contamination of the natural world leads to a perversion of what is natural and safe. Just as David's body becomes a host for something foreign, the countryside becomes a host for pollutants. As a result, it is a world that is familiar yet irrevocably altered. In other words, a world that has become abject in its defiance of the natural order.

The monster: a cultural construction of the Anthropocene

The notion that David is a dangerous monster becomes increasingly evident as the novel unfolds. When he enters Amanda's house without her permission, Carla becomes paranoid and tells Amanda that he cannot be alone with Nina (Schweblin, 2014: 29). Amanda screams at David and demands to know where Nina is: "Mi excitación no te asusta ni te sorprende. Parecés cansado, aburrido. Si no fuera por las manchas

blancas que tenés en la piel serías un chico normal y corriente. Eso fue lo que pensé” (Schweblin, 2014: 30). David’s reaction to Amanda’s heightened state is strange as he shows neither fear nor surprise. Furthermore, the presence of white patches on his skin adds to the sense of otherness about him: it is an abnormal characteristic that marks him as different. There’s an underlying wrongness to him that the text hints at but leaves undefined. This creates an aura of mystery and unease.

The mystery surrounding him begins to unravel when we learn about his relationship with animals:

Tu madre dice que el perro llegó hasta las escaleras de la casa y estuvo sentado ahí casi una tarde entera. Dice que te preguntó por el perro varias veces, y que cada vez le contestaste que el perro no era lo importante. Que te encerraste en el cuarto, que te negaste a salir. Dice que solo cuando el perro terminó desplomándose como vio desplomarse a los patos, solo entonces saliste de la casa, arrastraste al perro hasta el jardín trasero, y lo enterraste. (Schweblin, 2014: 46)

According to Carla’s account, David had been alone with the dog near their home. She describes how the dog sat at the stairs of the house for an entire afternoon, indicating that David had interacted with it during this time. Carla claims to have repeatedly questioned David about the dog, to which he consistently responded that the dog was not important. His lack of concern, coupled with his refusal to leave his room until after the dog had collapsed in a similar manner to previously affected ducks, paints a worrisome picture. David’s subsequent actions—dragging the now lifeless dog to the backyard and burying it—could be interpreted as compassionate, an attempt to care for the animal post-mortem. However, the context provided by Carla’s intense interrogation and the eerie calmness with which David handled the situation suggest something more sinister. Carla’s pointed questions imply that she suspects David had a role in the dog’s death.

Almost at the end of the novel, the reader and Amanda understand what is wrong with David: “*Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos. Y a la nena de Casa Hogar*” (Schweblin, 2014: 71). David’s ominous words *ahora voy a empujarte* are immediately followed by a list of those he has

previously “pushed”: the dog that he buried and the docks. This metaphorical pushing, as the context suggests, is equivalent to killing. This unravels the mystery behind the series of deaths. Amanda’s death after David’s declaration confirms the lethal nature of David’s “push”. She adds to David’s list the girl from the orphanage, which reveals that Amanda realizes that David is a killer. The addition of the girl to the list also indicates a pattern: Amanda is not David’s first human victim. David’s existence as an abject entity has turned him into a child killer.

Nina also becomes a monstrous entity after her soul is exiled from her body. There are multiple occasions in which Amanda describes the way Nina sits in the car. She crosses her legs, then puts the seatbelt on, and hugs her stuffed mole. As the novel progresses, this becomes one of Nina’s characteristic traits. In the end of the novel, after all the soul migrations have taken place, David gets in the car of Amanda’s husband. He sees David sitting in the back and Amanda describes this:

Entonces mi marido te ve. Estás sentado en el asiento trasero. La cabeza apenas pasa el respaldo. Mi marido se acerca y se asoma por la ventana del conductor, está decidido a hacerte bajar, quiere irse ahora mismo. Erguido contra el asiento, lo mirás a los ojos, como rogándole. Veo a través de mi marido, veo en tus ojos esos otros ojos. El cinturón puesto, las piernas cruzadas sobre el asiento. Una mano estirada apenas hacia el topo de Nina, disimuladamente, los dedos sucios apoyados sobre las patas del peluche, como si intentaran retenerlo. (Schweblin, 2014: 75)

In this passage, Amanda identifies where her daughter’s soul has gone—to David’s body. David is sitting in the car, crossed legged, trying to hold on to the stuffed mole, meaning that Nina’s soul is now inside him. Amanda can see in his eyes those other eyes—Nina’s eyes. This fragment also shows that Nina is trapped inside David. The eyes show that she is begging his father to recognize her inside the boy and she is also trying to retain the stuffed mole. David has consumed Nina and is entrapping her. The idea that a part of Nina is consumed by David, a child who has already been established as a killer, heightens the horror. It suggests that Nina, though not directly committing the acts, becomes part of the cycle of violence and death. In other words, her innocence is tainted by David’s malevolence. This involuntary consumption of her being by something

dark and destructive is evidence of a violation of the self. It is a forced union that is both metaphorically and literally monstrous.

Nina, as part of David, becomes part of the abject and this elicits both horror and pity on the reader. Her existence, now bound to the actions of David, becomes an eternal state of liminality, where she is neither entirely herself nor entirely an other, but an uncanny amalgamation that resists categorization and understanding. This monstrous entity that they form together embodies the abject because they literally become a transgression of the boundaries. They transgressed the boundary between them and the other, between possible and impossible, between self and non-self. David is a child whose body is now shared by half of his own soul and half of enigmatic others. We know part of Nina is inside him, but it is possible that more souls are inhabiting him. This transformation can be traced back to the environmental exile caused by water pollution, which puts him into the realm of the abject. The contamination of his home (the Pampa) mirrors the contamination of his being. David's tragic fate is a metaphor for the ecological disaster: just as the environment has been corrupted and transformed into something monstrous, so too has this young boy, who now personifies the novel's theme of ecological and personal disintegration.

Jeffrey Jerome Cohen (1996) comments on the cultural dimension of the monsters represented in fiction: “The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. A construct and a projection” (4). David, as a child killer inhabiting a contaminated body, is the embodiment of the fears of the Anthropocene. He is the monstrous consequence of environmental negligence. His existence as a child assassin becomes a cultural commentary. It projects the real-world implications of environmental disregard onto a fantastical narrative. His transformation into an abject being serves as a representation of the profound cost of humanity's disregard for nature.

Exile as the object in the Anthropocene

Brazilian philosopher Marcia Sá Cavalcante Schuback (2009) understands *exile* in the following way:

Exílio não é tanto vida em outro lugar ou vida no mundo do estranho. É bem mais a vida-entre o familiar tornado estranho e o estranho que não consegue tornar-se familiar, entre o conhecido tornado desconhecido e o desconhecido que nunca pode ser conhecido, entre um passado que nunca passa e um futuro que nunca chega. [...] No exílio, não é possível ver as coisas a olho nu, numa visão frontal e sem conflito com as coisas. Tampouco se pode falar de uma experiência corpo a corpo com as coisas, já que vida em exílio é vida de um corpo sempre longe de si mesmo, vida de um corpo partido e dividido. Nessa vida-entre, que é a vida do longe, a vida em exílio, só é possível ver as coisas olho a olho, desde os encontros e os desencontros com o outro, tanto o outro de si como o outro dos outros. (9-10)

The philosopher suggests that exile is a liminal state where the familiar becomes unfamiliar, and the strange can never be fully integrated into the known. She also suggests that life in this liminal state resembles a fragmented body, always broken and divided. This metaphorical definition of exile is made literal in *Fever Dream*. The children's souls leaving their bodies is a manifestation of the fragmentation that happens because of exile. The soul is away from its body and the integral wholeness of the characters' beings is broken. Nina and David experience a physical and existential displacement that parallels the emotional and psychological disorientation of exile. Their bodies, once the familiar home to their spirits, become foreign territories, estranged by the soul's partial absence. The children, therefore, embody the "life of a broken and divided body".

The "eye to eye" encounters and "dis-encounters" with the self and others can be seen in the way Nina's fragmented soul struggles to reconcile with her new reality. She has an "eye to eye" encounter with her father in the car who fails to recognize her given that her soul is inside David's body. She also has an "eye to eye" encounter in the car with her mother who does recognize her inside the new body but can

no longer help her. In this way, she “dis-encounters” her past relationship with her parents. Some aspects of her identity—the way in which she sits, her stuffed animal—become unfamiliar inside her new body. Inside David’s body, she cannot do things that Nina used to do because they are not accepted by others. After Nina/David tries to hug the stuffed mole, the father orders them to get out of the car (Schweblin, 2014: 75). Everything that was once familiar to her becomes unfamiliar. She is caught in an irreversible exile inside someone else’s body, where the known has become unknown, and the continuity of her past self seems unreachable—a “past that never passes” and that cannot become a future. Their condition is a “life-in-between”. The children live in a liminal space between what they once were and what they have become. It is a life of distance, of perpetual exile within their own altered existences. The characters are not just exiled from their physical homes due to environmental degradation, but also from their bodies, and this leads to a fragmented existence. Thus, the children’s fragmented bodies become a metaphor for the dislocation and disintegration that exile can inflict upon the self. This fragmentation suggests that our intervention in the natural world has repercussions not only on the environment but also on the human psyche. Both the earth and the self can no longer be seen as whole and unbroken.

Distancia de rescate is more than a narrative about environmental pollution: it is a commentary on the Anthropocene’s disruption of the self. The soul migration portrayed in the novel serves as a metaphor for the psychological and physical fragmentation that characterizes exile in the context of environmental crisis. Through eco-horror, the novel represents the consequences of environmental degradation, where the displacement of souls from bodies symbolizes the larger dislocation humans experience from their environment in the Anthropocene. Moreover, the transformation of characters like David and Nina into monstrous entities reflects a cultural anxiety about the irreversible changes we are making to our planet. By positioning exile as a state of abjection, the narrative evinces the consequences of environmental neglect. This portrayal can be interpreted as a warning about the potential for humanity to become estranged from the world it inhabits and blur the distinction between monster and human being.

Bibliographical references

- CAVALCANTE SCHUBACK, Marcia Sá. (2009). *Olho a olho: ensaios de longe*. 7 Letras.
- COHEN, Jeffrey Jerome. (1996). “Monster Culture (Seven Theses)”. In Jeffery Jerome Cohen (Ed.), *Monster Theory: Reading Culture* (pp. 3-25). University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.cttsq4d.4>.
- DE LEONE, Lucia Maria. (2017). “Campos que matan. Espacio, tiempo y narración en *Distancia de rescate* de Samantha Schweblin”. 452°F. *Revista de Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada*, (16), 62-76. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>.
- FOUCAULT, Michel. (1986). “Of Other Spaces” (Jay Miskowiec, Trad.). *Diacritics*, 16(1), 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>. (Original work published 1984)
- GRENOVILLE, Carolina. (2020). “Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *Estudios de Teoría Literaria*, 9(19), 64-73.
- HOLGATE, Ben. (2019). *Climate and Crises: Magical Realism as Environmental Discourse*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315148625>.
- KRISTEVA, Julia. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). Columbia University Press.
- LATOUR, Bruno. (1993). *We Have Never Been Modern* (Catherine Porter, Trans.). Harvard University Press. (Original work published 1991)
- NIXON, Rob. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2jbsgw>.
- SAID, Edward W. (2000). “Reflections on Exile”. In *Reflections on Exile and Other Essays* (pp. 173-186). Harvard University Press.
- SCHWEBLIN, Samanta. (2014). *Distancia de rescate*. Literatura Random House.
- TIDWELL, Christy; SOLES, Carter. (2012). “Introduction: Ecohorror in the Anthropocene”. In Christy Tidwell and Carter Soles (Eds.), *Fear and Nature: Ecohorror Studies in the Anthropocene* (pp. 1-20). Pennsylvania State University Press. <https://doi.org/10.5325/j.ctv1mvw8h1.4>.

HABLAR CON EL MONSTRUO: CUERPOS ENVENENADOS,
JÓVENES Y ANIMALES EN *DISTANCIA DE RESCATE*, DE SAMANTA
SCHWEBLIN, Y *TEMPORADA DE HURACANES*, DE FERNANDA MELCHOR

TALKING TO THE MONSTER: POISONED BODIES, YOUTH, AND ANIMALS IN
SAMANTA SCHWEBLIN'S *FEVER DREAM* AND FERNANDA MELCHOR'S *HURRICANE SEASON*

Tsanda Yaveli NIETO BERNAL

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

ORCID: [0009-0004-2796-2944](https://orcid.org/0009-0004-2796-2944)

Contacto: tsanda.n.bernal@gmail.com

Resumen

La literatura latinoamericana actual se encuentra poblada por ansiedades sociales ante las crisis contemporáneas. Figuras como la del niño monstruoso, al vincularse con los animales no humanos, fungen no sólo como recursos del neogótico latinoamericano, sino también como catalizadoras de preguntas respecto a cómo se representan los límites humano-animal y cómo éstos se desestabilizan ante lo monstruoso. Las autoras Samanta Schweblin, en *Distancia de rescate* (2014), y Fernanda Melchor, en *Temporada de huracanes* (2017), crean a David y Brando, respectivamente: niños extraños que interactúan con animales no humanos y, por extensión, con el mundo natural. A partir del concepto de *mirada antropomórfica* de Sowon Park, este artículo pretende explorar cómo David y Brando son marginados por miradas normativas que los construyen como monstruos y cómo, sin embargo, ese factor les permite al mismo tiempo alcanzar una empatía imaginativa con la cual comunicarse con los animales no humanos. Mediante un análisis comparativo con una lente ecocrítica, este trabajo busca hilar los puntos en común y las diferencias entre ambos jóvenes. Finalmente, se interpreta que la mirada antropomórfica funciona como un campo de posibilidad en

Abstract

Current Latin American literature is populated by social anxieties in the face of contemporary crises. Figures such as the monstrous child when linked to non-human animals serve not only as resources of the Latin American Neo-Gothic, but also raise questions about how human-animal boundaries are represented and how they are destabilized by the monstrous. Authors Samantha Schweblin in *Fever Dream* (2014) and Fernanda Melchor in *Hurricane Season* (2017) create David and Brando, respectively—strange children who interact with non-human animals and, by extension, with the natural world. Using Sowon Park's concept of *anthropomorphic gaze*, this paper aims to explore how David and Brando are marginalized by normative gazes that construct them as monsters, while said factor also allows them to achieve an imaginative sympathy with which to communicate with non-human animals. Through a comparative analysis with an ecocritical lens, this work seeks to string the commonalities and differences between both young boys. Finally, it is interpreted that anthropomorphizing the gaze functions as a field of possibility in which empathy dis- and re-articulates the human-animal

el que una empatía des- y rearticuladora del binomio humano-animal tiende puentes de reconocimiento y comprensión del otro —o bien, del monstruo— que son revolucionarios ante los sistemas de regulación biopolítica y las dinámicas de explotación que azotan las vidas y los espacios en ambas novelas.

binary by building bridges of recognition and understanding of the other—or, rather, the monster—that are revolutionary against systems of biopolitical regulation and exploitative dynamics that damage the lives and spaces in both novels.

Palabras clave: *Samanta Schweblin* || *Fernanda Melchor* || *Otredad* || *Niños en la literatura* || *Empatía en la literatura* || *Ecocrítica en la literatura*

Keywords: *Samanta Schweblin* || *Fernanda Melchor* || *Otherness* || *Children in literature* || *Empathy in literature* || *Ecocriticism in literature*

Introducción

Las imaginaciones apocalípticas nacidas desde la ansiedad climática han poblado las creaciones artísticas de los últimos años. Desde Latinoamérica, éstas se han situado no sólo en futuros hipotéticos, sino en nuestro presente al alinearse con la preocupación incesante sobre las crisis sociales: fenómenos como la migración, la violencia contra las mujeres y las disidencias, la pobreza extrema y el narcotráfico se han sumado a la amenaza global del cambio climático. La literatura se ha preocupado por representar y denunciar las problemáticas junto con los seres vivos a los que afectan. Géneros recientes como el neogótico latinoamericano o el terror social latinoamericano, aún por definirse desde la academia,¹ son muestra de ello. Éstos se presentan como “portavoz de lo oculto, en espacios que despiertan el miedo en los lectores, teñido ahora de una violencia que toma sus formas particulares en los distintos escenarios de horror de una sociedad en decadencia” (Romano Hurtado, 2023: 13) mediante “la implementación de los mecanismos del horror y el espanto puestos al servicio de la denuncia social” (Yelovich, 2020: 114). Samanta Schweblin y Fernanda Melchor, autoras de las obras que le conciernen a este artículo, han sido categorizadas en los dos géneros antes mencionados (Martínez, 2023),

¹ Romano Hurtado (2023) anota que “se debe reconocer que aunque hace algunos años que se estudia el fenómeno, no se ha llegado a un consenso en cuanto a su denominación, lo que da cuenta de la dificultad de nombrar escrituras que se distinguen en sus propuestas y que, por otro lado, buscan desligarse de cualquier rótulo” (22).

evidenciando tanto la hibridez de géneros literarios, innovadora de motivos góticos y que tanto caracteriza a estas narrativas (Romano Hurtado, 2023: 14), como un interés en las problemáticas que afectan a sujetos marginales. Un elemento prevalente que comparten reside en mirar hacia los otros y permitirles hablar, incluyendo aquéllos que no cuentan propiamente con una voz: los animales no humanos. Así, presentan un giro a estos sujetos que despiertan ansiedades y miedos sociales. Cuando ellos hablan, nos hacen preguntarnos cómo esas voces pueden ser escuchadas.

Una figura que desde los principios de la humanidad ha moldeado nuestra relación con la realidad al delimitar las expectativas de normalidad y de lo disidente es, sin duda, la del monstruo. La capa terrorífica que lo viste simboliza nuestros miedos más antiguos al atentar contra los órdenes cognitivos y morales (Casas, 2018: 10) establecidos culturalmente. En años recientes, hemos atestiguado cambios en la percepción cultural del monstruo como el otro. La representación de éste desde la ajenidad no-humana ha dejado de ser la constante, y se han fomentado lecturas que comprendan la existencia fuera de los márgenes (Casas, 2018: 15). En el neogótico latinoamericano, la tendencia de este giro no lo ha despojado de su estética terrorífica; sin embargo, lo ha arraigado a un contexto geográfico que lo explica. Como apuntan Álvarez Méndez y Eudave (2022: 14), estos monstruos posmodernos, en su representación del horror y el trauma, permiten cuestionar nuestra realidad. Esta mirada “proporciona, así, un cauce de expresión a la conciencia social y a las problemáticas de las que da testimonio la monstruosidad susceptible de ser analizada desde la biopolítica y el poshumanismo” (Álvarez Méndez y Eudave, 2022: 13).

Estas nuevas configuraciones del monstruo como un ser cuya marginación no reside puramente en sus cualidades fantásticas o góticas requiere nuevos tipos de interpretación, como lo han realizado las críticas feministas, decoloniales, *queer* y eco-críticas desde el siglo pasado. Esto se ha logrado principalmente al otorgarle agencia al monstruo mediante diferentes estrategias narrativas. Tal es el caso de *Distancia de rescate* (2014) y *Temporada de huracanes* (2017). En ellas las representaciones del otro no se acotan a la abyección, ya que el interés de estas narrativas no se limita a enmarcar los horrores de la realidad latinoamericana dentro de los márgenes de la ficción, sino que problematiza la relación del otro —las y los disidentes sexo-genéricos o funcionales, neurodivergentes, racializadas y racializados, animales no humanos, etcétera— con los géneros literarios. En las obras de Schweblin y Melchor, el problema

del otro figura en dos niveles generales: la mirada hacia el otro como provocadora de horror y el yo-otro como forma de resistencia. Aunque en ambos textos múltiples personajes representan la alteridad con distintos matices, este análisis se enfocará en David de *Distancia de rescate* y Brando de *Temporada de huracanes*. Estos jóvenes establecen un diálogo complejo con los animales no humanos que resulta especialmente interesante al estar ellos mismos contruidos como monstruos. Las preguntas que ambos personajes siembran van encaminadas hacia la dramática incognoscibilidad que establece una separación con las subjetividades vulnerables quienes viven en contextos marginales de explotación. Dicha ininteligibilidad opera en un sentido biopolítico, de modo que margina ciertos cuerpos al marcarlos como monstruosos. Además, ésta impide no sólo el reconocimiento de la violencia a la que se somete a estos cuerpos, sino también la formación de empatía con ellos.

La interpretación de estas voces silenciosas, de estos lenguajes sin palabras por parte de Brando y David, son una propuesta revolucionaria tanto para la figura del niño monstruoso en la literatura, como para nuestras realidades en crisis en América Latina. Se entenderá al monstruo “not [...] only in literal terms but, more widely, as an othered and estranged site that sits outside of normativity and, because of its monstrosity, it challenges the *relations* that take place around it” (Nirta, 2018: 135; énfasis añadido). Asimismo, el cuerpo monstruoso, en términos de Haraway (2016: 58), será una propuesta para la transformación liminal. Los propósitos de este artículo consisten en analizar cómo se establece la exclusión de las infancias disidentes en estas obras y denotar cómo las relaciones que desestabilizan incluyen aquéllas forjadas con los animales no humanos y, por extensión, con la naturaleza misma. En ese sentido se crea un margen de posibilidad para nuevos tipos de existencia en el mundo. De acuerdo con esta interpretación, el acto de escucha en la comunicación requerirá necesariamente una empatía que des- y rearticule la definición del binomio humano-animal.

La mirada antropomórfica

Desde finales del siglo pasado, teóricas como Gayatri Chakravorty Spivak (2003) se preguntaban por el silenciamiento estructural de los sujetos subalternos. Como respuesta a ello podemos considerar a las propuestas de Haraway en torno al *cyborg*

como resistencia a los discursos dominantes desde quienes han sido históricamente marcados como lo otro; aquél borra los límites entre identidades para, en cambio, buscar afinidades (Haraway, 2016: 13-15). En este sentido, que se enfoca en nuestras fusiones más allá de la unidad y lo humano, se utilizará el concepto de *anthropomorphise the gaze*² de Sowon Park con el propósito de analizar los vínculos de Brando y David con los animales no humanos. Esta propuesta pretende trazar un puente entre la incompreensión entre humanos y animales impuesta desde el principio cartesiano de una epistemología basada en la noción del individuo, idea que ha marcado la historia occidental. Si bien se ha pensado que el otorgar características humanas a animales constituye una barrera que nos impide reconocer su subjetividad al reforzar el binario conceptual que nos diferencia, Park (2013) redefine el concepto al preguntarse: “But is anthropomorphism a mere fallacy—a conceptual prison-house into which we are inescapably locked, separating us from the non-humans?” (153). Los márgenes que separan nuestras existencias de aquéllas propias de los animales no humanos impuestas culturalmente pueden desmontarse, pues, “while we cannot share another species’ experience, we can, to a significant extent share a part of it through processes of anthropomorphic inductive inference” (2013: 154). Así, la inferencia inductiva —antropomorfismo— reconoce una gradación de la comunicación entre especies. La teórica basa este argumento en la disposición neurológica de nuestra especie a la comunicación, hecho que ha sido corroborado por descubrimientos científicos recientes (Park, 2013: 157-158).

La tendencia a antropomorfizar a los animales no humanos no se limita a construir puentes para entender a aquéllos que no son yo, sino que también funciona como un posicionamiento ético en contra de la naturalización de la histórica explotación de aquéllos, así como de los cuerpos deshumanizados en cuanto que ambos se construyen desde la negación de que hay puntos en común entre el yo y el otro: “Disavowing knowledge of the other can reify unknowability into a solipsistic ideology that masquerades as enlightened thinking, but which actually serves appropriation and dehumanization” (Park, 2013: 160). De este modo, el antropomorfismo se define en oposición a la otredad: “if othering dehumanizes the human by transforming differences into ideological hierarchies and diminish other species with whom

² A partir de ahora lo traduciré como *mirada antropomórfica*.

we share life, anthropomorphism humanizes the non-human with no less transformative implications” (2013: 160).

La predisposición para crear asunciones de los otros se encuentra atravesada por las ideologías del poder que regulan a los cuerpos mediante estrategias de marginación. Por ello, el proceso de la mirada antropomórfica se basa en el reconocimiento del otro en dos niveles: como un sujeto que también puede mirarnos³ y como un agente moral a través de la empatía imaginativa (Park, 2013: 161-162). Que la comunicación entre especies esté hasta cierto grado sesgada por nuestra propia subjetividad “does not diminish the significance of what we do and can know about them. Value should not be confined to ultimate knowledge” (Park, 2013: 162). Esto coincide con la inquietud política de Haraway (2016) en cuanto que “cyborg politics are the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism” (57). Con lo anterior en cuenta y, además, desde una lente eco-crítica, este trabajo busca interpretar el motivo del niño monstruoso como una reconfiguración desestabilizadora no sólo intradiegeticamente, sino también en lo extradiegético en la relación entre literatura, política y vida.

Espacios envenenados

Las novelas *Distancia de rescate* y *Temporada de huracanes* se desarrollan en contextos marginales: un pueblo agrícola de Argentina y dos pueblos empobrecidos conectados por una carretera en una zona petrolera en Veracruz, México, respectivamente. Estos dos espacios, aunque ficcionales, se inspiran en las realidades sociales de ambas geografías. Así, su conexión con las intenciones de denuncia política por parte de Schweblin y Melchor conforma las raíces de ambas obras.

Distancia de rescate narra la historia a dos voces de una serie de envenenamientos por agrotóxicos empleados en cultivos de soja. Amanda, una mujer citadina que viene de vacaciones con su hija, Nina, yace moribunda. Ella es guiada entre sus recuerdos

³ Park retoma la noción *to be seen by the animal* de Derrida en *The Animal That Therefore I Am*, donde el autor la usa para referirse a la acción cuando un animal se dirige y reconoce al sujeto (humano) con su mirada.

por David, un niño local de once años, a descubrir “lo importante”: el origen de su intoxicación. El efecto que tiene el espacio sobre los cuerpos en esta novela es tangible, ya que la trama gira alrededor de éste. La obra se desarrolla en una zona de monocultivo de soja. De acuerdo con los estudios,

el monocultivo de soja está basado en el uso de semillas transgénicas tolerantes al glifosato y otros biopesticidas. La fumigación a gran escala de glifosato en los monocultivos de soja no solo es tóxica para los suelos, las aguas, la biodiversidad y las comunidades campesinas, sino que ha favorecido la aparición de malas hierbas resistentes que se combaten con productos cada vez más contaminantes y nocivos. (Ecologistas en acción, s.f.: s.p.)

En la obra, el envenenamiento afecta a los personajes más allá del nivel físico; “por consiguiente, la intoxicación no sería una serie de reacciones bioquímicas, sino un fenómeno que causa alteraciones corporales, mentales y —tal vez lo más importante— emocionales” (Tufek, 2022: 49). Cabe destacar que los agroquímicos son un síntoma del envenenamiento social, pues, pese a la recurrencia de las pérdidas humanas y no humanas, existe una normalización de la tragedia y una falta de atención institucional al fenómeno. Ello se puede comprobar en la enfermera que diagnostica erróneamente a Amanda y Nina con indiferencia: “No hay que preocuparse [...], solo están un poquito insoladas. Lo importante es descansar: volver a casa, descansar y no asustarse” (Schweblin, 2019: 97).

Por otro lado, *Temporada de huracanes* tiene como eje el asesinato de la Bruja, una persona de corporalidad e identidad transgresoras. A partir de ella, se narran las historias de las personas que se involucraron de algún modo en el crimen de odio, entre quienes se encuentra Brando, un adolescente de diecisiete años. Él junto con su amigo y conflictivo interés romántico-sexual, Luismi, perpetra la muerte de la Bruja. Aquí, el envenenamiento del espacio no es tan explícito como en la obra de Schweblin; sin embargo, puede leerse metafóricamente en la trama social de los pueblos de La Matosa y Valle, pues está sumamente afectada por el descubrimiento de nuevos pozos petroleros. Francesco Di Bernardo (2022) sostiene que

la dinámica socioeconómica específica y las relaciones de poder producidas por las fuerzas del capitalismo global, así como la violencia inherente de la actividad extractiva y su logística en Veracruz son el foco de *Temporada de huracanes*. En este estado, la masiva presencia la industria extractiva produce una configuración de las relaciones de poder arraigadas en la transformación del territorio y de la vida de sus habitantes. (85)

Lo anterior nos permite deshilar y prestar atención a las hebras del biopoder⁴ que traman los modos de opresión y exclusión no sólo en la obra de Melchor, sino también en la de Schweblin. Las expectativas machistas, heteronormativas, capacitistas y adultocentristas atraviesan a David y Brando. Ellas afectan las formas en las que ellos se relacionan con su mundo e, inversamente, la forma en la que el mundo se relaciona con ellos. Son finalmente éstas las que los modelan como monstruos. En términos de Butler (2002), los cuerpos de estos chicos no importan⁵: “los límites del constructivismo quedan expuestos en aquellas fronteras de la vida corporal donde los cuerpos abyectos o deslegitimados no llegan a ser considerados ‘cuerpos’” (38).

Hablar con monstruos

Las condiciones en las que Brando y David consiguen antropomorfizar su mirada hacia los animales no humanos provienen de sus vivencias desde la abyección. Su existencia monstruosa de algún modo los deja percibir a los otros seres vivos en una luz distinta, desde otro escalón de la escalera social. Por ello, cuando la narración se centra en ellos, también nos revela información de la subjetividad de los animales, como explicaré más adelante. Para el análisis de estos personajes y la construcción de los puentes empáticos que tienden, es necesario empezar desde donde ellos mismos lo hacen: desde su propia subjetividad.

Como ya he señalado, es el contexto social y geográfico el que expulsa a estos chicos de la esfera de la normalidad y los fuerza a habitar en los márgenes. Esto último

⁴ Término acuñado por Foucault que apela a la tecnología política ejercida por los Estados modernos para regular al cuerpo-población (Ocampo Giraldo y Silva Prada, 2018: 128).

⁵ El término original en inglés incorpora su doble acepción: *matter*.

se encuentra directamente relacionado con el efecto de terror que causan estos personajes tanto intra- como extradiegéticamente. En el caso de David, las huellas de la intoxicación son evidentes no sólo en su cuerpo, sino también en su manera de actuar. David, a sus tres años, se envenenó con agua con agrotóxicos. Tras haber sido rescatado de una muerte inminente por la curandera del pueblo, los efectos de su dramática supervivencia lo cambiaron para siempre. El que desde el inicio de la narración la voz imperturbable y espectral de una especie de psicopompo de la modernidad corresponda a un niño de once años ya produce bastante extrañeza. Más adelante, Amanda le describe a David sus cicatrices del envenenamiento en su físico y en su actuar: “Mi excitación no te asusta ni te sorprende. Parecés cansado, aburrido. Si no fuera por las manchas blancas que tenés en la piel serías un chico normal y corriente” (Schewblin, 2019: 49). Hay que denotar cómo constantemente Amanda compara a David con expectativas de normalidad y con ideales de belleza, de modo que parece que lo que más le consterna en esas ocasiones es su desvío de la norma y no su integridad: “Te miro. Tenés los ojos rojos, y la piel, alrededor de los ojos y la boca, es un poco más fina de lo *normal* [énfasis añadido], un poco más rosada” (Schewblin, 2019: 50); “te parecés a Carla y pienso que sin manchas hubieras sido un chico realmente *lindo* [énfasis añadido]” (Schewblin, 2019: 52). Las sustancias químicas en el cuerpo de David fueron un innegable agente destructivo; no obstante, en la actualidad es la sociedad quien percibe rareza en su comportamiento, en su forma de hablar y en su físico; en consecuencia, trazan su silueta en el campo de la alteridad.

En *Temporada de huracanes*, el conflicto de Brando se centra alrededor del rechazo de sus deseos homoeróticos. El origen de su repudio a los actos sexuales entre hombres, que evolucionó en su violenta homo- y transfobia, se halla en su convivencia con grupos de amigos mayores que él —todos hombres— desde una edad muy temprana. Estos grupos exhiben típicas dinámicas sociales heteronormadas y machistas que cosifican y discriminan tanto a mujeres cisgénero y transgénero como a hombres homosexuales. Además de esto, en sus interacciones con Brando lo culpabilizan por no performar⁶ la masculinidad como se espera, aún pese a ser aquél un niño:

⁶ Término de Butler (2002) que refiere a “un proceso de repetición regularizada y obligada de normas” (145) que construye el artificio del sexo y la sexualidad.

Y Brando, chiveado, rodeado de muchachos que fumaban y bebían, algunos de los cuales le doblaban la edad, les respondía: a huevo que se me para, pregúntale a tu jefa, y los vagos se cagaban de risa y Brando se sentía orgulloso de ser admitido en ese círculo que se reunía en la banca más alejada del parque, aunque los pendejos se la pasaran burlándose de él, de su nombre fresa y mayate, de la seguramente microscópica verga que tenía, y sobre todo, del hecho de que Brando, a sus doce años jamás le hubiera echado los mocos adentro a nadie. (Melchor, 2017: 162-163)

Posteriormente, este adoctrinamiento llevará a Brando a desarrollar inseguridades al notar cómo sus deseos se desvían de la norma, lo cual sólo eleva su necesidad de demostrar constantemente su heterosexualidad.

Ante las constantes burlas de parte de sus amigos, Brando lleva sus deseos reprimidos a la intimidad. Ello no se da inmediatamente, pues Brando se obliga a tener deseo por los cuerpos femeninos cosificados en los medios de las revistas y la pornografía. Lo que desencadena que Brando dé rienda suelta a sus fantasías es un video zoofílico que encuentra por accidente. En éste

salía una muchachita muy delgada, de pelo corto y cara de niño, completamente desnuda [...] y con ella aparecía también un perro negro inmenso, una cruz de gran danés que llevaba puestos un par de calcetines en las patas delanteras; una [sic] bruto babeante que no dejaba de perseguir a la chica por todo el cuarto, de arrinconarla contra los muebles para meter su hocicote negro entre las piernas de la chica. (Melchor, 2017: 164)

El perro negro, como recurso literario, funciona como un símbolo de los deseos abyectos de Brando en el momento en el que se empieza a imaginar a él mismo como el gran danés: “nomás bastaba con que una de sus compañeras se agachara para recoger un lápiz del suelo para que Brando se imaginara así [sic] mismo convertido en el perrazo negro que saltaba sobre la compañera” (Melchor, 2017: 165). No obstante, la presencia del canino nos lleva a preguntarnos acerca del rol de los animales no humanos en la novela y del paralelismo de Brando con aquél.

A lo largo de *Temporada de huracanes*, la mención de animales frecuentemente tiene una función apelativa despectiva. Un caso interesante es el del mayate como eufemismo de la prostitución masculina homosexual que estudia Rico Alonso (2022): “el mayate nos recuerda a los bajos fondos, a lo que sabemos que está allí pero no mencionamos, a lo que existe en el subterráneo, a lo escatológico” (6). De forma parecida, la homosexualidad también traza un símil con los perros: “detrás del almacén [...], donde todo el mundo sabe que los putos hacen sus cochinadas, como los perros, a plena luz del día” (Melchor, 2017: 48). Los animales no humanos también aparecen como “engendros que de vez en cuando parían los animales, los chivos de cinco patas o los pollos de dos cabezas” (Melchor, 2017: 18). Esta representación de los animales como esperpentos culmina en el video pornográfico del perro y la chica andrógina, un pasaje que pretende causar repulsión. Sin embargo, Brando mira con fascinación y placer. Brando encuentra en el perro su propia abyección, aunque salvaje, sin ataduras, sin burlas. Brando, en su idealización, falla en reconocer la opresión a la que es sometido el perro del video.

Desde esta lectura es importante notar que el paralelismo de Brando y el perro tiene raíces más profundas que la dimensión sexual. Ambos son víctimas de un sistema de regulación corporal donde sólo el deseo heterosexual es válido y los cuerpos marginales enfrentan múltiples tipos de violencia. En su estudio sobre la pornografía animal, Paasonen (2012) discute que ésta se centra en un tabú antropocéntrico, donde en su práctica es imposible asegurar la integridad y la agencia de los animales no humanos involucrados —especialmente porque la mayoría son animales domésticos; es decir, que ya son de posesión humana—. En este sentido, “the animals become mirrors for human desires, sexual transgression and extremity, as well as objects for performing them” (Paasonen, 2012: 210). Por lo tanto, al no poder siquiera existir el concepto de consentimiento en ese contexto, los cuerpos animales son explotados en esa industria.

En *Distancia de rescate* la construcción de David también tiene un paralelismo importante con los animales no humanos. Su vínculo con ellos comienza en el momento de su intoxicación, ya que el envenenamiento de uno de los caballos con los que trabajaba su padre se vuelve para Carla, la madre de David, la ominosa revelación del destino de su hijo. Los padres de David no ven en los caballos que crían seres vivos, sino un objeto que produce ingresos; entonces, su bienestar importa

sólo en cuanto que es el medio de subsistencia familiar: “Cuando los potrillos se vendían, un cuarto del dinero iba al dueño del padrillo. Eso es mucho dinero, porque si el padrillo es bueno y los potrillos se cuidan bien, cada uno puede venderse entre doscientos mil y doscientos cincuenta mil pesos” (Schweblin, 2019: 17). Como describe Tufek (2022), “su discurso impregnado de léxico comercial deja constancia de la postura hacia el caballo. El animal se evalúa en términos económicos, queda cosificado y transformado en mero producto para la compraventa” (45). Tras escaparse, el padrillo prestado bebe el agua contaminada. En un intento por salvar su fuente de ingresos, Carla descuida un momento a su hijo, quien también toma el agua. Al poco tiempo de envenenarse el caballo, éste sufre una transformación monstruosa: “El padrillo tenía los párpados tan hinchados que no se le veían los ojos. Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad” (Schweblin, 2019: 22).

Aunque Carla no empieza a ver a David como un monstruo sino hasta más adelante, su narración de inmediato lo vincula con el caballo moribundo: “Lo que sea que hubiera tomado el caballo lo había tomado también mi David, y si el caballo se estaba muriendo no había chances para él” (2019: 22). La transformación del padrillo consigue producir terror al romper con las expectativas sociales que se tienen para esta especie. De acuerdo con Ida Vitale (2019: 100-112), los caballos se asocian culturalmente a la nobleza, inteligencia y belleza, han creado mitos como el de los centauros, han protagonizado aventuras épicas bajo el mando de los caballeros y, por el ideal de fuerza que representan, siempre han sido maltratados al usarse como herramienta. Debido a lo anterior, la desfiguración del padrillo significa no sólo la pérdida del negocio familiar y la amenazante presencia de los agroquímicos, sino también la salida de los límites de lo natural a lo monstruoso, umbral que también atravesará David con diferencia de algunas horas. La entrada de ambos personajes a las zonas marginales de la corporalidad desestabiliza no sólo sus propias identidades, sino las relaciones que toman parte alrededor de ellos. El resto de la sociedad comienza a percibirlos como monstruos; no obstante, es ese mismo ser monstruo lo que los lleva a notar las otras vidas. Al mismo tiempo que ellos ven con una mirada antropomórfica a los animales no humanos, las demás personas —sus madres en particular— los bestializan o monstrifican a ellos.

La maternidad es un tema importante en estas obras. Las madres de Brando y David son opuestas al ideal de la maternidad al temer a sus hijos y ser ellas el principal personaje que exige las normas no escritas de la masculinidad, la heteronorma y el capacitismo. Al ser imposible educar a sus hijos —regular su corporalidad— para encajar en los estándares, los rechazan, trazando así una distancia infranqueable. Este aspecto se encuentra directamente relacionado con los elementos góticos y el efecto de terror o extrañamiento que producen los niños. La crítica ha estudiado esto principalmente en torno a la obra de Schweblin, donde se vincula a David con la figura del niño monstruoso (González Dinamarca, 2015) o del niño cambiado (Sanchiz, 2020). Los monstruos, con su cualidad desestabilizadora, destruyen o abyectan la esfera familiar:

Desde esta perspectiva, el horror que *Distancia de rescate* pone en juego en el modo fantástico no es tanto el miedo a la pérdida de la vida del hijo, a no poder evitar que le pase algo, sino, más bien, el miedo a que ese hijo sea un monstruo, que escape a las gramáticas de la normalidad que venimos pensando desde la idea de futuridad reproductiva, el terror ante la posibilidad de que ese hijo no reproduzca el orden heteropatriarcal o sea, quizás, una mariposa *queer*. (Rubino y Sánchez, 2021: 125)

Así, cuando en *Temporada de huracanes* Brando exhibe cambios en su comportamiento, su madre se convence de que está poseído:

Brando no tenía ni doce años en aquella época y no entendía por qué su madre lo llevaba ahí, por qué estaba tan convencida de que él estaba endemoniado [...] ella decía que era porque de un tiempo a la fecha a Brando le daba por hablar dormido, por llorar en sueños, o por levantarse para pasear por la casa como sonámbulo, hablando con presencias invisibles y a veces hasta riéndose. Si no estaba poseído por el diablo, entonces ¿por qué se había vuelto tan desobediente y esquivo? (Melchor, 2017: 161)

Ante tal hostilidad, Brando se refugia en *mirar* a los perros callejeros. A escondidas, los sigue durante las noches de reproducción

al sitio en donde se celebraba aquel ritual cíclico, primigenio: [...] los lugares donde las sombras escurridizas de los perros sin dueño se congregaban para fornicar en sagrado silencio, con las lenguas de fuera y los sexos henchidos y los colmillos pelados que exigían respeto a una jerarquía impuesta por el deseo jadeante de la perra. ¿Cómo hacía ella para elegir al primero? Porque para Brando todos eran igualmente bellos, libres y bellos y seguros de sí mismos como él no lo era ni lo sería nunca. (Melchor, 2017: 166)

Brando logra mirar no sólo algo de sí mismo —*us-ness*, en términos de Park— en la jauría, sino que desea ser como ellos. A diferencia de su proyección en el gran dancés del video, en la cita anterior no parece haber una fetichización: tan sólo existe asombro ante la libertad de las riendas del orden heteronormado. Por supuesto, su comprensión de los perros está atravesada por una idealización que puede invisibilizar otros aspectos de su experiencia —por ejemplo, la dificultad de ser perros callejeros—; sin embargo, es aquí donde opera la imaginación, y a través de ella Brando siente un atisbo de empatía.

La relación que establece David con los animales va un paso más allá del que da Brando, pues él sí tiene contacto con ellos y muestra un nivel profundo de comprensión de sus vivencias con el envenenamiento y la muerte. Estas mismas interacciones lo vuelven ante Carla un ser todavía más monstruoso. La mayoría de los sucesos los conocemos a través de la voz aterrada de aquélla, quien le cuenta a Amanda las extrañas interacciones con los animales:

—En realidad —dice tu madre—, que tu hijo mate un pato a golpes, o que lo ahorque, [...] podría no ser algo tan terrible. [...] Pero unos días después descubrí lo que pasó, lo vi todo con mis propios ojos. [En el jardín, David] se puso de pie, mirando hacia el sembrado. Lo vi a espaldas a mí, pequeño y extraño con los brazos colgando a los lados del cuerpo y los puñitos cerrados, como si algo amenazante lo hubiera alarmado de repente. [...] David estuvo inmóvil, de espaldas. [...] Y yo estuve todo ese tiempo pensando en llamarlo, pero con miedo de hacerlo. Entonces algo se movió entre el sembrado de maíz. Y apareció un pato. Caminaba de forma extraña. [...] Como si estuviera agotado. Se miraron, te lo juro, David y el pato se miraron por unos segundos.

Y el pato dio dos pasos más, [...] y cuando intentó el siguiente paso se desplomó sobre la tierra, completamente muerto. (Schweblin, 2019: 73)

Más tarde, Amanda pone en duda la palabra de David, quien niega haber matado a los animales, en favor de la aseveración de Carla, una persona que no sólo está en una posición de poder sobre David al ser una adulta, sino que además normaliza la violencia hacia los animales:

¿Pero es verdad, David? ¿Mataste esos patos? Y ahora dice tu madre que a todos los enterraste, y que lloraste cada vez. [...]

¿Es verdad?

*Los enterré, enterrar no es matar.*⁷ (Schweblin, 2019: 73)

David hace la tumba de veintiocho animales envenenados en su labor de guía de la muerte, llorando su pérdida. Puede interpretarse que ésa es la misma acción que lleva a cabo con Amanda durante la narración de la novela, de modo que para él no existe una diferencia entre animales no humanos y humanos: “*Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos*” (Schweblin, 2019: 116). Estos diálogos con los animales no humanos se complementan con otras acciones tras las cuales reluce su entendimiento de ellos, tales como la liberación de los caballos de las caballerizas de su padre o el dibujo que le muestra a Amanda, el cual recuerda a los dibujos que los niños suelen hacer de ellos y su familia: “*Acá estoy yo con los patos, el perro y los caballos, este es mi dibujo*” (Schweblin, 2019: 78).

Después de recuperarse de su envenenamiento, David se vuelve distante con sus padres; sin embargo, forma vínculos de afinidad y posterior comprensión con los animales no humanos intoxicados. Los mira y, a su vez, ellos lo miran a él. El vínculo empático llega tan profundo que muestra compasión en su guía y pena por su muerte:

Él siente la agonía de estos seres, cuyo hábitat está saturado de sustancias ponzoñosas, seres a los que se asimila por su condición de víctima de los mismos tóxicos. [...] El niño practica un ritual tan significativo para la cultura

⁷ Las cursivas en la obra marcan el diálogo de David.

humana como el entierro de los difuntos, pero lo aplica para rendir homenaje a otros miembros del ecosistema. (Tufek, 2022: 59)

Carla levanta una separación de ininteligibilidad con su hijo; por eso sólo puede verlo como una aberración: “Así que este es mi nuevo David. Este monstruo” (Schweblin, 2019: 33). Esta percepción lleva al maltrato del niño por parte de Omar, su padre: “Decía cosas feas sobre David. Que no le parecía un chico normal. Que tenerlo en la casa lo hacía sentirse incómodo. No quería sentarse a la mesa con él. Prácticamente no le hablaba” (Schweblin, 2019: 80). Tal es el horror de Carla ante la disrupción de lo normativo que no puede ver las causas de la contaminación de los campos, ni ve el problema estructural que subyace bajo los animales muertos y las y los niños con deformidades, de modo que lo reduce a un problema individual al revictimizar a David: “*Saberlo no la sorprendería, se dice a sí misma que yo estoy detrás de todas estas cosas. Que lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí*” (Schweblin, 2019: 112). El tratamiento de la relación de David con los demás seres vivos evidencia la contraposición de las miradas del antropomorfismo y de la otredad.

La mayor diferencia entre las miradas antropomórficas de David y Brando recae en la corrupción de este último. Al contrario de David, quien parece abstraerse de la violencia ejercida por su familia, Brando sucumbe ante la represión de su entorno. Finalmente, ésta culmina en la decisión de matar a la Bruja y en la percepción de sí mismo como un monstruo tras la muerte de aquélla, como si en el acto también hubiera acabado con los últimos rasgos de su humanidad: “casi suelta un alarido cuando alzó la vista para mirarse en el espejo empañado y vio su propio reflejo, y en lugar de ojos su rostro mostraba dos aros luminosos que brillaban sobre el azogue sudado” (Melchor, 2017: 206-207). Brando se aferra a lo que Butler (2002: 122) explica como una forma de autocontrol que sostiene la imagen del yo corporal en cuanto que haya una frontera con su reflejo —en cuanto que el Otro esté limitado—. En Brando, el proceso de antropomorfizar su mirada no se completa en tanto que no reconoce al otro —Luismi, la Bruja— como un agente moral y a sí mismo como parte de la alteridad. Así, Brando se sumerge en sus deseos de asesinato.

Por otro lado, David no solamente reconoce a los animales no humanos y establece un sentido de colectividad con ellos, sino que desdibuja los límites del yo con el

otro. La forma en la que David es salvado por la curandera es mediante una migración de parte de su alma a otro cuerpo: “Si mudábamos a tiempo el espíritu de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación se iba también con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba” (Schweblin, 2019: 27). La intoxicación —que, por la cita, se entiende que también afecta el espíritu del ser vivo— se vence borrando los márgenes. Lo que Carla siente como la pérdida de su hijo original le permite a David subsistir y ofrecer ayuda a otros, aunque sea en sus últimos momentos. La poca nitidez del cuerpo de David alcanza a la narración, pues nunca podemos estar seguros de cómo es que habla con Amanda o si está realmente junto a ella. David resiste y, al mismo tiempo, problematiza la noción de humano y de individuo encerradas en la definición de normalidad:

Te llamó “monstruo”, y me quedé pensando también en eso. Debe ser muy triste ser lo que sea que seas ahora, y que además tu madre te llame “monstruo”.

Estás confundida, y eso no es bueno para esta historia. Soy un chico normal. (Schweblin, 2019: 34)

Así, coincide con las dimensiones de posibilidad que encuentra Park en el entendimiento sin palabras, sin barreras, del otro no humano y que propone Nirta (2018) en torno a la disrupción transformadora del monstruo:

This can be summed up in the need to internalise difference as a political and ethical act. In the act of accepting the other’s alterity (instead of projecting it onto another), one could envision a non-sacrificial other that is constituted by and through the act of accepting and incorporating difference. This way, by accepting the other (the difference, the excluded), one refuses the sacrificial constitution of the social order. (140)

Si las estructuras del poder pretenden levantar diferencias, borrar fronteras es revolucionario: “to be One is to be an illusion [...]. Yet to be other is to be multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial” (Haraway, 2016: 60).

Conclusión: rescatar las vidas en peligro

A lo largo de este análisis, se ha dado cuenta de las maneras en las que los personajes de Brando y David establecen comunicación a través de la empatía imaginativa con el otro no humano. Ésta parte de su propia subjetividad al ser niños marginados y haber vivido experiencias que pusieron sus cuerpos e identidades en peligro. Al identificarse con otros sujetos monstrificados —el perro del video pornográfico, el caballo intoxicado— hallan un poco de sí mismos en el otro, lo cual les permite empatizar con los animales no humanos. Así, “en este lugar hostil, lo que en un comienzo aparece como un niño amenazante comienza a revelarse, poco a poco, como lo que en realidad es: una víctima” (González Dinamarca, 2015: 103). Lo monstruoso en estas nuevas narrativas mantiene el efecto de terror propio del gótico; sin embargo, también lo problematiza al evidenciar la naturaleza reguladora de las miradas que lo clasifican como tal. Las novelas de estas autoras hablan de aquellos cuerpos vulnerables ante las dinámicas destructivas del poder. Ellos se hallan en peligro de muerte ante la violencia de los contextos empobrecidos, ante el extractivismo y devastación del medioambiente y ante ellos mismos por el autoodio impuesto. La empatía transgresora de Brando y David cae fuera de la normatividad; por lo tanto, incomoda a los sistemas de regulación corporal; de ahí la exclusión de los chicos. No obstante, ésta es, ante todo, una estrategia de supervivencia ante la explotación de los cuerpos y del medio ambiente. Es una forma de compartir las dolencias, de sobrellevar las situaciones de crisis en colectivo. La empatía en estas obras es monstruosa; al mismo tiempo, lo monstruoso se vuelve entonces un campo de posibilidad.

La mirada antropomórfica nos invita a ver que las víctimas no se limitan a la especie humana, sino que los animales no humanos, siempre presentes, son parte del mundo, así como nosotros. Aunque no puedan articular palabras, sus cuerpos también sienten y nosotros tenemos formas de escucharlos. La empatía nos permite, como David, entender la alteridad y establecer una comunicación con ella más allá del lenguaje. En el compartir colectivo de emociones y sentires, estas novelas desestabilizan y recodifican nuestra comprensión de la naturaleza.

Es fundamental que desde los marcos ecocríticos, feministas, *queer*, decoloniales, etcétera, se continúen proponiendo lecturas reconfiguradoras de las estructuras sociales, en especial ante estas obras, pobladas de emociones que nos sitúan entre la

angustia y el miedo ante nuestra realidad. Finalmente, las miradas antropomórficas no quedan sólo en el texto: también están en las autoras, en las y los lectores y, por supuesto, en la crítica. Existe esperanza en que, a través de pensarnos diferente, también se pueda llegar a un actuar diferente: que sepamos buscar lo importante y que, cuando la distancia sea muy larga, se construyan puentes para rescatar las vidas en peligro.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia; EUDAVE, Cecilia. (2022). “Presentación: el monstruo en las estéticas actuales de lo insólito”. *América sin Nombre*, (26), 9-14.
- BUTLER, Judith. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Alcira Bixio, Trad.). Paidós.
- CASAS, Ana. (2018). “Prólogo”. En Ana Casas y David Roas (Eds.), *Las mil caras del monstruo* (pp. 7-20). EOLAS.
- DI BERNARDO, Francesco. (2022). “Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Valenciana*, (29), 81-101. <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.548>.
- ECOLOGISTAS EN ACCIÓN. (s.f.). *Cultivos que matan*. Recuperado el 15 de diciembre de 2023 de <https://www.ecologistasenaccion.org/areas-de-accion/agroecologia/agrocombustibles/soja/cultivos-que-matan/>.
- GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo Ignacio. (2015). “Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 3(2), 89-106. <https://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.249>.
- HARAWAY, Donna. (2016 [1985]). *A Cyborg Manifesto*. University of Minnesota Press.
- MARTÍNEZ, Ghada. (2023). “El horror y la belleza son caras de una misma moneda (La literatura de Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero)”. *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/el-horror-y-la-belleza-son-caras-de-una-misma-moneda-la-literatura-de-monica-ojeda-y-maria-fernanda-ampuerol>.
- MELCHOR, Fernanda. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- NIRTA, Caterina. (2018). *Marginal Bodies, Trans Utopias*. Routledge.

- Ocampo Giraldo, Hernán Darío; Silva Prada, Diego Fernando. (2018). *Cuerpos cercados. Tecnologías políticas y ethos en la obra de Foucault (1973-1979)*. Corporación Universitaria Minuto de Dios – UNIMINUTO.
- Paasonen, Susanna. (2012). “The Beast Within: Materiality, Ethics and Animal Porn”. En Feona Attwood, Vincent Campbell, I.Q. Hunter y Sharon Lockyer (Eds.), *Controversial Images: Media Representations on the Edge* (pp. 201-214). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137291998_13.
- Park, Sowon S. (2013). “‘Who Are These People?’: Anthropomorphism, Dehumanization and the Question of the Other”. *Arcadia: International Journal for Literary Culture*, 48(1), 150-163 <https://doi.org/10.1515/arcadia-2013-0007>.
- Rico Alonso, Jonathan. (2022). “El mayate en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”. *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, (62), 6-11. <https://lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/3568>.
- Romano Hurtado, Berenice. (2023). “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica”. En Berenice Romano Hurtado (Coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres: estudios críticos de obras representativas del siglo XXI* (pp. 9-40). Nómada. <https://doi.org/10.47377/neogoticolat>.
- Rubino, Atilio R.; Sánchez, Silvina. (2021). “La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La ‘futuridad reproductiva’ en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin”. *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 9(2), 107-127. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.728>.
- Sanchiz, Ramiro. (2020). “Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”. *Orillas: Revista D’spanística*, (9), 193-203.
- Schweblin, Samanta. (2019 [2014]). *Distancia de rescate*. Almadía.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?” (Antonio Díaz G., Trad.). *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>. (Obra original publicada en 1988)
- Tufek, Adi. (2022). *Una lectura ecocrítica de Distancia de rescate de Samanta Schweblin* (Tesis de maestría, University of Zagreb, Croacia). Recuperado el 20 de enero de 2024 de <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:663861>.

VITALE, Ida. (2019). *De plantas y animales*. Tusquets.

YELOVICH, Israel. (2020). “El terror social. Vindicación de un género ‘menor’: eco-crítica y ecofeminismo en ‘Bajo el agua negra’ y ‘Las cosas que perdimos en el fuego’ de Mariana Enríquez”. *Tenso Diagonal*, (10), 112-122. <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/278>.

EL ESPACIO DEL MAL EN *ESTRELLA DISTANTE*, DE ROBERTO BOLAÑO*

THE SPACE OF EVIL IN ROBERTO BOLAÑO'S *ESTRELLA DISTANTE*

Diego MAUREIRA ROLDÁN

Facultad de Educación y Ciencias Sociales

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO | Santiago, Chile

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8989-3648>

Contacto: dialma.rolدان@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene por objeto de estudio la novela de Roberto Bolaño *Estrella distante*, y propone una lectura interesada en la relación entre las representaciones del mal y la configuración de los espacios en la novela para plantear una discusión en torno a la espacialización del mal. En primera instancia, trataremos de aproximarnos a qué entendemos por el mal en la literatura de Bolaño, reflexionando a partir de discursos literarios, psicoanalíticos y filosóficos. Luego, aproximaremos una definición sobre los espacios en la narración para establecer una relación entre el mal y el espacio en la novela. Esta propuesta de lectura busca señalar que en la constitución de los espacios narrados se percibe la ubicuidad del mal, un mal que pareciera colmar todos los espacios, pero que nunca es concretamente distinguible o localizable. Además, dicha propuesta busca contribuir a renovar miradas sobre las obras de Bolaño e implica directamente complejizar los espacios de la violencia como una propuesta de su obra, pues el espacio no es mero ornamento o tela de fondo de la obra narrativa: más bien es un elemento fundamental de la diégesis, pues comprende

Abstract

The article aims to study Roberto Bolaño's novel *Estrella Distant* (*Distant Star*), and proposes a reading interested in the relationship between the representations of evil and the configuration of spaces in the novel to raise a discussion around the spatialization of evil. First, we will try to approach what we understand by evil in Bolaño's literature, reflecting on literary, psychoanalytic, and philosophical discourses. Then, we will approach a definition of spaces in narration to establish a relationship between evil and space in the novel. This reading seeks to point out that in the constitution of the narrated spaces, the ubiquity of evil is perceived—an evil that seems to fill all spaces, but that is never specifically distinguishable or localizable. Also, this proposal seeks to contribute to renewing views on Bolaño's works and directly implies making the spaces of violence more complex as a proposition of his work, since space is not a mere ornament or background for the narrative work, but rather a fundamental element of the diegesis, since it includes the powers and the confrontations distinguishable in the narrative, which can help us

* Esta investigación forma parte de mi tesis para optar por el grado de licenciado en Letras en la Universidad Andrés Bello, con la guía de la profesora Stefanie Massmann, y fue adaptado como artículo tras la adjudicación del concurso Semilleros de Investigación 2022 UNAB, con el patrocinio del profesor Nicolás Román.

las potencias y confrontaciones distinguibles en la narración, que nos pueden ayudar a percibir el recorrido que realiza el mal a través del espacio de la narración.

perceive the path that evil takes through the space of the narrative.

Palabras clave: Roberto Bolaño || *Espacio en la literatura* || *Bien y mal* || *Análisis del discurso literario* || *Literatura chilena*

Keywords: Roberto Bolaño || *Space in literature* || *Good and evil* || *Literary discourse analysis* || *Chilean literature*

*Existe un Dios, que se ríe del mantel adomado
del altar, y del incienso, y de los cálices dorados
y que en la mecedura de los hosannas se duerme*

—ARTHUR RIMBAUD

Introducción

El mal en *Estrella distante* cruza de un extremo a otro y poco a poco empieza a dibujar un espacio donde converge una experiencia estética particular y, además, una perturbación particular. El despliegue del mal en el espacio diegético manifiesta elementos inasibles e inenarrables, los cuales amenazan con la aniquilación de los personajes, quienes experimentan una constante sospecha y preocupación por ser devastados o consumidos por agentes del mal. ¿Cuáles son sus límites? Resulta difícil responder esta pregunta, más si el mal en la literatura de Bolaño se despliega en distintas trayectorias, concibiendo una sensación de totalidad en la manifestación y exhibición de los horrores y quebrantamientos del orden que la implican. La pregunta por sus límites es también una pregunta por su ubicuidad. ¿Dónde yace? ¿Qué tan grande es este mal? Bolaño nos diría entonces: “¿Qué más da otro sinsentido?” (Bolaño, 1999: 15).

El tema del mal en Bolaño ha sido ampliamente trabajado por la crítica académica. Es un debate insoslayable que revisa, en innumerables artículos y desde perspectivas diferentes, la obra de Bolaño. Me interesa destacar los valiosos aportes de Candia Cáceres, Espinosa y Manzoni, quienes subrayan la importancia del mal en la narrativa de Bolaño. Alexis Candia Cáceres (2010) nos señala una “estética

de la aniquilación”, la concentración de las variadas manifestaciones del mal y las múltiples formas de destruir a los seres humanos en la narrativa, “a fin de exponer la orgía de aniquilación en la que se ha basado parte importante de la historia del hombre” (68). Patricia Espinosa (2003) también habla una estética particular, donde señala una estética de la desaparición y del mal en *Consejo de un discípulo de Morrison...* y del cruce de proyecto artístico con lo perverso en *Estrella distante*. Celina Manzoni (2002) destaca una fascinación por lo perverso en *La literatura nazi en América*, donde lo siniestro se va cruzando en y desde la narrativa para “poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso” (27).

Rafael Conte (1971), en una edición en español de *La literatura y el mal* de Georges Bataille, escribe un prefacio muy interesante donde manifiesta el estilo particular de escritura de Bataille: “un estilo fragmentario [...] perfectamente claro y diáfano, exaltado por sus contenidos y sereno en la expresión, que procede a saltos, a ráfagas, como los latidos de un corazón” (7). Esta última imagen de los latidos que nos ofrece Conte para leer *La literatura y el mal* me parece certera y trasladable para leer a Bolaño, puesto que, a pesar de esa fragmentariedad que podría percibirse, subyace el palpito de una unidad esencia, a saber, el impulso o móvil de Bataille que corresponde a los últimos impulsos del ser humano: el erotismo, la idea de trascendencia y la muerte del hombre por el hombre. La literatura entonces, en estos términos, pareciera ser la sublimación del mal. Contiene su presencia, y por esto Bataille la declara culpable.

La época en la que vivimos, que Bernard Sichère (1996) califica de *poscristiana*,¹ se caracteriza por esa retirada y esa carencia del sistema simbólico vigoroso capaz de hacerse cargo de la dimensión enigmática del mal. De eso insostenible, la literatura se hará cargo, no como reemplazo, sino como prueba de la imposibilidad de la religión, de la moral, del derecho. He ahí un latido de Bataille, ese interés por cómo la idea de Dios se convierte en la idea de su ausencia, el misticismo arraigado en la materia, y el concepto de libertad se identifica con el de transgresión.

Por su parte, Julia Kristeva (1988), continuando con estas inquietudes, se pregunta por el carácter en sí de la literatura que se hace cargo del mal en una pregunta que

¹ Sichère (1996) señala esta denominación de época: “para señalar que el extravío profundo que la caracteriza se aclara teniendo en cuenta el repliegue de ese simbolismo que ha gobernado nuestra cultura durante siglos. De ninguna manera hemos terminado con la palabra cristiana, y que se halle ahora en retirada, no significa que esté ausente o sea nula; ese repliegue es en cambio lo que gobierna todo pensamiento actual” (201).

perfectamente calza con el cruce entre proyecto artístico y perversidad en *Estrella distante*: ¿es perverso o artístico? Según ella, así como la perversión, la literatura usa, deforma y se burla de la religión, la moral y el derecho; “sin embargo, toma distancia en relación con lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte el lenguaje” (25). En consecuencia, esta literatura es un espacio de confrontación de fuerzas dicotómicas, más allá del bien y el mal, de lo puro y lo impuro, de lo interdicto y el pecado, de la moral y de lo inmoral, pues esta literatura es juez y cómplice al mismo tiempo. De ahí que Kristeva sugiere entender esa literatura como un significante privilegiado, como la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más íntimos y graves.

Hay una importante convergencia entre Kristeva, Sichère y Bolaño. La narrativa de Bolaño evoca la presencia inmutable del mal. La confrontación de fuerzas dicotómicas en la literatura de Bolaño se presenta en distintas formas, y en todas esas confrontaciones la fuerza invariable del mal irrumpe para cruzar tiempo y espacio, y va directo al quebrantamiento de los sujetos. Con todo, estaríamos ante una literatura que trata con la angustia y la perversión en el contexto de la dictadura chilena, no tanto para rechazarla o reprimirla, ni tampoco se concentra meramente en denunciar o exorcizar el mal de una cultura en una época determinada. Más bien estamos frente una narrativa cargada de una potencia particular de expresión del enigma del mal que colma toda la literatura y, por ende, todos los espacios. ¿Cuál es ese espacio? Es lo que trataremos de discutir en este trabajo, el cual primero expondrá el rol del mal en la literatura de Bolaño en general y luego abordará el mal y los espacios en específico de la novela *Estrella distante* en la siguiente sección.

Apuntes sobre el mal en la narrativa de Bolaño

El último escritor nazi que constituye la antología organizada en *La literatura nazi en América* corresponde a “Ramírez Hoffman, el infame”. El libro sigue un formato enciclopédico de historia y de crítica literaria en torno a los retratos y biografías de artistas nazis —un formato que se abandona al final, al momento de narrar sobre Hoffman—. ¿Será ese abandono de formato la primera advertencia de ese personaje morbosamente virtuoso que se anuncia en la literatura de

Bolaño? “Cuídate, Bolaño, dijo finalmente, y se marchó” (Bolaño, 2018: 190), se lee al final de ese capítulo.

En *Estrella distante*, luego del epígrafe de William Faulkner, viene una nota, la cual se refiere a ese último capítulo que recordábamos: “El último capítulo de La literatura nazi [sic] servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (Bolaño, 2000: 6). Así, pareciera que *La literatura nazi*, esa antología de grotescos literarios, en cuanto forma anotacional, constituye horizontes como el comienzo de una exploración literaria con elementos transversales del universo Bolaño. Se trata de un punto de partida para “sumergirse en ese mar de mierda de la literatura” (Bolaño, 2000: 66), donde lo transversal y constante en ese universo Bolaño es “eso” que subyace a las novelas, en esas exploraciones literarias donde percibimos de forma espeluznante los resortes maléficos de las subjetividades enraizadas en el goce.

Lo espeluznante lo leo en los términos que Mark Fisher (2018) desarrolla del concepto en *Lo raro y lo espeluznante*, donde lo espeluznante es considerado “un tipo particular de experiencia estética”, que se constituye por una “falta de ausencia o por una falta de presencia” (75). En otras palabras, Bolaño ofrece un tipo particular de experiencias estética caracterizada por una literatura invadida de perversión y goce, “eso” que subyace en su literatura que cautiva, fascina y, a la vez, que genera repulsión y rechazo. Ejemplo de esto son los cuerpos femeninos asesinados en 2666, una novela que acumula cadáveres de mujeres a medida que avanzamos en su lectura. Mujeres víctimas de asesinatos donde difícilmente sabemos de su autor. Nunca asistimos al momento de las muertes; más bien los cadáveres aparecen de manera irruptora a medida que avanza la narración (tampoco será el único libro donde el halo mortuario estará vinculado con cuerpos femeninos).

La literatura de Bolaño no deja de interrogarse por el enigma del mal, el cual se resiste y oscurece, y sólo accedemos a la experiencia del enigma mismo, es decir, al lugar de enfrentamiento en el espacio de la literatura de los personajes contra algo real irreductible y obnubilado. En 2007 se publica *El secreto del mal*, cuarto libro de cuentos del autor, y el segundo de manera póstuma. El libro contiene un cuento que le da nombre al libro y que comienza así: “Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado. También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de

historias no tienen un final” (Bolaño, 2007: 23). La narración relata un encuentro entre un periodista norteamericano, Kelso, y un tipo misterioso que lo cita. Lo interesante de este cuento no es el encuentro en sí, sino lo que no se dice, lo que aparece pero no se nombra, ese tipo de perturbación particular que involucra lo innombrable.

Sasha Pinsky, el sujeto raro que cita al periodista, colma de misterio y sospecha el cuento, tanto por sus motivos como por su identidad. Tampoco sabemos si las sospechas del periodista serán ciertas: “Kelso lo mira a la cara. Pinsky lleva sombrero pero aun así se puede apreciar una jeta blanca, pálida, como si hubiera estado muchos años recluso. ¿Pero en dónde?, piensa Kelso. En una cárcel o en una institución para enfermos mentales. De todas maneras, ya es tarde para echarse atrás y los croissants calientes seducen a Kelso” (Bolaño, 2007: 25). La decisión de Kelso de seguir adelante es la voluntad de sumergirse en ese misterio; el gesto de asistir a un posible horroroso, en constante sospecha; la imaginación del horror, de lo que puede ser posible; un lugar al que nosotros como lectores nunca asistimos, porque no se nombra en la narración. En suma, “El secreto del mal” manifiesta lo inconcluso, lo misterioso, el acecho, elementos que subyacen en la narración, que se anuncian como lo que puede complicar más el asunto, pero que nunca sabemos de qué se trata —lo innombrable—. Es un cuento donde el mal nunca se aparece, está ausente, pero su amenaza colma todo el espacio diegético.

Bernard Sichère (1996) plantea que, si la experiencia humana del mal se da sólo a través de los códigos de una cultura determinada, tal experiencia no deja por eso de contener una invariante, que es el enigma mismo: “un horror y una angustia que es lo que Lacan en uno de sus seminarios llamó la ‘Cosa’, que es a la vez límite inferior de toda subjetividad, amenaza interna a la cohesión psíquica del sujeto y persistencia de algo real resistente a toda simbolización pero que es preciso, sin embargo, capturar con la red sabia de los signos” (18). De esta forma, entonces, habría que preguntarse por esa red de signos en la literatura de Bolaño que anteriormente señalábamos como las transversales bolañescas, de manera que nos permitan abordar el problema de la “Cosa”, el no-objeto del mal en la literatura de Bolaño.

¿Cómo representar algo que se resiste a presentarse? Si para Lacan la “Cosa”, el surgimiento del mal, como señala Sichère, se hace real a medida que nos aproximamos a ésta, pero se resiste a simbolizarse, existe un estado de presencia; es decir, aparece en lo que evoca en los demás. La “Cosa” está: nadie la ve, pero todos la sienten. Y

para capturarla con la red sabia de los signos, el primer paso sería saber dónde está. Preguntarnos dónde está considera tener presente el carácter espacializador del mal en la literatura de Bolaño, sobre todo en *Estrella distante*, y, así, trazar recorridos, deslindes y múltiples entradas como una manera de tejer esa red de signos y de multiplicidades, elementos transversales que son elementos que se correlacionan y se contraponen —de ahí su carácter de multiplicidad—. En otras palabras, la narrativa de Bolaño constituye una cartografía, un deslinde en y desde el universo Bolaño donde el mal no deja de transitar y trazar esa cartografía.

Entiendo *cartografía* como lo plantean Deleuze y Guattari (2020) en *Mil mesetas* al momento de caracterizar al rizoma: “a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza” (31). La cartografía es el trazado del mapa del rizoma en cuestión, intuitivo en muchas de sus líneas; se orienta a través de una multiplicidad conectiva, cambiante, asignificante. Es un mapa inmanente que construye el territorio en su mismo trazado; no lo preexiste ni se extiende más allá del dibujo cartográfico. La escritura de Bolaño se puede entender como cartografía, en términos de trazados, deslindes, de múltiples entradas y de múltiples líneas de fuga e intensidades. De esta manera, el mal está desplegado rizomáticamente en esa cartografía literaria de Bolaño, y en *Estrella distante* es donde el recorrido del mal en la escritura encuentra su intensidad mayor, un trazado que constituye a la novela. Después de todo, el propio autor afirma que en *Estrella distante* intenta “una aproximación, muy modesta, al mal absoluto” (Manzoni, 2002: 25).

El espacio del mal

Estrella distante comienza con el infame protagonista, Carlos Wieder, el personaje que es agente del trazado del mal en la novela. Tanto sus distintos nombres como sus diferentes proyectos manifiestan una multiplicidad que caracteriza a Wieder, y esto será fundamental para acercarnos al mal espacializado en la narración. Al igual que en la versión de *La literatura nazi*, donde Carlos Ramírez Hoffman se presentaba en los talleres literarios con otro nombre, como Emilio Stevens, en *Estrella distante* Carlos Wieder se hace llamar Alberto Ruiz-Tagle. Los distintos nombres con que se

asocia al poeta-aviador exponen un aura de misterio en torno al personaje; su identidad se inscribe y desarrolla en ese misterio, en eso espeluznante que provoca sospecha e inquietud en los demás personajes. El misterio de su identidad es también el secreto de sus intenciones perversas.

El primer espacio del mal lo podemos percibir en la descripción que hace Bibiano O’Ryan de la casa de Ruiz-Tagle: “¿Qué me contó Bibiano de la casa de Ruiz-Tagle? Habló de su desnudez, sobre todo; tuvo la impresión de que la casa estaba *preparada*” (Bolaño, 2000: 8). En términos deleuziano-guattarianos, la casa constituiría un espacio estriado,² es decir, un espacio delimitado, ordenado, orientado, como bien señala Bibiano: es un espacio preparado. La espacialidad del mal aquí tiene que ver con la preparación del espacio. Podemos suponer que la lleva a cabo Ruiz-Tagle. Éste, al preparar su casa, estría el espacio, integra y predispone a Bibiano en su visita, adapta sus expectativas y particularidades, y lo está perturbando no tanto por lo que hay en esa casa, sino por lo que no hay, por su desnudez:

La casa le pareció *preparada*, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo. [...] En la casa de Ruiz- Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda. O como si ésta fuese un mecano que se adaptaba a las expectativas y particularidades de cada visitante. (Bolaño, 2000: 9).

Lo innombrable que considera Bibiano es producto del estriamiento que lleva a cabo Ruiz-Tagle en ese espacio, en su hogar. El infame Wieder dispone una ausencia de

² Deleuze y Guattari (2020) en *Mil mesetas* señalan que hay dos tipos de espacios, el *espacio liso* y el *espacio estriado*, los cuales no se oponen de manera simple, sino que “existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (617). El espacio liso se desarrolla por conexión local, proximidad y yuxtaposición de elementos, en un movimiento permanente, donde la orientación y los puntos de referencia no cesan de cambiar. Más que un espacio homogéneo, el espacio liso es amorfo e informe. Por él circulan “intensidades, vientos y ruidos, fuerzas y cualidades táctiles y sonoras como en el desierto, la estepa o los hielos” (622). Es un espacio sensual en lugar de mental. El espacio estriado, sin embargo, es el lugar de la inmovilidad, de la permanencia, constituido por sujetos y objetos, donde todas las cosas tienen su sitio, donde todo está ordenado y organizado, medido y previsto. Sus estrías son formas que estructuran la materia de manera global y centralizada, desde una perspectiva exclusivamente óptica.

algo extraño e inquietante, algo siniestro, en términos de Freud: lo *unheimlich* en lo que está envuelto Bibiano O’Ryan.

Lo *unheimlich* en Freud (1976), que lo define como ‘lo siniestro’ y ‘lo ominoso’, se trata de una sensación de que algo que debería ser familiar se vuelve inquietante o perturbador: “sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (9-10). Lo *unheimlich* entraría en los dominios de una estética particular, la cual se manifiesta en *Estrella distante* como la sensación inquietante que siente Bibiano en el ámbito de lo íntimo, en la casa de Ruiz-Tagle: “La casa permanecía en un silencio que las palabras de Ruiz-Tagle sólo acentuaban, sin llegar jamás a romperlo” (Bolaño, 2000: 9-10).

Pero la sensación de Bibiano no se queda exclusivamente en eso siniestro y ominoso, sino que también hay algo espeluznante y algo raro. Mark Fisher (2018) complementa la definición de lo *unheimlich* que Freud propone, que se vincula con lo siniestro y lo ominoso, dando cuenta de que lo raro y lo espeluznante también se identifican con lo *unheimlich*: “No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante” (37). Las categorías que presenta Fisher, más que sumar conceptos, nos proponen pensar la manera en cómo se espacializa el mal —es decir, de qué hablamos cuando hablamos del espacio del mal—. Si lo *unheimlich* freudiano se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar, lo raro y lo espeluznante se relaciona con la capacidad de ver el interior, pero desde una perspectiva exterior. Hay algo desprovisto en ese espacio, y lo que causa terror no es tanto esa presencia de ausencia misma en ese espacio estriado (¿qué había ahí en eso amputado?); más bien importa la naturaleza que provocó la acción (¿quién y por qué lo hizo?).

En términos generales, y para bajar los conceptos expuesto hacia un análisis narratológico, Luz Aurora Pimentel (2005) indica que “el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no solo una imagen sino un cúmulo de efectos de sentido” (7). De esta forma, la descripción de la casa de Ruiz-Tagle, la cual se constituye por la enunciación de la ausencia de objetos, alimenta el misterio de la imagen de Ruiz-Tagle, en un espacio inhospitalario y siniestro que funciona además como un indicador narrativo preciso que señala la ubicuidad del mal percibido por la sensación que suscita en los personajes la descripción.

Otro espacio interesante se da en los talleres poéticos de Diego Soto. Dicho taller se realizaba en la Facultad de Medicina, en un cuarto invadido por el olor a formol,

“que nosotros intentábamos vanamente disimular encendiendo un cigarrillo tras otro” (Bolaño, 2000: 10). Es un espacio que se señala como un espacio de comunidad, camaradería e integración. Pero el olor a formol se presenta como una premonición de muerte y como fin de ese espacio comunitario, pues el formol que se impregnaba en ese taller era el ocupado por los estudiantes de medicina en ese mismo lugar donde “despiezaban cadáveres en las clases de anatomía” (Bolaño, 2000: 10). Para entrecruzar las ideas de Pimentel con Deleuze y Guattari, este olor a formol como signo de premonición también puede ser leído como una coordenada de esta cartografía colmada de mal. La premonición es también la amenaza del mal y establece una relación entre los lugares descritos dentro de esta cartografía.

Con el golpe de Estado y la llegada de la dictadura chilena a tomar el poder, las circunstancias para todos los personajes de la novela cambian. Lo que estaba oculto y al acecho se expone horrorosamente, y lo que se exponía ahora debe escapar y ocultarse. La ciudad, como espacio estriado, configura un reordenamiento en el estriaje que realiza violentamente la dictadura, a partir de la propuesta de *Estrella distante*. El estado de sitio será, como en la casa de Ruiz-Tagle, la preparación del espacio para la disposición e instalación del horror de la dictadura chilena, y lo que se amputa del espacio son personas. Sobre la dictadura chilena narrada en la novela, Patricia Espinosa (2003) se refiere al territorio, un territorio en el absoluto desencanto, un territorio fragmentado, “el desastre de un territorio que nunca podrá ser totalizado o visto en su conjunto” (24). El espacio de la dictadura chilena, en cuanto espacio estriado, fragmenta, deslinda y ordena las disposiciones y potencias. Dispone también la amenaza de una barbarie colectiva extrema que divide a la sociedad chilena entre adeptos y detractores de la dictadura, siendo estos últimos víctimas de la empresa de la abyección de la dictadura: criminalizados, envilecidos, torturados, detenidos y desaparecidos. Este despliegue de la dictadura, la superposición de este espacio estriado, es clave para entender la exhibición de Ruiz-Tagle. Pero este espacio de la dictadura, más que entenderse como el espacio donde Ruiz-Tagle alardea y traza el mal en la novela, sirve como condición que permite la dispersión y la revelación de la potencialidad del infame poeta.

La visita de Ruiz-Tagle a la casa de las hermanas Garmendia en Nacimiento sirve como revelación, como un punto de no retorno, en donde se hace evidente el agenciamiento del poeta como trazador del mal, el que espacializa el mal en la novela,

pero siempre subyacente en ésta: “Unas horas después Alberto Ruiz-Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta” (Bolaño, 2000: 15). Es como si el cambio de nombre revelara, además de la identidad, una liberación del mal, la liberación e inauguración de la nueva poesía chilena que tiene como acto inaugural el asesinato de las hermanas Garmendia y su tía. Esta parte, en cuanto liberación del mal en Wieder, se asemeja mucho a lo que Baudrillard llama el momento después de la orgía en *La transparencia del mal*, texto que examina la transparencia —en cuanto apertura, despliegue, visibilidad, eliminación de barreras— como la condición del mal para controlar y manipular en las sociedades contemporáneas. La orgía es el momento explosivo, “el de la liberación de todos los campos” (Baudrillard, 1991: 9). El crimen que comete Wieder en la casa de las hermanas Garmendia al momento de levantarse por la noche, los asesinatos de mujeres, de la tía y de las hermanas, constituyen una liberación: la liberación de las fuerzas destructivas, la liberación de las pulsiones de muerte. Como señala Baudrillard (1991), “las cosas liberadas están entregadas a la conmutación incesante y, por consiguiente, a la indeterminación creciente y al principio de incertidumbre” (10).

Este momento de la novela presenta la abyección de Wieder, su envilecimiento como constitución de su ser narcisista y perverso sumergido en un profundo goce. Kristeva (1988) señala que lo abyecto no se refiere en sí a la ausencia de limpieza o de salud, sino que perturba una identidad, un sistema, un orden: “aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11). Wieder abandona su identidad como Ruiz-Tagle; abandona sus lazos con las hermanas Garmendia al asesinarlas y enterrarlas; libera además el mal como su pulsión secreta, su abyección, cuya consecuencia es ese momento orgiástico, la masacre que él comete. Él entra en un estado fatal de reproducción del mal, el “momento después de la orgía”, lo que lo lleva a perderse mental y físicamente; se distorsiona: “del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo” (Kristeva, 1988: 8). ¿Wieder realmente se opone a él mismo? Si lo abyecto perturba la identidad de Wieder, en ese sentido, Wieder se opone a Ruiz-Tagle, pero no para oponerse a su otro yo, sino para demostrar la traición, la mentira y el crimen.

Como dice Kristeva (1988), “la abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava

un puñal por la espalda” (11). El asesinato de las hermanas Garmendia es el ritual en donde Wieder se vuelve un sujeto abyecto, incluso más violento que eso siniestro y espeluznante que rodeaba al personaje anteriormente, puesto que la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos.

La parte de la primera exhibición aérea de Wieder constituye otro momento en que podemos identificar la espacialidad del mal y, a su vez, permite figurarnos la reproducción del mal liberado, deslindando los espacios de la novela. El narrador devenido en espectador se encuentra recluido en un centro de detención: “Las circunstancias de mi detención son banales, cuando no grotescas, pero el hecho de estar allí y no en la calle [...] me permitió presenciar el primer acto poético de Carlos Wieder” (Bolaño, 2000: 17). Belano junto con sus compañeros recluidos contempla conmovido y atónito los poemas escritos en el cielo por una avioneta con un piloto desconocido hasta entonces. La confrontación que surge aquí entre esos dos espacios, el cielo y el centro de detención, en cuanto confrontación entre el espacio liso y el espacio estriado, constituye la represión simbolizada no tanto en objeto, sino en espacio. El cielo manifiesta el espacio del mal, desde el cielo; el mal colma todos los espacios.

Por un lado, el cielo, que parecía ser un espacio liso, se vuelve estriado, pues se convierte en un soporte de escritura: es el lugar de acontecimiento de la poesía de Wieder. El cielo es apropiado y ocupado por las potencias del poeta infame, por sus intensidades y por la fuerza de su poesía vanguardista. Despliega en él las determinaciones que Wieder constituye como la nueva poesía chilena, inaugurada con el asesinato de las hermanas Garmendia y desplegada ahora en las escrituras en el cielo. En contraste, el centro de detención constituye el espacio delimitado, subordinado y ordenado por militares, y la dictadura es una fuerza de estriaje que potencia el modo de estar en ese espacio, en esa detención. Además, es el espacio de expectación, el espacio sedentario donde inmovilidad y expectación son determinantes que disponen a los cuerpos a ver la exhibición aérea de Wieder: “Todos [...] estaban sumidos en la inmovilidad, detenidos y guardianes, las caras vueltas hacia el cielo. Hasta ese momento nunca había visto tanta tristeza junta (o eso creí en *aquel* momento; ahora me parecen más tristes algunas mañanas de mi infancia que aquel atardecer perdido de 1973)” (Bolaño, 2000: 18).

La oposición entre el cielo y el centro de detención constituye también una confrontación que establece una relación entre ambos, una suerte de combinatoria. El

cielo ha sido capturado, trazado por Wieder, y ha espacializado el mal en su gesto de exhibición, y esta espacialización del mal no sólo se queda en lo que Wieder enuncia, sino que se extiende e incorpora en el espacio estriado, se engloba en el espacio de la detención y se sobrepone a los cuerpos. Su presencia y contemplación se disuelve en ambos espacios; es decir, colma ambos espacios, el arriba y abajo, en diferentes aspectos, pero siempre guardando relación. La plataforma aérea se sobrepone sobre el patio de la cárcel, como una plataforma panóptica, de la misma forma en que la enunciación de Wieder se sobrepone ante la incertidumbre del destino que les depara a los reclusos: el destino de la desaparición o de la muerte.

La exhibición aérea en Punta Arenas ya establece y reafirma la admiración y reconocimiento que le otorga la dictadura a Wieder. Bolaño desarrolla el ascenso y la popularidad del infame poeta aviador a partir del peligro de sus acciones, más que de la poesía en sí. En la novela, Wieder es considerado un contribuyente del nuevo arte chileno: “Eran los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena, decían sus admiradores” (Bolaño, 2000: 26). El poeta-militar conjuga la violencia y la belleza en una exploración estética que apunta hacia un horizonte fatal, un horizonte siniestro, y que se replantea hasta en una crítica literaria en la propia novela, una especie de metacrítica: “En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos” (Bolaño, 2000: 23). Es como si las ansias de establecer esa “edad de hierro para la raza chilena”, tanto en la crítica literaria como en el Chile en dictadura, encontrarán un común denominador en la poesía de Carlos Wieder, donde la dictadura y su administración de la violencia es el escenario perfecto para ella.

El narrador-descriptor vuelve a los espacios interiores, a las casas, a esos espacios estriados, sedentarios, íntimos. Quizá una de las descripciones más interesantes sería la casa de Juan Stein: “La historia de Juan Stein, el director de nuestro taller de literatura, es desmesurada como el Chile de aquellos años” (Bolaño, 2000: 28). La casa de Stein se compone de muchas potencias, muchas intensidades: “La casa, más que de libros, estaba llena de mapas. Eso fue lo primero que nos llamó la atención a Bibiano y a mí, encontrar tan pocos libros (en comparación, la casa de Diego Soto parecía una biblioteca) y tantos mapas” (Bolaño, 2000: 29). Elementos que llaman al exterior, a estriar un espacio, a trazarlo en la ensoñación del viaje, se constituyen

también como elementos que quiebran el espacio temporal, puesto que el lector se ve obligado a reconstruir no sólo una cronología, sino la topografía de Stein a partir de los objetos y relatos que componen la descripción del espacio.

Juan Stein forma parte de los personajes de los que nunca más se sabe luego del golpe, que desaparecen. Arturo y Bibiano tratan de seguirle el rastro; comienzan por visitar su casa: “De las paredes habían desaparecido los mapas y la foto del general Cherniakovski. ¿Era un amigo muy querido y se fue de repente, sin avisar?, dijo la mujer con una sonrisa. Sí, dijimos, algo así” (Bolaño, 2000: 32). Las paredes vacías, al igual que en el departamento de Ruiz-Tagle, suscitan algo espeluznante, una presencia de ausencia que colma toda la casa y que nos hace imaginar el peor escenario para Stein. Los mapas y el retrato del general del Ejército Rojo desaparecen de la casa junto con Juan, en una disposición del espacio que, a diferencia de la casa de Ruiz-Tagle y su preparación, se vuelve liso como consecuencia de una potencia de estriaje más grande, que sería la amenaza y la persecución que instala la dictadura. Nunca se especifica cuál fue el destino final de Juan Stein, si su aventura como guerrillero revolucionario o su desolado y mortal exilio al sur. Lo que sí sabemos a partir de la narración de Bolaño es que cualquiera que sea su andar por esta cartografía invadida bajo el manto de la amenaza, siempre lo lleva al mismo lugar, lo que queda en el fondo de esa oscura y misteriosa narración: la muerte.

La exhibición de horrores

Quizá el espacio del mal por excelencia sea la exhibición de fotos de Wieder, puesto que es el espacio donde se despliega la perversión de su poesía vanguardista, es decir, donde se entrecruzan perversión y proyecto artístico. La casa de Wieder se aglomera de gente en un living que funciona como antesala de la habitación donde están las fotos. Podemos identificar la habitación apartada como un rincón: “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa” (Bachelard, 2000: 127). Se trata de un germen que en Wieder está más bien asociado con lo *unheimlich*, con un mal espacializado en un lugar inamovible, un rincón de la casa:

La habitación estaba iluminada de la forma usual. Ni una lámpara de más, ni un foco extra que realzara la visión de las fotos. La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven. Por supuesto, no hubo luces de colores como alguien dijo, ni música de tambores saliendo de un radiocasete oculto bajo la cama. El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias. (Bolaño, 2000: 45-46)

¿Se trata de convertir lo familiar, ese espacio íntimo, en algo malvado? ¿O tiene que ver con devolver el mal hacia el seno de lo más íntimo, en esa casa llena de agentes de la dictadura? Ésta es una operación doble que involucra el desplazamiento de la poesía del poeta-militar, el trazado que lleva a cabo desde el cielo hasta el espacio de la habitación, deslindando el proyecto poético de Wieder y, por ende, deslindando el espacio del mal. Es aquí donde arte y vida se confunden grotescamente en un rincón inamovible, en esa pieza llena de fotos de mujeres mutiladas, primero enunciadas en el aire, persiguiendo una exterioridad, y luego expuestas en la intimidad. La reacción que suscita su público ante lo que se expone en esa habitación está lejos de ser admiración.

Tatiana von Beck es la primera en entrar: “Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento” (Bolaño, 2000: 46). Luego de esto, la atmósfera del lugar es cada vez más inquietante: lo *unheimlich* se espaciliza en silencio y genera una atmosfera de tensión; nadie entiende lo que realmente pasa. Ese algo inquietante e innombrable es más bien algo raro, algo que no debería estar ahí, y su presencia no hace más que perturbar. Wieder se repliega y se sumerge en sí mismo luego de que todos los invitados quedaran atónitos ante la exhibición de fotos, y parece ser expulsado y excluido del espacio que él mismo traza, víctima de su propio goce y su fascinación. Su repliegue y su rechazo forman parte de este monólogo interno que se expresa no por su voz, sino por su perversión y proyecto artístico. Pero se consume en ese mismo acto de repliegue y rechazo, y escapará de Chile para evita ser procesado por los delitos de asesinato de las hermanas Garmendia de los que se le acusa, por lo que nunca se presenta a declarar: “nunca se encontrarán cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver, que aparecerá años después en una fosa común, [...] pero únicamente ese, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” (Bolaño, 2000: 15-16).

La habitación donde se exhiben las fotos sí tiene objetos, a diferencia de la casa descrita por Bibiano. Pero estos objetos que habitan el espacio, es decir, las fotos, no sólo despliegan un espacio del mal determinado en cuatro paredes; es más bien un elemento que indica definidamente coordenadas espaciales y temporales que constituyen los distintos asesinatos de las distintas mujeres. La pieza es una cartografía de lugares y momentos envilecidos que acumula cadáveres femeninos, sin siquiera mostrarnos el acto mismo de asesinato y, en este sentido, la ubicuidad del mal resulta no sólo espacial, sino también temporal, donde cada asesinato indica un recuerdo, una secuencia cronológica que arma un relato terrorífico, además de una confrontación de espacios entre los diversos asesinatos. Las fotos se desdibujan como fragmentos de un montaje del discurso que había sido anunciado, siempre estuvo amenazante, y que en esta escena cobra significación simbólica, puesto que funciona como un estrellamiento textual donde subyace una esencial unidad semántica del espacio.

Lo que sigue es la parte policial de la búsqueda del ahora extraviado Carlos Wieder que emprende el narrador junto con Abel Romero, detective privado que actúa al margen de la ley, por una motivación que desconocemos. Lo que interesa de la búsqueda, en cuanto continuación de misterio y amenaza latente, es la espacialización del mal que traza Wieder, pero que deviene en un rastro; es decir, son pistas que le permiten a Arturo y a Romero dar con el paradero del infame poeta: “La presencia de Wieder entre las paredes de mi casa, no obstante, se hacía cada vez más fuerte, como si de alguna manera las películas lo estuvieran conjurando. No hay que hacer teatro, me dijo Romero en una ocasión. Pero yo sentía que mi vida entera se estaba yendo a la mierda” (Bolaño, 2000: 63). La parte final de la novela es el encuentro del narrador y el detective en el lugar donde vive Wieder, en un edificio en Blanes. El narrador no sabe qué intenciones tiene el detective Romero con Wieder, y sólo se acrecienta más el ambiente amenazante de eso innombrable. El lector nunca asiste al acto mismo de encuentro, como tampoco al acto mismo de violencia, ni tampoco lo hace Belano, quien espera afuera del edificio a Romero. Bolaño opta por anunciar eso innombrable a partir del trazado que deja el mal. La narración es la realidad del mal que subyace, y el mal es la realidad de todo lo demás en la novela.

El análisis que hemos hecho de *Estrella distante* ha deshilado el recorrido del mal en esta compleja cartografía. Los distintos espacios donde el mal se espacializa en la novela son transformados irreparablemente, en combinaciones y relaciones que

establecen ese espacio del mal a partir de una sensación de totalidad, de atestar la narración. La estrategia ha sido la de una reconstrucción textual que nos permita observar la cohesión y continuidad temática del mal como elemento espacializador y complejamente ubicado en la narración. El tema del espacio y el mal se puede vincular con otras novelas de Bolaño que proyectan este análisis e identifican la capacidad de colmar espacios donde reside el mal, tal como en *Nocturno de Chile* (1999). Bien podríamos pensar en las tertulias literarias que se realizaban en la casa de María Canales, en la misma casa donde se torturaba gente en el sótano. El arriba y abajo sigue formando parte de una forma espacializada del mal inscrita en el eje transversal del invariable mal. El espacio, de esta forma, no es mero ornamento, marco o tela de fondo de la acción, como bien señala Pimentel (1992), sino que, en *Estrella distante*, el espacio diegético es depositario de la exhibición de horrores en múltiples formas. Estas perspectivas apuntan a renovar miradas sobre las obras de Bolaño e implican directamente complejizar los espacios de la violencia como una propuesta de su obra.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gastón. (2000). *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957)
- BAUDRILLARD, Jean. (1991). “Después de la orgia” (Joaquín Jordá, Trad.). En *La transparencia del mal* (pp. 9-19). Anagrama. (Obra original publicada en 1990)
- BOLAÑO, Roberto. (1999). *Nocturno de Chile*. Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2000 [1996]). *Estrella distante*. Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2007). “El secreto del mal”. En *El secreto del mal* (pp. 23-28). Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto. (2018 [1996]). *La literatura nazi en América*. Alfaguara.
- CANDIA CÁCERES, Alexis. (2010). “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura* (76), 43-70. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952010000100003>.
- CONTE, Rafael. (2020 [1971]). “Introducción” (Lourdes Ortiz, Trad.). En Georges Bataille, *La literatura y el mal* (pp. 5-13). Ermitaño Editorial. (Obra original publicada en 1957)

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (2020). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (José Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)
- ESPINOSA, Patricia. (2003). “Estudio preliminar”. En Patricia Espinosa (Ed.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (pp. 13-34). Frasis.
- FISHER, Mark. (2018). *Lo raro y lo espeluznante* (Núria Molines, Trad.). Alpha Decay. (Obra original publicada en 2016)
- FREUD, Sigmund. (1976 [1919]). *Lo siniestro* (L. Rosenthal, Trad.). López Crespo Editor.
- KRISTEVA, Julia. (1988 [1980]). *Poderes de la perversión* (Viviana Ackerman y Nicolás Rosa, Trads.). Siglo XXI.
- MANZONI, Celina. (2002). “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal del mal”. En Celina Manzoni (Ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (pp. 17-32). Corregidor.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2005 [1998]). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI.
- SICHÈRE, Bernard. (1996). *Historias del mal* (Alberto Luis Bixio, Trad.). Editorial Gedisa.

NARRATIVA CRIMINAL CHILENA: DEL ESPACIO RURAL A LA PROVINCIA

CHILEAN CRIME NARRATIVE: FROM THE RURAL SPACE TO THE PROVINCE

Luis VALENZUELA PRADO

Departamento de Humanidades

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO | Santiago, Chile

Contacto: luis.valenzuela.p@unab.cl

ORCID: [0009-0000-7552-128X](https://orcid.org/0009-0000-7552-128X)

Resumen

Este artículo propone una panorámica de algunas ficciones del delito, narrativa criminal rural o narrativa negra rural en Chile, producida a mediados del siglo xx. A partir de este panorama, indaga en ciertos rasgos que, por un lado, se oponen a la narrativa policial urbana y, a la vez, levantan rasgos propios basados en la diada criminal-rural, articulados desde los tránsitos que despliegan sus personajes, los que son escenificados desde la derrota, la enfermedad y otras carencias. Se propone, también, que estos rasgos sentarían las bases actuales de una narrativa criminal que se establece desde la provincia, la cual es representada como otro espacio devenido de lo rural y como sentido descentrado de lo urbano contemporáneo. En ese contexto, el bandido legendario, rural o de provincia, emerge y se diluye a la vez desde su condición antimitológica, exacerbando una condición paradójica. En su devenir, se trazan, entonces, pactos que subrayan los vínculos del relato rural de mediados del siglo xx con el *noir* o relato criminal de provincia del siglo xxi, con lo cual se enfatiza la crítica y denuncia social que erige la ficción criminal y del delito, en una lectura entretejida sobre las tensiones y relaciones entre el criminal, el delito y la sociedad.

Palabras clave: *Novela negra* || *Crimen en la literatura* || *Condiciones rurales en la literatura* || *Novela negra chilena* || *Literatura chilena*

Abstract

This article proposes an overview of some crime fictions, rural crime narrative, or countryside *noir* narrative in Chile, produced in the mid-twentieth century. From this context, it probes into certain features that, on the one hand, are opposed to urban police narrative and, at the same time, raise their own features, based on the criminal-rural dyad, articulated from the transitions that their characters deploy. It is also proposed that these features would lay the current foundations of a criminal narrative that is established from the province, which is represented as another space derived from the rural, and as a decentered sense of the contemporary urban. In this context, the legendary bandit, rural or from the province, emerges and dilutes at the same time from his anti-mythological condition, exacerbating a paradoxical condition. In its development, pacts are drawn that underline the links between the rural story of the mid-20th century and the *noir* or provincial crime story of the 21st century, thereby emphasizing the social criticism and denunciation that crime fiction constructs, in a reading interwoven with the tensions and relationships between the criminal, the crime, and society.

Keywords: *Noir fiction* || *Crime in literature* || *Rural conditions in literature* || *Chilean noir fiction* || *Chilean literature*

Ficciones literarias del delito: tensiones y pactos con la ley

En *Bandidos*, Eric Hobsbawm (1976) estudia a los bandoleros sociales antes del siglo xx, describiéndolos como “campesinos fuera de la ley” en torno a los que surge una “antimitología del bandidismo” (119) pero que permanecen dentro de la sociedad campesina, para la cual son “héroes” (10). Así, se sostiene cierta dualidad, ambigüedad y paradoja del criminal como eje de la representación que se erige desde o sobre él. Esta ambigüedad y paradoja reflejan una dualidad en la percepción del bandido, que, a pesar de su estatus marginal, mantiene un vínculo significativo con la comunidad local, la cual, a menudo temerosa y admirativa, pacta con éstos para evitar problemas locales y preservar sus intereses. Se firma, entonces, un pacto social de regreso a la sociedad, el cual se articula con el “tranzar”, el “entendimiento” y los “vínculos”, y que incluso encuentra eco en lo señalado por Josefina Ludmer (2011), quien afirma que el delito permite “relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura” (18). En las “ficciones literarias”, el delito podría leerse como una articulación del delincuente y su víctima, así como de la ley, la justicia, la verdad y el estado con esos sujetos (Ludmer, 2011: 18). La figura compleja, paradójica y heroica del bandido rural se proyecta como antecedente relevante de la tradición del policial o novela negra actual, cuyos criminales también dejan entrever formas espectacularizadas de crimen y pactos con la autoridad y poder, tejiendo en su andar un territorio político y crítico de vínculos sociales.

Michel Foucault (2009) destaca el “espectáculo de la cadena”, una “fiesta” que “trata de recordar el rostro de los criminales que tuvieron su hora de gloria” (263) en un tránsito constante por diversas ciudades: “Eran saturnales del castigo; la pena se tornaba en ellas privilegio” (265). Este espectáculo de la cadena articula un modo de contemplación, pero también tres actores: el criminal en escena, el pueblo asistente y la autoridad que lo monta. No obstante, tal articulación foucaultiana¹ se proyecta en otros dos actores, por un lado, al tener implícita o explícitamente a la(s) víctima(s), y por otro, al dar un rol central a la prensa que media el evento criminal. Para este

¹ La noción de espectáculo desaparece a comienzos del siglo xx, ya que el castigo, según Foucault (2009), “ha cesado poco a poco de ser teatro”. A comienzos del xx, se excluye el “castigo el aparato teatral del sufrimiento, se entra en la era de la sobriedad punitiva” (22). En 1837 se adopta un “equivalente móvil del Panóptico” (267), donde la mirada sigue jugando un rol relevante.

último cobran relevancia los mecanismos de espectacularización del miedo, que encuentra eco en el trabajo de Guy Debord (2002), quien pone en escena el tema del espectáculo en la sociedad y lo problematiza proponiendo una espectacularización de la realidad: “la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (37).

Retomo a Josefina Ludmer (2011), quien ofrece una lectura del delito en cuentos argentinos: narraciones de delitos sexuales, raciales, sociales, económicos, de profesiones, oficios y estados. Levanta la hipótesis del “delito como instrumento crítico” (15), como “instrumento conceptual particular; no es abstracto, sino visible, representable, cuantificable, personalizable; no se somete a regímenes binarios; tiene historicidad, y se abre a una constelación de relaciones y series” (16). Ludmer sostiene, sobre la base de los fundamentos teóricos de Marx y Freud,² que el delito “funciona como una *frontera cultural* que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura” (17-18). Permite trazar límites; es decir, diferencia y excluye: “Con el delito se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural” (18).

Este artículo retoma las lecturas en torno a las ficciones del delito y desarrolla una panorámica de la narrativa criminal rural o narrativa negra rural en Chile, producida a mediados del siglo xx, cuyo despliegue espacial se da en el campo o lo rural, en cuanto entramado entre el crimen y el poder. A partir de lo anterior, se propone un cierre, también panorámico, sobre lo que serían las bases de una narrativa criminal del siglo xxi que se erige desde la provincia, representada como espacio devenido de lo rural y descentrado de lo urbano contemporáneo.

Los tránsitos rurales y urbanos del criminal

La lectura de los tránsitos del criminal implica leer y comprender los pasos y la estela de sangre que deja en su recorrido. El tránsito rural decimonónico en Chile es un

² Como marco teórico Ludmer recurre a Marx, quien da cuenta del criminal como productor de crímenes y de leyes penales; además, “produce el conjunto de la policía y la justicia criminal, fiscales, jueces, jurados, carceleros” (citado en Ludmer, 2011: 15); “rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa” (16).

antecedente de los procesos de modernización que consolidan a la ciudad como eje económico a comienzos del siglo xx; sin embargo, durante este siglo, mantiene un lugar que opera en paralelo a la ciudad y que retorna a fines del siglo xx y comienzos del siglo xxi. Michel De Certeau (2000) afirma que el caminante en su andar deja huellas que pueden ser leídas. Es posible leer sus tránsitos, en especial por la ciudad, mediante los pasos y recorridos que dibuja un individuo al transitar por ella. De este modo, el andar encuentra una “primera definición como espacio de enunciación” (110) que incluso permite articular ciertos tropos que le permiten al criminal ingresar en la complejidad del sujeto y su tensa relación con su entorno. Los tránsitos crean vínculos con el espacio, los cuales se establecen con y en la ciudad y en el campo, y permiten a Raymond Williams (2001) señalar que la “vida del campo y la ciudad es móvil y actual: se mueve en el tiempo, a través de la historia de una familia y un pueblo; se modifica en el sentimiento y en las ideas, a través de una red de relaciones y decisiones” (32). En esta red móvil y actual, Williams busca el “pulso” de la ciudad, “el pulso del reconocimiento” que él ha sentido una y otra vez en su andar por diversas ciudades, donde percibe “esa cualidad emocionante e identificable: el centro, la actividad, la luz” (30). Se trata de una luz que, como contraparte, podría vislumbra una oscuridad, cercana a la territorialidad criminal. En ese sentido, también experimenta “el caos del tren subterráneo y del embotellamiento del tránsito; la monotonía de las filas de casas; la prisa afligida de una muchedumbre desconocida” (30). El “pulso” permite comprender todo territorio, el urbano y el rural, con sus propias dinámicas de tránsito.

Según Hobsbawm (1976), las sociedades rurales del pasado solían enfrentar “carestías periódicas y catástrofes ocasionales” (17), lo que a menudo fomentaba el bandidaje. En estas “economías rurales” (29), el bandidaje surgía debido a la baja demanda de trabajo y la sobrepoblación. Los bandidos podían ser tanto campesinos no integrados en la sociedad como individuos provenientes de las ciudades o vagabundos externos a la sociedad rural (32). La diferencia principal entre los bandoleros campesinos y el criminal citadino o los grupos de vagabundos de los intersticios de la sociedad rural (39) radica en que los primeros, aunque pueden estar fuera del sistema, mantienen una conexión directa con la comunidad local, mientras que los segundos están más desvinculados de la vida rural y se integran a ella ocasionalmente (107). Por su parte, Laura Demarúa (2014) afirma que la provincia revierte el espacio residual desechado y retorna de modo crítico, levantando un espacio/mapa de “negociaciones de sentidos

donde aceptar y visualizar la diferencia” (15). Demaría establece una provincia que escapa a los opuestos y a lo binario, que “permita salir de prácticas estancas de mirar y de leer”, de “pensar la cultura desde un eje inmóvil, que le otorga a la ciudad la fijeza del centro, del poder y de la plaza” (37). Los movimientos del criminal, una figura compleja y paradójica en el espacio rural y de la provincia, así como sus trayectorias hacia y desde estos espacios, implican una serie de articulaciones críticas y políticas. Estas dinámicas permiten tanto estabilizar como desestabilizar territorios marcados por la estela de violencia y sangre que deja el criminal a su paso.

La escena de la derrota del bandido en la narrativa chilena

En 1935, en el artículo “El bandido en la literatura chilena”, Elvira Dantel Argandoña estudia la forma en que los escritores chilenos (historiadores y ensayistas, poetas y novelistas) interpretan, a través de “nuestra evolución literaria”, el “tipo de bandido, del hombre fuera de la ley, producto de una época y de una raza” (241), siendo el más característico en nuestra sociedad el bandido de campo, a diferencia del “malhechor” urbano. El bandido en nuestra literatura suele ser, en su origen, vagabundo o peón de campo que transita por los márgenes del sistema social de la hacienda y encuentra en el delito un modo de recuperar la dignidad. Se convierte, de esta forma, en “cuatrero o ladrón de caballería, que viene a constituir algo así como el generalato dentro de la jerarquía de los malhechores, en que el escapero o el punza ocuparían el rango inferior” (Dantel Argandoña, 1935: 242). Por su parte, Manuel Zamorano (1967) identifica y analiza una exhaustiva escena del crimen de la literatura chilena, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Clemens Franken y Magda Sepúlveda (2010) abordan el género policial desde un análisis de los detectives que lo protagonizan; sin embargo, como antecedente del género policial sindicando a las “historias de bandidos” (19). Analizan *Las aventuras de Manuel Luceño* de Antonio Acevedo Hernández, considerada como novela de bandidos, ya que su protagonista, Luceño, “se sitúa en el lado contrario de la ley” (57). Es un bandido “cuya rehabilitación consiste en otorgarle el lugar de colono que antes poseían los inmigrantes” (19).

La narrativa chilena cuenta con una amplia tradición de relatos de bandidos y criminales rurales que tensionan el espacio urbano del relato policial negro y de lo que

prefiero denominar, pensando en Ramón Díaz Eterovic (1994), la “narrativa criminal” (7) o, como afirma David Knutson (2022), “novela negra rural”, en un contexto latinoamericano. En ese sentido, es posible rastrear cuatro libros particulares que, pasada la mitad del siglo xx, dan cuenta de ciertos antecedentes relevantes del tránsito rural y provinciano: *Eloy* (1960), de Carlos Droguett; *Historias de bandidos* (1961), de Rafael Maluenda; *El río* (1962), de Alfredo Gómez Morel, y *Diez cuentos de bandidos* (1972), recientemente reeditado, en el que Enrique Lihn revisa la tradición bandolera en el cuento chileno, a partir de la cual urde una explicación que logra dar un espesor cultural al tema que lo convoca.

Ciudades enfermas que enferman

Eloy (1960)³ de Carlos Droguett es una novela que rompe la linealidad temporal y espacial, con voces e imágenes que intervienen la puesta en escena rural del bandido que es arrinconado en un rancho precario.⁴ El rancho constituye el espacio irreversible del destino trágico de Eloy. El espacio de Eloy se sitúa en los intersticios de la modernidad y la urdimbre moderna, en un lugar que contrasta con el primer plano urbano al que, paradójicamente, no pertenece. La novela escenifica a Eloy como un bandido acosado, agazapado, angustiado y acribillado, que desafía a la autoridad y a la policía, reflejando una larga tradición literaria del salteo. El Ñato Eloy expresa el choque frontal con la ley, la sociedad y las “ciudades enfermas que te enferman” (Droguett, 2008: 29-30) enunciadas por él. Vemos a un sujeto paradójico que, como bandido rural, puede ser visto en cuanto “contrapunto del policía” (Concha Ferreccio, 2013: 25): “El oficio de Eloy es dar la muerte a sujetos al margen de la ley; no obstante, su trabajo es equiparado al de otros asesinos, que operan al interior de aquella, y con quienes

³ La edición consultada de la novela *Eloy* corresponde a la de 2008, que difiere de las editadas por Seix Barral en 1960 y Sudamericana, en 1967. La edición de 2008 asume los cambios realizados por Carlos Droguett, fallecido en 1996. Algunas ediciones póstumas eligen publicar la edición original; otras, en cambio, la versión final.

⁴ Para José Luis Romero (2004), los rancheríos son “formaciones suburbanas” que se manifiestan de diversa forma en Latinoamérica: “con nombres diversos se los conoció en cada país: callampas en Chile, villas miseria, y luego, simplemente, villas en Argentina, barriadas en Perú, favelas en Brasil, cantegriles en Uruguay, ciudades perdidas en México, pueblos piratas en Colombia, y genéricamente, en casi todas partes, invasiones, construcciones paracaidistas y, sobre todo, rancheríos” (357).

establece una relación de doble” (Concha Ferreccio, 2013: 24). A la vez, se nombra a sí mismo como bandido, como bandido infame, como metáfora del monstruo y del cuerpo enfermo, como “una humilde y solitaria fogata” (Droguett, 2008: 93) que arde y quema. Como sostengo en otro estudio, la noción de pacto, articulada con la de infamia, visualidad y espectáculo, cruza “dos líneas de análisis en *Eloy* de Carlos Droguett. La primera, desde las tensiones entre el criminal y el poder; y la segunda, desde las marcas textuales que responden a una retórica de la imagen fundada en la visualidad, visibilidad, luminosidad y lo cinematográfico presentes en la novela de Droguett” (Valenzuela Prado, 2014: 78). Tal articulación es desplegada en su andar, cuya estela quema, lo que provoca la acción policial que inicia la cacería. Ésta acorrala a Eloy en el rancho, creando una atmósfera en la que el bandido tendrá que “luchar contra el acosamiento de la angustia y la muerte” (Parent, 1973: 87). Esta cacería y escape dejan una estela de sangre con la que Eloy testimonia una historia de violencia, una “estética de la destrucción” (Plaza, 2022: 190), que “encarna una expresión, el anhelo de encontrar sentido en los actos aniquiladores que emprende el ser humano. El crimen, desde esta perspectiva, es la conformación de un dispositivo de lectura multiplicador de sentidos” (Plaza, 2022: 191).

Eloy realiza una crítica explícita a la modernidad, enfocándose en los rasgos urbanos que la defienden y sostienen. Se presenta, así, una escena en donde el crimen es ubicuo, y no sólo lo encarna el criminal. Éste, a su vez, vive un presente solitario y encerrado, opuesto al espacio ciudadano abierto, moderno, copado por la multitud:

Lo fatal y malo es demorarme encerrado en este, Dios no hizo las casas, las criminales ciudades llenas de humo, los hombres llenos de humaredas, solo las tierras solas, los bosques limpios, las montañas y los ríos desnudos, para subir por ellas, para irse por ellos, el hombre tiene miedo, fatal e inmejorable miedo y se encierra en estas cajas horribles y finales, sin aire, sin sol y sin salida, aunque tengan puertas, en las ciudades enfermas que te enferman (Droguett, 2008: 28-29).

Desde la mirada pesarosa y negativa, sumando al estado de acoso experimentado, Eloy enuncia una diatriba que reconstruye el espacio, que al final de cuentas no es otra cosa que el intento por fundar un espacio de salvación —un espacio cuyo presente es

el del encierro, ése del “cajón funesto”, “las casas ataúdes”, “cajas horribles”, de las casas, de la reclusión, un tiempo espacial del agobio—. Esta situación, como fragmento de una totalidad, se ubica en las “criminales ciudades”, donde *criminales* funciona como epíteto diferenciador de otras ciudades; ciudades criminales enunciadas a la par de “las ciudades enfermas que te enferman”, como pleonismo enfatizador, en ambos casos, referidos a la ciudad moderna. Esta ciudad se opone a la situación del criminal, pero no desde la dialéctica, sino desde una fricción que invita a la representación de un tercer espacio, lo rural, de “tierras solas”, de “bosques limpios”, de “montañas y [...] ríos desnudos”. Se trata de un espacio de lo ideal, ya anunciado por Raymond Williams (2001), para quien, en el siglo XIX, con un contexto muy diferente al campo chileno, el “campo era entonces un lugar para retirarse” (348) —ideal que persiste y colinda con la idea de campo como contraparte de la ciudad moderna, en *Eloy* desarrollada como construcción espacial alternativa a la ciudad moderna.

Historias de bandidos

El bandido encuentra interesantes y destacados antecedentes en *Historias de bandidos* (1961) de Rafael Maluenda. Cinco cuentos abren este libro: “Perseguido”, “Los dos”, “El...”, “La cacería” y “Por despecho”. En “La cacería” se exacerba la tensa relación entre el criminal y la ley. Para Carlos Ruiz Tagle (1968), “en la mayoría de los relatos de Maluenda, los verdaderos bandidos parecen ser los pacos. Ocurre esto en ‘Perseguido’, en ‘Por Despecho’, y muy especialmente en ‘La Cacería’” (2). En este último se produce un pacto invertido, ya que la cacería es un acuerdo de libertad o muerte. Cuando debían trasladar a ciertos presos, los gendarmes pactaban la cacería, “aquel procedimiento que un juez discurriera, en vista de la plétora de penados que llenaban las cárceles, y que la gendarmería no vacilaba en ejercitar cuando los bandidos se sometían a él a cambio de una vaga esperanza de libertad. El lema de aquel juez era que ‘lo mismo daba llegar con los forajidos vivos o tendidos sobre las grupas de los caballos’...” (Maluenda, 1963: 50-51). El pacto incluye una forma de estar en el espacio rural, con una ley al margen de la ley, pero validada por ésta: “Asintió el jefe y se acordaron los últimos detalles: para los cinco presos habría cinco tiradores y les dispensarían una ventaja de diez pasos antes de dispararles” (52). Sin embargo,

la esperanza se diluye en el espacio; la posibilidad de libertad se esfuma con el polvo del terreno y de los disparos.

El cuento “Los dos” ofrece uno de los puntos altos en cuanto a la narrativa bandolera chilena, narrando el encuentro entre dos prestigiosos bandidos, el Macheteado y el Huinco, “dos hombres cuyas proezas de bandidaje habían sembrado el pavor en cuatro provincias [...]”. Cada uno sabía la odisea del otro, cada uno había oído contar la audacia de sus aventuras” (Maluenda, 1963: 26). El gesto de sembrar el pavor repercute en el tránsito y estela que dejan en sus pasos los criminales literarios. En *La invención de lo cotidiano*, Michel De Certeau (2000) afirma que el caminante en su “andar” deja huellas que pueden ser leídas. Es posible leer sus tránsitos, en especial por la ciudad, mediante los pasos y recorridos que dibuja un individuo al transitar por ella. De este modo, el andar encuentra una “primera definición como espacio de enunciación” (110), ya que al andar se enuncia: “La historia comienza a ras del suelo [...]”. Las variedades de pasos son hechuras de espacios. Tejen los lugares” (109). Ese tránsito citadino puede ser extrapolado al rural, que es abierto, pero que, de igual forma, teje un relato, como en el de “La cacería”, cuyo horizonte de libertad de diez pasos es interrumpido por el disparo de la ley. En tanto, en “Los dos”, la paradoja de la proeza legendaria y de la antimitología del bandido, presentada por Hobsbawm, dejan su estela en el tránsito por las “cuatro provincias”. Después de estos cuentos, el libro continúa con cinco capítulos sobre la vida del bandido Ciriaco Contreras, cuyo testimonio fue recogido por el propio Rafael Maluenda del hijo de Contreras. La leyenda de Contreras, conocida en Talca, describe cómo, “perseguido por la policía, siempre burlándola, se hizo una reputación de románticos prestigios entre asaltos sangrientos y hábiles correrías de cuatrero” (Maluenda, 1963: 79). Su figura legendaria, acorde con lo sostenido por Hobsbawm, refleja la espectacularización que rodea al criminal, al mostrar que éste y sus delitos siempre están entrelazados con la comunidad y diversos actores, porque el bandido y su delito nunca son aislados.

El provinciano

Mario Verdugo (2022) establece una relectura de ciertos conceptos literarios que han acompañado a la representación de la provincia en la narrativa chilena y que, sin

dudas, pueden ser rearticulados en el cuento criminal: el criollismo, el larismo, el regionalismo y el provincialismo, representado por *Martín Rivas*, es decir, la “hipervaloración y la minusvaloración de la periferia en un contexto subnacional” (21). *Martín Rivas*, de Alberto Blest Gana, es la novela chilena decimonónica fundacional que presenta a su protagonista como un inmigrante de la provincia en la ciudad. Ese tránsito literario encontraría eco en una novela autobiográfica de formación delincuencial, *El río* de Alfredo Gómez Morel, novela que en los años sesenta Pablo Neruda descubrió y llamó un “clásico de la miseria” (Carvacho Alfaro, 2016: 80), y que tributa a *Diario de un ladrón*, de Jean Genet. El viaje desde la provincia es esencial para comprender *El río*. El protagonista, abandonado y recogido desde su infancia, llega desde la provincia, San Felipe, a la urbe, Santiago: “Me gustó y asustó el espectáculo de la urbe: autos, coches de posta, gentes, ruidos, mucho perfume dentro del taxi, el asno y mamá amorosamente tomados de la mano. Yo, solo, arrinconado, aborto, meditando para tratar de comprender bien qué estaba ocurriendo en mi vida” (Gómez Morel, 1962: 40). La ciudad también se erige como un personaje que asusta, pero, al mismo tiempo, despliega una estructura jerárquica y escalas sociales de los delincuentes en donde Alfredo busca insertarse. En ese contexto, el río cobra vida propia: es el espacio que, desde su violencia y miseria, se erige como referente y espacio ideal para habitar no en la ciudad, aunque sí debajo de ésta. El río es la metáfora de la vida a la intemperie; por lo tanto, de las vidas vulnerables. En ese sentido, el tránsito delincuencial, desde la provincia hacia la ciudad, no erige una forma idealizada de ésta, sino que implica una forma extrema de descenso al infierno.

Bandidos, la producción social de un país

Con *Diez cuentos de bandidos* (1972), Enrique Lihn revisa y homenajea la tradición bandolera en el cuento chileno. En el prólogo “Los bandidos y el cuento chileno”, Lihn (1972) urde una explicación que logra dar un espesor cultural al tema que lo convoca; sostiene que la riqueza del tema y de la selección se ampara en la cantidad de bandidos existentes en la literatura chilena: “perseguidos y perseguidores [...] corren a campo traviesa” por ésta y enfatizan la tensión entre los vínculos y pactos que entablan (7). Lihn afirma que el bandolerismo viene a América con la conquista española;

lo hace al recordar las palabras de Quevedo, quien llama a expulsar “a todas estas personas a América, que es el país de los bandidos, de los pícaros y de los aventureros” (12). Lihn sostiene que los cuentos de bandidos no deben considerarse sólo como “mensajes ideológicos” (15), sino que deben verse dentro de un contexto de la historia y la “producción social de nuestro país” (15).

Varios cuentos publicados en *Diez cuentos de bandidos* recalcan el carácter violento de estos personajes, en tensión con la autoridad, como “El último disparo del Negro Chávez” (1953) de Óscar Castro, cuyo protagonista se erige como vengador social, ya que es “la mano” que “elegía siempre como blanco a los patrones más déspotas, a los capataces que con mayor dureza trataban al inquilinaje, a los mayordomos que no hacían distinciones entre peón y perro” (Castro, 1972: 147). Su tránsito se despliega “sin premura por senderos sólo por él conocidos” (143). Siempre el miedo erige su figura demoníaca como el “malulo”, sembrando el miedo; sin embargo, en su derrota, logra llevarse consigo al enemigo. En “La espera” de Guillermo Blanco, el bandido asusta con su sola presencia la tranquila vida de su patrón y esposa; en “Complot” de Olegario Lazo Baeza se narra la posible traición que afectaría al teniente Luco por parte del oficial Verdugo. Por su parte, “El aspado” de Mariano Latorre (1972) pone en escena el errar herido del bandido, desarrollando un interesante cruce entre crimen y devoción: “su puñal, tan caro para él como el escapulario de la Virgen, lazo misterioso que lo unía al pasado, tenebroso como caverna” (92); “Pat’e cabra” de Víctor Domingo Silva (1972) es protagonizado por Juan Ramón, quien venga la muerte de su madre a manos del Chureja, un bandido común y corriente: “¡Así se mata, de hombre a hombre; no como vos, bandío, que apuñalaste por robarle a una viejecita indefensa!...” (106); y “Cuesta arriba” de Luis Durand (1972), que tiene al Champa y al Manzanas Agrias como protagonistas, “[v]agabundos y ladrones, [cuyas] existencias se deslizaron siempre a la sombra de los montes y de la noche” (110) y que, “como la peste”, llegaron a arrasarlo con un pueblo, y las vidas de ambos arrebatadas el uno al otro. “El cuarto de las garras” de Fernando Santiván (1972), narra la aventura de una madre que va en busca del cadáver de su hijo a la misma hacienda donde vive el poderoso criminal, quien responde: “¡Aquí no se mata a naide [sic]!... ¡Sólo a los bribones! [...]. También matamos a los traidores” (73). Por último, “El bonete maulino” de Manuel Rojas, al igual que “Los dos” de Rafael Maluenda, narra la iniciación como bandido de don Leiva y la posterior derrota humana. Los cuentos

que reúne Lihn reflejan una espacialidad rural que da cuenta de conflictos humanos vinculados con la venganza y la traición, una escena en la que los actores, a veces de clases sociales similares y a veces diferentes, deben ajustar cuentas, exacerbando los pactos sociales que se trizan o se fundamentan desde la tensión humana que los vincula. En rigor, uno siempre necesita del otro.

Derivas contemporáneas del bandido en la provincia

Durante los años noventa se publicaron dos novelas en clave bandolera: por un lado, *Responso para un bandolero* (1996) de Enrique Volpe y, por otro, *El bandido de los ojos transparentes* (1999) de Miguel Littin. Éstas ofrecen una mirada del criminal en su versión de bandido rural. La de Volpe (1996) se centra en las andanzas pasadas de Juan Segundo Catalán, de 96 años: “Todo un señor bandolero, respetado por sus vecinos, quienes sin duda sabían que era un famoso bandolero y se sentían orgullosos de contarle como vecino” (39). La de Littin gira en torno a la persecución del bandido Abraham Díaz “el Torito” por parte del teniente Ramírez. Este último se queja: “éste es el pago de Chile, mierda, dije una y mil veces. Arriba el bandolero, salteador de caminos, pistolero, ladrón de ganado, violador de mujeres; y aquí, mordiendo el suelo, la tierra pisoteada por hombres mugrientos” (Littin, 1999: 13).

La narrativa negra de Ramón Díaz Eterovic, iniciada en los años ochenta, es fundamental para comprender la escena policial, negra y criminal de la literatura chilena. Díaz Eterovic delinea un derrotero de Heredia por Santiago, la ciudad triste y oscura. Sin embargo, en sus casi 40 años de vida literaria, desde los años ochenta, la provincia encuentra escenas puntuales de tránsito hacia ella. En 1999 publica *Nunca enamores a un forastero*, la cual transita hacia la ciudad más austral de Chile, Punta Arenas, manifestando su molestia por abandonar la ciudad:

Pocas cosas me desagradan tanto como arrastrar maletas y posar mis asentaderas en sitios extraños. Odio salir de Santiago. Me gusta su gente dándose codazos en las calles, los gritos de los vendedores, el esmog, los rostros desconocidos y, sobre todo, la posibilidad de beber a solas, sin que nadie contabilice los trago que consumo. Me gusta observar el ajetreo de la ciudad

desde el ventanal de mi oficina, ubicada en las cercanías de la Estación Mapocho. (Díaz Eterovic, 1999: 7)

Heredia es un hombre quisquilloso de ciudad que sabe caminar a través de ésta. No obstante, lo suyo, la metodología detectivesca, le permite introducirse en otros territorios que siempre lo llevan a olisquear la estela que deja la memoria, como sucede en *Los fuegos del pasado*, publicada en 2016: “Las ciudades de provincia son un territorio adecuado para pasiones que se ocultan por temor a los comentarios. Y tampoco debía olvidar que un hecho cualquiera puede arrastrar hasta el presente las profundas raíces de la memoria” (Díaz Eterovic, 2016: 21). En la novela, Heredia debe viajar a Villarrica, una de las “primeras ciudades fundadas por los conquistadores españoles en el sur de Chile” (20), que actualmente vive de las actividades comerciales madereras y turísticas: “Es una ciudad pequeña, a medio camino entre el pasado, representado por sus viejas casas de madera, y la modernidad, reflejada en sus galerías comerciales que ofrecen servicios de telefonía y artículos electrónicos de alta tecnología” (20). Se trata, entonces, de una ciudad provincia, siempre pensada en relación con la ciudad capital, Santiago. En rigor, volviendo a Laura Demaría (2014), en la literatura la provincia es pensada, generalmente, como un eco de la ciudad metropolitana. En una de las novelas más recientes de Díaz Eterovic, *La cola del diablo* (2018), Heredia retorna a Punta Arenas; sin embargo, el foco está puesto en un vínculo biográfico suyo: la aparición de un hijo que luego comenzará a parecer en las siguientes novelas de la saga.

Desde 2000, en paralelo al trabajo de Ramón Díaz Eterovic, aparecen novelas que, además de dislocar el espacio de Santiago y la provincia, dislocan el género negro y difuminan el lugar del bandido/criminal. Por un lado, es posible identificar una narrativa negra y criminal en el norte del país, en ciudades y provincias cercanas a las fronteras con Perú y Bolivia. Juan José Podestá ha publicado dos libros de narrativa criminal: *Playa Panteón* (2015) e *Isla Podestá* (2022). Para Díaz Eterovic (2015), *Playa Panteón* “es un valioso aporte al desarrollo de la narrativa criminal que en las últimas décadas se ha constituido en una expresión reconocida y valorada en el ámbito de la literatura chilena” (s.p.), la cual da cuenta de una realidad que asume la importancia del rol de la violencia y la marginalidad, específicamente “la frontera norte de Chile, de ciudades nortinas donde algunas lacras como el narcotráfico tienen una presencia brutal y cotidiana en la vida de sus habitantes” (s.p.). *Isla Podestá* presenta, en tanto,

una espacialidad abierta, ideal para dar cuenta de la muerte y del crimen: “Me acordé del inicio del Popol Vuh, que dice algo así como que todo está en calma, pero también en suspenso” (Podestá, 2022: 74); esta referencia deviene en una del lugar del presente: “Mirar el mar de esta isla de noche da miedo. Tiene un mar feo, negro, de día y de noche. La arena cambia de colores según pasan los días” (Podestá, 2022: 74). Por su parte, *Alto Hospicio* de Rodrigo Ramos Bañados narra la historia de un periodista que es autor de reportajes sobre asesinos en serie y la de un conductor de colectivos que será conocido como el sicópata de Alto Hospicio. Ainhoa Vásquez Mejías (2016) pone énfasis en la idea de frontera que atraviesa la novela, que permite “reconstruir la historia de los feminicidios que ahí ocurrieron entre los años 1999 y 2001, fronteras difusas que podrían dividir tajantemente dos realidades opuestas, pero que se cruzan sin pasaporte y derriban un límite que se difumina, entremezcla y enreda, como la vida misma” (55). En estas novelas, opera un territorio acorde con la sequedad del norte del país y la cercanía con el espacio fronterizo.

Por su parte, el crimen en la ciudad de Valparaíso, puerto y ciudad cercano a Santiago, la capital de Chile, es representado en varias novelas. La primera, *El caníbal de Laguna Verde* (2013) de Cinthia Matus, imagina una novela en forma de mito, relato paranormal y crónica roja: “Si alguna vez usted se topa con el caníbal porteño, ya no hay nada que hacer porque se lo va a comer sin siquiera preguntarle el nombre” (Matus, 2013: 19). Para Rosales-Neira y Candia-Cáceres (2017), Matus realiza una “construcción criminal y bizarra de Valparaíso”, la cual no da cuenta sólo “de la antropofagia simbólica de parte de nuestras autoridades sino de la real” (139). La segunda, *La primera puerta del espanto* (2022) de Miguel Vargas Román, mezcla, según Díaz Eterovic (2023), novela negra y relato gótico, y tiene como eje “el retrato de cierta criminalidad detonada por el poder y la ambición de obtenerlo a cualquier costo” (s.p.), poniendo en escena a Valparaíso.⁵ Vargas Román (2022) exagera el espanto desde la oscura espacialidad: “La niebla espesa que llegaba desde el mar se metía en cada rincón de Valparaíso” (19). En estas novelas, Valparaíso, ciudad puerto, disputa

⁵ Valparaíso, dice Ramón Díaz Eterovic (2023), “no ha sido ni es ajena al desarrollo de la novela negra en [Chile]. Algunos antecedentes de la novela negra que se ha escrito en Valparaíso y sus alrededores los hemos encontrado tiempo atrás en novelas de Hernán Poblete Varas (*Juego de sangre*) y Antonio Gómez Roja (*El huésped del invierno*); y últimamente en las novelas de Roberto Ampuero, Gonzalo López (*Piromancia*), F.S. Del Solar (*Acelerante*), Rafael Sarmiento (*Sangre*)” (s.p.)

el lugar negro y lúgubre que ocupa Santiago, capital de Chile, un espacio que, económicamente, tuvo un lugar más relevante durante el siglo XIX.

En otro espacio de la provincia, en la zona central de Chile, pero al sur, *Juego de villanos* (2018) de Julia Guzmán Watine presenta al detective Cancino transitando por espacios de la provincia y de Santiago. Se trata, según Ramón Díaz Eterovic (2018), de “un sujeto marginal que sobrevive al rigor capitalino y que arrastra una suerte de fracaso existencial desde su natal Talca” (s.p.). El tránsito permite pensar la expectativa que busca dejar atrás Santiago; sin embargo, ésta se torna imposible: “Llegué a Santiago al atardecer. No había nadie. Quizá me acostumbré en Talca, porque, secretamente, esperaba que me recibieran mis amigos de los libros usados o, tal vez, Luz. [...] Al parecer, la vida en Santiago era distinta, más solitaria, con un tiempo reducido que no permitía una atención como las miles que tuve en Talca” (Guzmán Watine, 2018: 141). Más al sur, en el puerto de Talcahuano, se sitúa *Los transitorios*, de Juan Angulo,⁶ una novela que podría ser clasificada como de formación criminal con un protagonista, Lalo, que retorna al pueblo del cual siempre quiso escapar. La novela, a juicio de Carlos Salem (2023), “mete al lector dentro de un submundo donde nada brilla y hasta los delitos cometidos tienen ese poso de realidad que les quita, afortunadamente, el supuesto romanticismo que en otros textos se adjudica a los bajos fondos” (13). El título de la novela remite a un mundo de personajes que viven de “paso”, entre la traición y la violencia, en un territorio de incertidumbre, en donde las alternativas son la “cana”⁷ o la muerte. La provincia desplegada por Angulo, la de los “transitorios”, exagera el lugar de tránsito de una provincia-puerto, pero, sobre todo, de vidas transitorias. El espacio reducido agobia a los personajes y deja un escaso margen para no toparse con la muerte latente que los acecha. Lalo, para intentar escapar, contempla el mar:

Frente a él, está el mar, ahora negro, siempre interminable. Lalo intenta recordar algún momento feliz. Quieres saber que en algún lugar hay esperanza o bondad. Inútil. Los vagabundos. Los pescadores, las prostitutas con sus sombras y ropas viejas parecen llenar el espacio de malos presagios. Mostrar al

⁶ Libro que se adjudicó el primer premio del concurso de novela negra Puerto Negro 2022, de la Universidad Andrés Bello de Chile.

⁷ En el léxico delictual, *cana* significa ‘cárcel’.

mundo tal como es, un lugar cínico y frío. Las casas con una estufa, Panamá asado y un abrazo se extinguen de su mundo. (Angulo, 2023: 130)

La esperanza es escasa y se diluye fácilmente en la novela de Angulo, tal como sucede en la novela criminal de provincia.

Conclusión

“La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar por confesarlo” (8), escribe Bataille (2010). En ese sentido, el andar y el pacto criminal deja una estela de sangre que testimonia el miedo espectacularizado que provoca en su entorno y la cacería que lo acosa. El territorio rural termina por clausurar el relato que traza como derrotero con la sangre suya y de otros. En el espacio provinciano, el crimen permite crear una escena política que enfatiza tanto el espacio apartado de un centro o el espacio en el que, abandono mediante, el crimen encuentra una arista vinculada al poder y la violencia. Pareciera que lo legendario desaparece y el crimen exacerba su condición antimitológica; en sí, se trataría de una toma de distancia de la ciudad que descentra y desarma las posibilidades del espectáculo al no contar con la atención del centro metropolitano. Se tienden pactos, con matices, que remarcan los vínculos del relato rural de mediados del siglo xx con el *noir* o relato criminal de provincia del siglo xxi, porque todo relato criminal enfatiza la crítica o la denuncia.

Por último, si en *Eloy*, en los cuentos de Maluenda o en lo antologados por Lihn el bandido y el espacio encuentran un vínculo que replica las formas rurales y de la provincia planteadas por Hobsbawn o Ludmer, en el relato policial o criminal o *noir* de provincia del siglo xxi, el héroe o protagonista adopta la forma heterogénea de detective, sea éste su oficio o adopte la forma de periodista. Sin embargo, la figura del bandido se diluye en su diversa y compleja configuración contemporánea. En ese sentido, *El río* de Gómez Morel da cuenta de una ciudad que asusta al sujeto provinciano, el mismo que retorna a su pueblo, Talcahuano, en la novela de Juan Angulo. El bandido rural o el criminal de provincia es un sujeto de paso, en tránsito. En los relatos analizados en este artículo, como ya se dijo, prima la lectura espacial descentrada de la provincia y la de un derrotero dinámico, nunca establecido, que diluye fronteras.

Referencias bibliográficas

- ANGULO, Juan. (2023). *Los transitorios*. Universidad Andrés Bello; Real Noir.
- BATAILLE, Georges. (2010). *La literatura y el mal* (Lourdes Ortiz, Trad.). Nortesur. (Obra original publicada en 1957)
- CARVACHO ALFARO, Rodrigo. (2016). *Clásicos de la miseria: canon y margen en la literatura chilena*. Oxímoron.
- CASTRO, Óscar. (1972). “El último disparo del Negro Chávez”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 137-146). Quimantú.
- CONCHA FERRECCIO, Pablo. (2013). “Un apocalipsis perverso: reflexiones en torno a la violencia simbólica en *Eloy*”. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1(2), 21-35. <https://doi.org/10.5195/ct/2013.50>.
- DANTEL ARGANDOÑA, Elvira. (1935). “El bandido en la literatura chilena”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, (6), 241-301. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68534.html>.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- DEBORD, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo* (2a Ed.; JOSÉ LUIS PARDO, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1996)
- DEMARÍA, Laura. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Beatriz Viterbo Ediciones.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (1994). “Literatura policial en Chile”. En Ramón Díaz Eterovic (Comp.), *Crímenes criollos: antología del cuento policial chileno* (pp. 7-16). Mosquito Editores.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (1999). *Nunca enamores a un forastero*. La calabaza del diablo.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2015, 21 de diciembre). “Podestá: la ruda frontera norte de Chile”. *Narrativa Punto y Aparte*. <https://narrativapuntoaparte.cl/2015/12/21/podesta-la-ruda-frontera-norte-de-chile/>.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2016). *Los fuegos del pasado*. Lom.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2018b, 26 de septiembre). “Una sociedad vista desde la perspectiva del crimen”. *Letras de Chile*. <https://letrasdechile.cl/2018/09/26/una-sociedad-vista-desde-la-perspectiva-del-crimen/>.

- DÍAZ ETEROVIC, Ramón. (2023, 17 de mayo). “La primera puerta del espanto’, un retrato de la decadencia de Valparaíso”. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/critica-opinion/2023/05/17/la-primera-puerta-del-espanto-un-retrato-de-la-decadencia-de-valparaiso/>.
- DROGUETT, Carlos. (2008 [1971]). *Eloy*. Tajamar Editores.
- DURAND, Luis. (1972). “Cuesta arriba”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 101-106). Quimantú.
- FOUCAULT, Michel. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de una prisión* (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1975)
- FRANKEN, Clemens; SEPÚLVEDA, Magda. (2009). *Tinta de sangre: narrativa policial chilena en el siglo xx*. Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.
- GÓMEZ MOREL, Alfredo. (1962). *El río*. Tajamar Editores.
- GUZMÁN WATINE, Julia. (2018). *Juego de villanos*. Vicio Impune.
- HOBBSAWM, Eric. (1976). *Bandidos*. Ariel.
- KNUTSON, David. (2022, 21 y 22 de septiembre). *Novela negra rural* [conferencia inaugural]. Congreso Académico del IV Festival Internacional Santiago Negro, Santiago, Chile.
- LATORRE, Mariano. (1972). “El aspado”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 78-93). Quimantú.
- LIHN, Enrique. (1972). “Los bandidos y el cuento chileno”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 5-26). Quimantú.
- LITTIN, Miguel. (1999). *El bandido de los ojos transparentes*. Planeta.
- LUDMER, Josefina. (2011). *El cuerpo del delito: un manual*. Eterna Cadencia.
- MALUENDA, Rafael. (1963 [1961]). *Historias de bandidos* (2a ed.). Zig-Zag.
- MATUS, Cinthia. (2013). *El caníbal de Laguna Verde*. Emergencia Narrativa.
- PARENT, Georges A. (1973). “Sobre el principio de la novela en Droguett”. *Taller de Letras*, (3), 83-97. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0009820.pdf>.
- PODESTÁ, Juan José. (2022). *Isla Podestá*. Narrativa Punto Aparte.
- PLAZA, Daniel. (2022). “El crimen y el criminal, el reverso del mal en la narrativa de Carlos Droguett”. *Anales de Literatura Chilena*, (37), 183-192. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.37.12>.
- ROMERO, José Luis. (2004). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI.

- ROSALES-NEIRA, Oscar; CANDIA-CÁCERES, Alexis. (2017). “Más arriba del (Val)paraíso: desde la ciudad marginal a la ciudad demolida en *Valpore*”. *Revista de Humanidades*, (32), 117-143. <https://revistahumanidades.unab.cl/index.php/revista-de-humanidades/article/view/210>.
- RUIZ TAGLE, Carlos. (1968, 26 de mayo). “El negro y las historias de bandidos”. *El Sur* (p. 2). <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-287236.html>.
- SALEM, Carlos. (2023). “Prólogo”. En Juan Angulo, *Los transitorios*. Universidad Andrés Bello; Real Noir.
- SANTIVÁN, Fernando. (1972). “El cuarto de las garras”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. 67-77). Quimantú.
- SILVA, Víctor Domingo. (1972). “Pat’e cabra”. En Enrique Lihn (Comp.), *Diez cuentos de bandidos* (pp. x94-100). Quimantú.
- VALENZUELA PRADO, Luis. (2014). “Visualidad, espectáculo e infamia. *Eloy de Carlos Droguett*”. *Taller de letras*, (55), 71-83. <https://doi.org/10.7764/tl5571-83>.
- VARGAS ROMÁN, Miguel. (2022). *La primera puerta del espanto*. Adarve.
- VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa. (2016). “Feminicidios en la frontera chilena: el caso de Alto Hospicio”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 18(1), 53-74. <https://doi.org/10.15446/lthc.v18n1.54679>.
- VERDUGO, Mario. (2022). *Curepto es mi concepto: ensayos sobre literatura y territorio*. Overol.
- VOLPE, Enrique. (1996). *Responso para un bandolero*. Lom.
- WILLIAMS, Raymond. (2001). *El campo y la ciudad* (Alcira Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1973)
- ZAMORANO, Manuel. (1967). *Crimen y literatura: ensayo de una antología criminológico-literaria de Chile*. Universidad de Chile.

DE MACONDO A MCONDO: UN ANÁLISIS ESPACIAL DE
TEMPORADA DE HURACANES DE FERNANDA MELCHOR

FROM MACONDO TO MCONDO: A SPATIAL ANALYSIS OF
FERNANDA MELCHOR'S *HURRICANE SEASON*

Felipe OLIVER

Departamento de Letras Hispánicas
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO | Guanajuato, México
Contacto: zamboliver@ugto.mx
ORCID: [0000-0001-9661-9470](https://orcid.org/0000-0001-9661-9470)

Resumen

La novela *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor aborda la violencia del México contemporáneo desde la construcción de un espacio rico y complejo que evoca al formato de la novela negra y al mismo tiempo posibilita un nutrido diálogo con la tradición novelística latinoamericana. Ambientada en la ficticia región de La Matosa, la obra construye un universo social rico en referencias y posibilidades interpretativas. En efecto, además de ofrecer un crudo retrato de la violencia en el México contemporáneo, La Matosa entabla un diálogo con espacios ficcionales bien conocidos como el Macondo de Gabriel García Márquez, la Santa María de Juan Carlos Onetti y Estación El Olivo de José Donoso. De igual modo, el espacio en la novela de Melchor es rico en referencias intertextuales de la cultura de masas, lo que igualmente posibilita un diálogo con lo que los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez en su momento definieron como McOndo. Este trabajo analiza entonces la novela de Fernanda Melchor desde su cercanía con la novela negra en general y desde su cercanía a algunas

Abstract

The novel *Hurricane Season* (2017) by Fernanda Melchor addresses the violence of contemporary Mexico by constructing a rich and complex spaces that evoke the literary codes of crime fiction, while enabling a rich dialogue with the best Latin American novelistic tradition. Set in the fictional region of La Matosa, the work constructs a social universe rich in references and interpretive possibilities. In addition to offering a crude portrait of violence in contemporary Mexico, La Matosa engages in a dialogue with well-known fictional spaces such as Gabriel García Márquez's Macondo, Juan Carlos Onetti's Santa María, and José Donoso's Estación El Olivo. At the same time, the space in Melchor's novel is rich in intertextual references from mass culture, which also enables a dialogue with what Chileans Alberto Fuguet and Sergio Gómez once defined as McOndo. This paper analyzes Fernanda Melchor's novel from its proximity to the crime novel in general and from its proximity to some of the best fictions of the last century. Finally, the text also analyzes La Matosa as an allegorical representation of

de las mejores ficciones del pasado siglo en particular. Por último, el texto analiza La Matosoa como la representación alegórica del fracaso de la globalidad y la multiculturalidad en América Latina.

the failure of globalization and multiculturalism in Latin America.

Palabras clave: *Fernanda Melchor* || *Violencia en la literatura* || *Cultura popular* || *Literatura latinoamericana* || *Intertextualidad*

Keywords: *Fernanda Melchor* || *Violence in literature* || *Popular culture* || *Latin American literature* || *Intertextuality*

Introducción

En la primera página de la aclamada novela de Fernanda Melchor (2017) *Temporada de huracanes* sorprende la siguiente descripción:

Pero el líder señaló el borde de la cañada y los cinco a gatas sobre la yerba, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía. (11-12)

Siguiendo el formato característico de la novela negra, Melchor “coloca” un cuerpo en la primera página para enganchar al lector. De paso, la descripción nos aleja de inmediato de los crímenes “limpios”, casi quirúrgicos, del relato policial clásico en donde las habitaciones suntuosas constituyen la escena de un crimen cuyo único propósito aparente es proponer un enigma. En *Temporada de huracanes* las moscas verdes, la espuma amarilla, el rostro podrido y las bolsas de plástico nos sumergen de lleno en un espacio decadente y marginal, putrefacto.

La distinción es importante: en un ensayo titulado “La novela negra latinoamericana”, el cubano Amir Valle (2010) establece un deslinde:

Si el objetivo básico de la novela policiaca es la revelación de un enigma, crimen, la justicia sobre un delito y, en esa misión, el mundo novelado en el cual

transcurren los hechos aparece como una referencia, ambientación; el objetivo de la novela negra es mostrar, reflexionar, revelar las zonas putrefactas, oscuras, los grandes traumas humanos, los inmensos desastres sociológicos, que ocurren en ese mundo donde ocurrió el crimen, el delito o donde está el enigma a resolver. (167)

Hablamos entonces de una distinción espacial. Sin prescindir del todo del enigma, en la novela negra el crimen es el vehículo utilizado para sumergirse en las capas más oscuras y sórdidas de la sociedad. Dicho con otras palabras, la novela negra latinoamericana es esencialmente un medio de inmersión en la realidad más conflictiva y violenta de las sociedades contemporáneas.

En este sentido, el cuerpo que flota sobre aguas negras en las primeras líneas de *Temporada de huracanes* es el punto de partida para la descripción pormenorizada de una zona putrefacta cuyos grandes traumas humanos devienen en la construcción de un desastre sociológico. Melchor dosifica los detalles del asesinato de la Bruja para mantener en vilo al lector y, mucho más significativo aún, para reconstruir desde distintos ángulos y puntos de vista un espacio social particularmente crítico que la autora ubica en el feraz trópico mexicano. En las próximas páginas propongo analizar cómo la novela construye ese espacio rico en significados que trasciende el formato de la novela negra para proponer un diálogo con la tradición literaria hispanoamericana. El análisis parte de dos símbolos particularmente sugestivos en el imaginario literario: Macondo y McOndo.

Macondo

En su conocido análisis *El espacio en la ficción*, Luz Aurora Pimentel (2001) señala que “el nombre propio se presenta entonces como síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significaciones que informan al objeto nombrado. Es por eso que nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia” (32). En el caso de *Temporada de huracanes*, el espacio en el que se desarrolla el grueso de las acciones es la comunidad ficticia de La Matosa.

El nombre propio es particularmente sugerente ya que proyecta una serie de atributos y sentidos que el texto explota a conciencia. *Matosa* pareciera remitir lo mismo a la abundante vegetación del trópico —como si se tratase de una síntesis de los vocablos *mata* y *frondosa*— que al verbo *matar*; más aún, con *Matosa* no estamos lejos de *matazón*, vocablo utilizado en algunas regiones de Centro y Sudamérica para referirse a la matanza de personas. Por último, citando las acertadas palabras de Eduardo Javier Correa Flores (2023), el “nombre del poblado parece remitir a los encabezados de la nota roja mexicana, en especial a la revista *Alarma!*, donde resultaba habitual el uso del pretérito pluscuamperfecto en modo indicativo (Robola, matola, violola, celola) como forma de construcción verbal; remitiendo por tanto, a un uso del lenguaje destinado a la violencia de manera tácita” (72). Vegetación abundante, violencia copiosa y el estridentismo de la nota roja de algún modo convergen en el nombre propio. Éstos son elementos que explota a conciencia la narración conforme se pretende dilucidar el asesinato de la Bruja, cuyo cuerpo putrefacto flota entre la espuma amarilla cuando abre la novela.

Pero antes de ahondar en las características específicas de La Matosa, conviene señalar que al situar la diégesis en un espacio ficcional que no obstante condensa múltiples signos de la sociedad contemporánea, Melchor establece un diálogo con las mejores plumas del pasado siglo. En efecto, la narrativa hispanoamericana ambientó algunas de sus más conocidas ficciones en espacios hoy mundialmente conocidos —espacios que, paradójicamente, no existen en nuestro mundo empírico y, sin embargo, fueron capaces de representar de manera compleja y profunda muchas de las problemáticas y contradicciones de su tiempo—. Me refiero, desde luego, a la mítica Comala de Juan Rulfo, al famosísimo Macondo de Gabriel García Márquez, la decadente Santa María de Juan Carlos Onetti o el sugerente Ixtepec de Elena Garro, por mencionar sólo algunos ejemplos. Lejos de insistir en elementos realistas, los autores del pasado siglo crearon recintos poéticos capaces de condensar múltiples significados como el desencanto político, la desigualdad económica y el fracaso de la modernidad en América Latina.

Respecto a esto último, acaso el ejemplo más acabado corresponda a las ficciones de Juan Carlos Onetti. Pienso en el protagonista de *Juntacadáveres* (1964), Larsen, y su proyecto utópico de construir un burdel que nada tenga que envidiarles a los lupanares más lujosos de Europa. Sin embargo, la falta de recursos lo orillan a

construir un local decadente construido a partir de los desechos de otros burdeles igualmente decadentes. Por consiguiente, la ficción fundamentalmente muestra un agudo contraste entre aquello que se anhela y lo que en realidad se lleva a efecto, tal como América Latina durante el siglo xx buscó el desarrollo científico y tecnológico, el estado de bienestar y la construcción de instituciones sólidas y funcionales de Europa para conseguir, apenas, unos cuantos retazos de modernidad. Por no hablar del *Astillero* (1961) y esa magnífica metáfora de la modernidad en América Latina como una empresa inexistente que unos cuantos sujetos decadentes se empeñan en simular como portentosa.

Volviendo a Melchor, *Temporada de huracanes* se ambienta entonces en un espacio alegórico que, por sus características geográficas y sociales —a las que evoca magistralmente el nombre propio—, podría ubicarse en cualquiera de los pueblos olvidados del Golfo de México. Melchor construyó un recinto poético capaz de condensar la marginación y la exclusión, así como las múltiples capas de violencia —económica, política, de género, etcétera— que cruzan el tejido social de no pocas regiones mexicanas. Dicho con otras palabras, para abordar la violencia del México contemporáneo desde sujetos y contextos marginales, Melchor ficcionalizó un espacio alegórico que reúne y concentra las principales problemáticas estructurales del sudeste, sin duda la región más rezagada del país. En el proceso, la novela establece además interesantes paralelos entre La Matosa y algunas de las ficciones más emblemáticas de la segunda mitad del pasado siglo.

Tal es el caso del célebre Macondo creado por Gabriel García Márquez, en donde la ilusión de progreso, modernidad y ascenso social es representada por la United Fruit Company. Pero se trata sólo de eso, de una ilusión, pues para los obreros de Macondo los beneficios de la bonanza económica son algo sumamente lejano a pesar de estar ahí mismo, del otro lado de la reja que separa y aísla el barrio gringo y a la que los simples mortales despectivamente llaman el “gallinero electrificado”. En su ambiciosa biografía sobre García Márquez titulada *Viaje a la semilla*, Dasso Saldívar (2007) habla del contraste entre los ejecutivos de la United y sus obreros explotados usando las siguientes palabras:

casi todas las viviendas eran de bahareque y techos de paja y sólo las de la aristocracia local eran de madera y zinc. Más modestos todavía eran los

campamentos donde convivían hacinados los miles de obreros de la compañía, pues no eran más que tambos de mala muerte montados sobre pilares de cemento, con techos de palma y sin paredes, de modo que los insectos nocturnos terminaban de sangrar a los esquilados obreros. Las casas de los directivos y funcionarios de la United tenían, en cambio, todas las comodidades imaginables. Al otro lado de la vía férrea y de la realidad miserable de Aracataca, se levantaba el barrio de los gringos [...] con sus ventanas de anejo para protegerse de los zancudos y sus techos especiales para combatir el calor; El Prado se erigía sobre canchas de tenis en medio de verdísimos céspedes y piscinas de un azul turquesa. Para los cataqueros era un paraíso de ensueño, inalcanzable, vallado y sobreprotegido por la vigilancia constante de negros armados de fusiles y perros guardianes. (52-53)

La presencia de la colosal empresa norteamericana es un símbolo no precisamente de la modernidad, sino de la incompletitud de ésta. Porque los beneficios económicos, ya lo hemos visto, no se reparten de manera equitativa. Para los obreros de Aracataca o, si se prefiere, de Macondo, el ascenso social es un beneficio limitado a unos cuantos elegidos. El resto está condenado a presenciar con resentimiento y rabia aquello que jamás podrá alcanzar.

Melchor procede de manera análoga en *Temporada de huracanes* con la Compañía Petrolera enclavada a unos cuantos kilómetros de La Matosa. En efecto, la compañía en principio ofrece la ilusión de modernidad y progreso, pero en la práctica el único beneficio tangible para los deshechos de La Matosa reside en la derrama económica que genera la bola de “rucos panzones y amanerados que bajaban a las cantinas de Villa de jueves a sábado, en busca de carne joven y reata fresca” (Melchor, 2017: 176). Si en la novela de García Márquez los pobres observan con envidia y recelo los lujosos caserones en los que los altos ejecutivos de United Fruit Company departen en cócteles y cenas, en La Matosa Luismi admira las prendas y joyas del ingeniero de la Petrolera: “el ingeniero todo un señor de camisa impecable de manga larga y esclava de oro sobre la muñeca velluda y el celular de última generación metido en la pretina de los pantalones, y el pinche Luismi mirándolo como quinceañera ilusionada, con los pelos revueltos y las patas mugrosas de andar todo el tiempo en chanclas” (Melchor, 2017: 186). El ingeniero, conviene recordar, explota sexualmente a Luismi,

usando como cebo la promesa de un trabajo en la compañía. Desde luego, el lector sabe perfectamente que el empleo prometido es una mentira, una engañifa para continuar acostándose con el menor de edad. Así, de manera más cruda y visceral que en García Márquez, Melchor recrea un espacio en donde los elementos “sobrenaturales” enmascaran la violencia cotidiana y muy real que ejerce una empresa.

De esta manera lo entiende Francesco Di Bernardo (2021) al señalar que, “en el caso de la novela de Melchor, tal como en *Cien años de soledad*, en el cual el pavoroso remolino representaba el pillaje de América Latina por prácticas neoimperialistas del capitalismo, la fuerza del caos son precisamente las prácticas extractivas del capitalismo global” (88). Hay un claro vaso comunicante entre La United Fruit Company en *Cien años de soledad* y La Empresa petrolera en *Temporada de huracanes*, entre Macondo y la Matosa: “la evocación del realismo mágico garciamarquiano y el uso de la simbología de la fuerza destructiva de los vientos y de una naturaleza impregnada por amenazas aparentemente sobrenaturales sirve para delinear el espacio de la novela” (Di Bernardo, 2021: 88). Lo mismo en García Márquez que en Melchor, la promesa de progreso simbolizada en una gran empresa pronto deviene en explotación y precariedad, alimentando con ello el ya de por sí generalizado sentimiento de frustración entre los más desvalidos.

Valga también una mención a Estación El Olivo, el decadente espacio en el que José Donoso ambientó su magistral novela breve *El lugar sin límites* (1966). La obra se desarrolla esencialmente en un decadente burdel en el que el tiempo parece haberse estancado en un mundo anterior a la invención del tren y la luz eléctrica. El abandono y la miseria del espacio encarnan en la Manuela, un homosexual travestido que ameniza las veladas en el lupanar con estrafalarios números musicales. *Temporada de huracanes* comparte importantes puntos de contacto con la obra de Donoso como el travestismo de la Bruja, la homofobia y los crímenes de odio que de ella emanan, y la construcción de una atmósfera cuya decadencia pareciera obedecer a oscuras fuerzas telúricas. La Manuela de Donoso y la Bruja de Melchor generan una “condición disruptiva a la normatividad” que las “coloca bajo una dominación específica de la violencia masculina que la mantiene rodeada hasta que llega en su forma letal” (Islas, 2021: 275). Ambos personajes son víctimas de la pobreza y la marginalidad, pero también de la violencia tribal de un mundo regido por la violencia de género sistémica. El resultado inevitable de esta doble condena es un profundo ostracismo.

A varias décadas de distancia, Melchor propone una visión en torno a la modernidad similar a la de sus antecesores: como un “algo” fracturado o incompleto que contribuye a exacerbar antes que a suavizar las diferencias económicas. Así, aunque lo representado por Melchor puede ser corroborado en la realidad más inmediata del México contemporáneo, la construcción del espacio de La Matosa establece un diálogo innegable con la tradición literaria hispanoamericana. Los vasos comunicantes entre Santa María, Macondo y Estación el Olivo con La Matosa amplían la riqueza del universo ficcional creado por Melchor. La Matosa recuerda los espacios míticos y atemporales del pasado siglo, y, al mismo tiempo, la presencia del narcotráfico como una amenaza subyacente para los pobladores de La Matosa remite al tiempo presente. Distintos planos temporales coexisten entonces de manera simultánea en la novela. Como bien explica Correa Flores (2023), el tiempo en La Matosa está cifrado por los sucesivos cataclismos originados por el huracán:

A lo largo de la novela los huracanes se manifiestan en diversos momentos: con la llegada de los españoles y la destrucción de los templos, con el deslave del monte que entierra al viejo poblado y con el comienzo de la violencia del narcotráfico en la zona [...] sin embargo, cada inicio de ciclo no afecta las condiciones estructurales, solo marca el comienzo de una nueva forma de violencia. (73)

Ajena al paso del tiempo, las sucesivas destrucciones provocadas por los huracanes no modifican las condiciones de vida de La Matosa. Correa Flores (2023) nos recuerda que, al morir la Bruja Vieja en el huracán de 1978, emerge la Bruja Chica para restituir el “significante de la identidad cultural” y posibilitar el “reajuste en la temporalidad de la comunidad y, donde a pesar de la mutación del sujeto, se conserva la entidad simbólica, lo cual conlleva a la resolución de la crisis que significa la ausencia del elemento que da cohesión a su sistema de creencias y su identidad cultural” (74). Al suplir a su madre, la Bruja chica, que eventualmente se convierte en la Bruja a secas, preserva a la comunidad en una temporalidad mítica en donde todo permanece idéntico a sí mismo. Esto último equivale a decir que los parias que habitan La Matosa son incapaces de trascender su situación, que están irremediabilmente condenados a habitar en el margen y a sobrevivir en la precariedad.

El tiempo en La Matosa simbólicamente remite a una era premoderna en donde los ciclos se miden por cataclismos naturales, en donde, ante la ausencia de un Estado, la Bruja suple las funciones sanitarias y no existe posibilidad alguna para el ascenso social. Por el contrario, a sólo unos kilómetros de La Matosa, en la comunidad de Villas, el lector puede reconocer la contemporaneidad a través de distintas marcas, siendo la más visible la mención explícita a la guerra contra el narcotráfico con la que finaliza la novela:

Dicen que la plaza anda caliente, que ya no tardan en mandar a los marinos a poner orden en la comarca. Dicen que el calor está volviendo loca a la gente, que cómo es posible que a estas alturas de mayo no haya llovido una sola gota. Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. (Melchor, 2017: 216-217)

A manera de profecía, la novela cierra anunciando el advenimiento de un doble cataclismo: la temporada de huracanes y la inminente llegada de los marinos. El tiempo mítico (cíclico) y el tiempo moderno (lineal) se dan la mano anunciando un proceso de devastación que azolará a unos y otros por igual.

McOndo

Si previamente señalamos la filiación literaria de La Matosa con espacios ficcionales del pasado como el Macondo garcíamarquiano o El Olivo donosiano, digamos ahora que la novela cuenta también con una presencia muy marcada de McOndo. Al hablar de McOndo traemos a colación el singular texto “Presentación del país McOndo” de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996), presente en una conocida antología literaria publicada en 1996. Más que una simple presentación, en la introducción de la antología los narradores chilenos reclamaron un nuevo paradigma para (re)pensar lo latinoamericano. A decir de Fuguet y Gómez, es necesario romper de manera definitiva con el realismo mágico no porque las mejores producciones literarias del

pasado hayan perdido relevancia, sino más bien porque la realidad contemporánea trasciende por mucho al trópico, el folclor y el exotismo del que tanto se abusó en la narrativa latinoamericana de las últimas décadas del pasado siglo. La gran tesis defendida por los chilenos es la de una América Latina urbana, globalizada e inserta en la economía de libre mercado, con todo lo bueno y lo malo que ello implica. Por consiguiente, es necesario dejar de defender una supuesta pureza latinoamericana para describir, en cambio, el profundo impacto que la cultura de masas ha tenido en el desarrollo cultural del continente. En palabras de Fuguet y Gómez (1996):

Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu, “Siempre en Domingo” y Magneto, Soda Stereo y Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el Festival de Cine de La Habana, es Puig y Cortázar, Onetti y Corín Tellado, la revista *Vuelta* y los tabloides sensacionalistas.

Latinoamérica es, irremediabilmente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que *McOndo* es MTV latina, pero en papel y letras de molde. || Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa.

Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionen) nos parece aberrante, cómodo e inmoral. (15-16)

Fernanda Melchor no teme a las referencias emanadas de la cultura de masas; al contrario, las explota de manera deliberada. Para probarlo, basta con recordar la crónica “Luces en el cielo” presente en la antología *Aquí no es Miami*. A través de un ejercicio de la memoria, la autora recuerda la excesiva atención mediática prestada al fenómeno ovni durante la década del noventa del pasado siglo. El programa de debate *¿Y usted, qué opina?* que por aquellos años conducía el periodista Nino Canun, el supuesto ovni videograbado por decenas de personas durante el eclipse solar de

1992 y la consagración del periodista Jaime Maussan como el “gurú” de los platillos voladores en México son revisitados por Melchor con motivo de una serie de luces misteriosas sobrevolando el cielo veracruzano por aquellos mismos años. Al final del relato, el lector descubre que las extrañas luces que tanto encendieron la imaginación de los jarochos eran en realidad avionetas contrabandeando cocaína por la costa mexicana. Así, lo que podría ser una crónica sobre el narcotráfico —una más, me atrevería a decir— se convierte en un texto bastante rico y sugerente gracias al paradigma McOndo. Es decir, en lugar de poner en primer plano al narcotráfico, Melchor construye un relato nostálgico sobre la última década del siglo xx desde los platillos voladores, un verdadero hito pop que acaparó la atención de los medios y encendió la imaginación de millones de mexicanos.

En el caso de *Temporada de huracanes*, un pasaje en particular ejemplifica con claridad la importancia del paradigma McOndo en la obra. Me refiero a la escena en donde Luismi canta el tema “No sé tú” de Luis Miguel en el karaoke del sótano de la Bruja. La narración del episodio alterna los recuerdos de Brando con la letra de la canción escrita por Armando Manzanero e interpretada magistralmente por Luis Miguel:

No sé tú, estaba casi seguro de que aquella noche Luismi tampoco había podido dormir, *pero yo te busco en cada amanecer*, que Luismi lo esperaba despierto sobre el colchón de su casa, *mis deseos no los puedo contener*, que aguardaba a que Brando acudiera a su lado para terminar lo que habían empezado, *en las noches cuando duermo*, en aquel puto colchón mugroso, *si de insomnio*, el asunto que se traía pendiente. (Melchor, 2017: 207).

De entre la enorme lista de éxitos del famoso interprete, ¿por qué elegir específicamente “No sé tú” para este pasaje de la novela? La respuesta, me parece, radica en MTV Latina, flujo que colonizó la conciencia de todos los latinoamericanos, lo más cercano al sueño bolivariano cumplido que nuestra región alguna vez haya visto, para recuperar las palabras de Fuguet y Gómez. En efecto, para quienes crecimos en el pasado siglo, al leer la escena es inevitable recordar el videoclip de la canción que canales como MTV Latina y Telehit reproducían incesantemente: un video grabado en una locación tropical que recuerda el paisaje de La Matosa.

Pero lejos de establecer un comparativo, Fernanda Melchor establece un contraste muy sugestivo. El videoclip de “No sé tú” debía su eficacia al minimalismo: el concepto puede resumirse en una lujosa e impoluta infraestructura blanca enmarcada en una vegetación abundante como telón de fondo, y en primer plano un joven y atractivo Luis Miguel desplegando sus dotes como intérprete acompañado por una orquesta sinfónica. El talento del artista y la belleza del paisaje no requerían de mayor boato para retener la atención del espectador. Sólo en la parte final de videoclip, a manera de *flashback*, una joven bellísima ataviada con un elegante vestido aparecería fugazmente en la pantalla. Por el contrario, en la escena descrita en *Temporada de huracanes* un adolescente sucio y vestido con harapos interpreta la misma canción en la casona en ruinas de la Bruja, un travesti sin gracia ni elegancia. En el video original de Luis Miguel todo es bello, minimalista y elegante, mientras que en la novela de Melchor todo es decadente, grotesco y vulgar. Ambos espacios tienen el trópico en común, pero mientras el primero es un *locus amoenus*, el segundo remite a una atmósfera casi infernal. De manera deliberada, Fernanda Melchor evoca en el lector las imágenes del video de Luis Miguel para desplegar de inmediato un contraste con la decadencia de La Matosa. Desde luego, el efecto estético sólo es eficaz con un lector determinado, aquel que recuerda el video del artista mexicano por la sencilla razón de que en su momento fue bombardeado por dichas imágenes a través de la televisión por cable. Dicho con otras palabras, el lector modelo de la escena aquí analizada comparte las referencias culturales propias del “país McOndo”.

Ahora, al señalar la presencia de McOndo en *Temporada de huracanes*, lo que hay en juego excede, por mucho, una simple compilación de referencias mediáticas extraídas de la cultura de masas. La globalización y la cultura de libre mercado que Fuguet y Gómez celebran en McOndo ha significado movilidad y ascenso social para millones de latinoamericanos. El mundo se ha ensanchado: hoy el lugar de nacimiento es un mero accidente circunstancial para millones de jóvenes que despliegan su biografía personal y profesional en un contexto extraterritorial y multilingüe. Al mismo tiempo,

los procesos de globalizadores incluyen una segregación, separación y marginación progresiva. Las tendencias neotribales y fundamentalistas, que reflejan y articulan las vivencias de los beneficiarios de la globalización, son hijos

tan legítimos de ésta como la tan festejada “hibridación” de la cultura superior, es decir, la cultura de la cima globalizada. Causa especial preocupación la interrupción progresiva de las comunidades entre las elites cada vez más globales y extraterritoriales y el resto de la población, que está “localizada”. (Bauman, 2001: 9)

Temporada de huracanes, está claro, se enfoca en esa otra cara de la globalización y el libre mercado tan válida como su contraparte exitosa cuyo paradigma es McOndo. La Matosa, fue explicado en su momento, se nos revela como una comunidad ya no sólo “localizada” sino incluso estancada en el tiempo. El videoclip de “No sé tú” es una referencia común para millones de mexicanos que crecieron con televisión por cable y comparten una cultura híbrida y globalizada. Luismi y su peculiar versión del mismo tema es el reverso abyecto pero no por ello menos real de McOndo, pues “la abyección solamente se puede definir desde la diferencia, a partir de su opuesto radical; la limpieza, el orden, la belleza, el canon” (Ávalos Reyes, 2019: 62). Al analizar, justamente, las fiestas (¿aquellarres?) que celebra la Bruja en el sótano de su casa, Gloria Luz Godínez Rivas y Luis Román Nieto (2019) señalan:

[la Bruja] en su casa esconde fantasías carnales, semen y placeres castigados; el sótano es el infierno, verdadera entrada al cielo, porque solamente los que han bajado al inframundo han vivido la gloria mestiza y torcida, avasalladora como el huracán. [...] Los personajes de Melchor presentan una perspectiva salvaje: son feos, degradados y repulsivos; no obstante, en medio de la barbarie el ritual de las multitudes desviadas se ilumina transformándolos en aves de purpurina desgastada y hambrientos caníbales, los cuales, durante el espectáculo carnavalesco, desatan su libido con plenitud. (68-69)

Luismi, en el karaoke de la Bruja, es la música de los marginales que en su momento dejó atrás la modernidad y quienes ahora, en la posmodernidad, ven agudizarse su ya de por sí alarmante segregación y precariedad. Si en su momento MTV Latina nos mostró a la súper estrella musical interpretando con virtuosismo los versos melosos de “No sé tú” desde un espacio paradisiaco, Melchor nos ofrece la versión carnava-
lizada del mismo tema, por medio de Luismi cantando desde el sótano/infierno de

la Bruja. Recuperando las palabras de Bauman trascritas con anterioridad, ambas expresiones son hijas legítimas de la globalización.

Otro tanto ocurre con el personaje de Munra: su apodo ha sido tomado de los *Thundercats*, el villano de una caricatura estrenada en 1985. En la serie animada Munra era una momia decrepita que al invocar a “los antiguos espíritus del mal” transformaba “su cuerpo decadente” en un demonio fornido e imponente. Con el personaje de Melchor (2017) ocurrió lo contrario: pasó de ser un hombre guapo y “machín” (144) a convertirse en un “pinche cojo culero” (143) después de sufrir un aparatoso accidente en la carretera. Melchor evoca en el lector una referencia mediática para después ofrecerle su contraparte maltrecha en La Matosa. Las referencias al país McOndo presentes en la novela son carnavalizadas para ofrecer, en cada caso, el reverso oscuro de la globalidad, que no es otro que la marginación y la precariedad.

Conclusiones

En *Temporada de huracanes* Fernanda Melchor aborda las múltiples violencias que asolan a México. El asesinato de la Bruja, con el que abre la novela, es un pretexto oportuno para construir un espacio marcado por el odio y la violencia, el rezago económico y la falta de oportunidades profesionales, la superstición y la ignorancia, el machismo y la frustración. Lo anterior no quiere decir que estemos frente a un texto “simplón” que ofrece una denuncia y poco más. Al contrario, Fernanda Melchor construye un espacio ficcional rico en personajes, símbolos, códigos intrínsecos, violencias atávicas, prejuicios y rumores que, en conjunto, configuran una verdadera radiografía de la marginalidad. Así lo entiende Gabriel Wolfson (2023) al entender la novela “no tanto, o no sólo, como una novela negra sino como un destilado fresco social, un estudio al microscopio, un relato juguetona y cruelmente etnográfico de un acontecimiento pequeño y local que, no obstante, se ofrece como posible radiografía de lo que pasa en México, en muchas zonas de México” (212-213).

El destilado fresco social que pone en escena la novela se construye desde la visión parcial y fragmentaria de cada uno de los personajes que en mayor o menor grado intervinieron en los hechos, o que cuentan con información relevante sobre el crimen. Así, de un testimonio a otro el acontecimiento “pequeño” muy pronto trasciende el

ámbito local para convertirse en una radiografía más amplia que cubre varias zonas de México. El objetivo medular de *Temporada de huracanes* es representar la precariedad y la marginalidad de una comunidad —una entre tantas en México— sumida en la anomia. A través del espacio ficticio de La Matosa, Melchor se sumerge en la realidad más caótica y violenta de una comunidad segregada y degradada.

Lejos de insistir en elementos realistas, Melchor creó un espacio alegórico que, sin dejar de representar a vastas zonas del país, establece además una serie de vasos comunicantes con algunas de las más notables aldeas universales del pasado siglo. La representación de comunidades asiladas y abandonadas por el Estado, la falsa ilusión de progreso depositada en una empresa o planta industrial, y la violencia atávica en contra de las minorías son un claro punto de contacto entre Santa María, Macondo, Estación El Olivo y La Matosa. En cada caso subyace una visión pesimista de la modernidad como un proyecto inconcluso, como una promesa pendiente destinada de antemano al fracaso.

De igual modo, en la construcción de La Matosa interviene una serie de referencias mediáticas que remiten, de manera inevitable, a la cultura de masas y su importancia en los referentes culturales latinoamericanos contemporáneos. Si la modernidad y sus promesas de bienestar a través del desarrollo económico ignoró a millones de mexicanos, hoy la posmodernidad embiste a los más vulnerables con la erosión definitiva de las instituciones y la emergencia del crimen organizado como poder de facto en diversas regiones del país. Mientras los más privilegiados se insertan cada vez con mayor eficacia en una sociedad multicultural, multilingüe y extraterritorial, otros tantos se hunden aún más en la precariedad y la marginalidad. *Temporada de huracanes* se detiene en estos últimos. Coqueteando con y, al mismo tiempo, trascendiendo el formato de la novela negra, la novela de Fernanda Melchor entabla un diálogo inteligente y sugestivo, pero nada alentador entre Macondo y McOndo. El primero simboliza el fracaso de la modernidad en América Latina; el segundo remite a la violencia cada vez más exacerbada que define la cara menos amable de la posmodernidad.

Referencias bibliográficas

- ÁVALOS REYES, Marcos Eduardo. (2019). “*Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección*”. *Connotas: Revista de Crítica y Teoría Literarias*, (19), 53-70. <https://doi.org/10.36798/critlit.vi19.302>.
- BAUMAN, Zygmunt. (2001). *La globalización. Consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica.
- CORREA FLORES, Eduardo Javier. (2023). *Temporada de huracanes de Fernanda Melchor y el modelo disruptivo en la novela policial* (Tesis de maestría, Universidad de Guanajuato). Recuperado el 17 de julio de 2023 de <http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/8177>.
- DI BERNARDO, Francesco. (2021). “Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Valenciana*, (29), 81-102. <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.548>.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio. (1996). “Presentación del país McOndo”. En Alberto Fuguet y Sergio Gómez (Eds.), *McOndo* (pp. 9-18). Mondadori.
- GODÍNEZ RIVAS, Gloria Luz; ROMÁN NIETO, Luis. (2019). “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Anclajes*, 23(3), 59-70. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2335>.
- ISLAS ARÉVALO, Marco. (2021). “Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica”. *Sincronía*, (79), 261-275. <https://doi.org/10.32870/sincronia.axxv.n79.14a21>.
- MELCHOR, Fernanda. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001). *El Espacio en la ficción*. Siglo XXI.
- SALDÍVAR, Dasso. (2007). *García Márquez: el viaje a la semilla* (2a Ed.). Ediciones Folio.
- VALLE, Amir. (2010). “La novela negra latinoamericana”. *Crítica*, (137), 164-176.
- WOLFSON, Gabriel. (2023). “Intemperies: Fernanda Melchor”. En *No sé lo que soy pero sé de lo que huyo: crítica de una literatura mexicana* (pp. 209-217). Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro.

¿UN HIPERTEXTO FOTOGRÁFICO EN *UNA NOVELA REAL*? REVISIÓN DEL ROL DE LAS
FOTOGRAFÍAS DE TOYOTA HORIGUCHI EN LA NOVELA DE MINAE MIZUMURA

A PHOTOGRAPHIC HYPERTEXT IN *A TRUE NOVEL*? A REVISION OF THE ROLE OF
TOYOTA HORIGUCHI'S PHOTOGRAPHS IN THE NOVEL BY MINAE MIZUMURA

Natalí Noemí OVIEDO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA | La Plata, Argentina

ORCID: [0009-0004-6648-2310](https://orcid.org/0009-0004-6648-2310)

Contacto: natalinoviedo@gmail.com

Resumen

El presente trabajo plantea indagar en el rol que desempeña la serie fotográfica de Toyota Horiguchi en *Una novela real* de Minae Mizumura, a partir de la noción de hipertexto definida por Gérard Genette. Se propone su empleo en las fotografías para constituir un hipertexto fotográfico que sirva como respuesta a su función en la obra, lo que significa volver la novela de Minae Mizumura en su hipotexto. Se explica, además, que la historia principal de la novela de Minae Mizumura es, al mismo tiempo, un hipertexto de la famosa novela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas*. El hipertexto fotográfico se aborda desde dos perspectivas para su análisis: por un lado, los trabajos de Barthes en *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1990) y “El mensaje fotográfico” (1995) y, por el otro, la propuesta de François Soulages en su artículo “Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen” (2014). El aporte de Barthes está en su estudio de la estructura de la fotografía, los procedimientos de connotación y los vínculos entre la imagen y el texto, y entre la imagen y el espectador o el lector. El enfoque de François Soulages consiste en su delimitación de la

Abstract

This paper proposes to examine the role played by Toyota Horiguchi's photographic series in Minae Mizumura's *A True Novel*, based on the concept of hypertext as defined by Gérard Genette. Its application to the photographs is proposed to constitute a photographic hypertext that serves as a response to its function in the book, which means turning Minae Mizumura's novel into its hypotext. It is also explained that the main plot of Minae Mizumura's novel is, at the same time, a hypertext of Emily Brontë's famous novel *Wuthering Heights*. The photographic hypertext is studied from two perspectives for its analysis: on the one hand, Barthes' ideas in *Camera lucida: Reflections of Photography* (1990) and “The Photographic Message” (1995) and, on the other hand, the approach of François Soulages in his article “From an Aesthetics of Photography to an Aesthetics of the Image” (2014). Barthes's contribution is in his study of the structure of photography, the procedures of connotation, and the links between the image and the text, and between the image and the spectator, or the reader. François Soulages' approach consists in his delimitation of the

estética del “a la vez”, que destaca por considerar a la fotografía una producción artística.

aesthetics of “at the same time”, which stands out for considering photography an artistic production.

Palabras clave: Minae Mizumura || Toyota Horiguchi
|| Análisis del discurso multimodal || Literatura
y fotografía || Semiótica || Intermedialidad ||
Hipernovela

Keywords: Minae Mizumura || Toyota Horiguchi
|| Multimodal discourse analysis || Literature
and photography || Semiotics || Intermediality ||
Hypertext fiction

Introducción

La serie fotográfica que produce Toyota Horiguchi a partir de su lectura de *Una novela real*¹ (2002), de la autora japonesa Minae Mizumura, y que se encuentra incluida entre las páginas de esta novela es, quizás, el rasgo más notorio de la obra, puesto que da comienzo antes del título y se prolonga hasta su final, después del epílogo. Resulta significativo que pocos análisis de los estudios realizados sobre la novela efectúen alguna mención o alusión a estas fotografías. Por tal razón, el presente trabajo propone el abordaje del conjunto fotográfico con el objetivo de, por un lado, indagar qué rol desempeña en el armado de la obra y cómo se vincula con el texto, y, por el otro, de plantear su interpretación desde el concepto de hipertexto definido por Gérard Genette (1989). Aunque se trata de una noción desarrollada en el ámbito literario, se la propone extensiva al medio fotográfico, cuya aplicación, en este caso, se sugiere como una respuesta al papel que desempeñan las fotografías en el interior de la novela. Una vez definido este punto, se plantea el análisis del hipertexto fotográfico desde los rasgos que Roland Barthes identifica como partes de la fotografía, en cuanto a la estructura y los procedimientos de connotación, en *La cámara lúcida* (1989) y en “El mensaje fotográfico” (1995), al mismo tiempo que distingue cuáles son las relaciones entre la imagen y el texto, y entre la imagen y el espectador o el lector, en el caso del texto de Mizumura. Este análisis involucra la revisión de la concepción de la estética del “a la vez”, que François Soulages desarrolla en su artículo “Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen” (2014). Sobre el concepto de

¹ Tercera novela de Minae Mizumura que, con el nombre de *Honkaku Shōsetsu*, fue publicada originalmente en 2002. Su primera edición en español con el título de *Una novela real* se efectuó en 2006.

hipertexto, debe señalarse que, a la revisión del concepto definido por Genette, se añade también la revisión de cómo Mizumura concibe *Una novela real* como hipertexto de la novela de Emily Brontë *Cumbres borrascosas*. De este modo, no sólo se propone que dentro de la obra de la autora nipona se presenta un hipertexto fotográfico de otro autor, sino que la misma *Una novela real* se revela al lector en su primera parte como el hipertexto de esta famosa novela inglesa del siglo XIX.

El hipertexto en la génesis de *Una novela real*

Uno de los aspectos por los que destaca *Una novela real* se encuentra en el modo en que está escrita la obra. En primer lugar, debe atenderse al título en japonés, *Honkaku Shôsetsu*, que puede traducirse como ‘novela auténtica’, una clase de texto generada en el siglo XIX a partir de la adaptación de los clásicos europeos a los modelos literarios nipones. Esta adaptación no sólo suponía la traducción, sino la transformación de la obra, lo que implicaba la modificación de las tramas, los finales, los personajes y los espacios, ajustándolos al ámbito local. Los lectores japoneses de fines del siglo XIX y principios del XX conocían a los clásicos gracias a estas versiones, sobre todo si pertenecían al público adolescente. Debido al gran éxito del género, empezó a considerárselo ejemplo de lo que representaba la redacción de una novela “verdadera”, a saber, de una narración que exponía el retrato de una época, por lo que apelaba al empleo de un estilo realista, y a personajes y lugares en los que el público pudiera observar la descripción minuciosa y casi fidedigna de la sociedad. Estos aspectos objetivos de la realidad, que la crítica japonesa hallaba en los clásicos europeos de los siglos XIX y XX, eran los rasgos que debía contener un texto para ser tratado como una auténtica novela.

En segundo lugar, Mizumura elige escribir esta clase de historia por el carácter emotivo que adquieren estas novelas en relación con su relato autobiográfico. Cuando la familia se trasladó a Estados Unidos a causa del trabajo de su padre, la autora, que tenía doce años, descubrió la manera de mantener los vínculos con la cultura nipona y con su lengua en la lectura de las *honkaku shôsetsu*, que Mizumura portó consigo en su biblioteca. Varios años después, adulta y autora de dos novelas, arribó a ella la historia que acaba volviéndose argumento de su tercera obra, *Una novela real*. Estos hechos son narrados en dos peritextos: por un lado, en el prólogo

—o primer prólogo, según Letelier (2017: 10-11)—, y, por el otro, en la primera parte de la novela, o segundo prólogo, que lleva el título de “Una larga historia antes de la ‘historia’”. Mizumura se interroga sobre su futuro literario, sobre si alguna vez podrá considerarse una escritora profesional, cuando un joven editor le describe la historia de Azuma Taro, personaje que la autora recuerda haber conocido en su juventud. La peculiar narración que refiere este muchacho evoca en Mizumura la trama de la novela victoriana *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, que conociera a través de la lectura de las *honkaku shôsetsu* y que relevara durante su formación americana. Por esta razón, no sólo decide que su nueva novela sea una suerte de reescritura de este clásico literario, un hipertexto de la novela de Brontë, sino que introduce a este hipertexto en su propia historia de migración.

De este modo, la historia que da nombre a la novela de Mizumura y que se corresponde con el tipo de obra que es una *honkaku shôsetsu* refiere el amor prohibido entre Azuma Taro, muchacho de origen mestizo y cuestionable, y Utagawa Yoko, joven de una rica familia tradicional japonesa. La historia, que la propia autora presenta como la principal, describe los pormenores de su relación desde el punto de vista de la mucama Fumiko, desde la infancia que comparten juntos hasta el triste final de la muchacha. Durante este lapso, la vida de Taro atraviesa una serie de cambios en su busca por hacerse de una posición que le permita ser digno de estar con Yoko. Tras la muerte de la mujer, la novela refiere la venganza de Taro sobre las familias Shigemitsu y Saegusa-Utagawa, que habían impedido el amor entre ellos dos. Ésta es la historia que Mizumura encuadra con su propia historia de migración en la que describe cómo es que Taro se convierte en un hombre rico y que le permite exponer, además, cómo es el proceso de escritura de una obra literaria. Esta descripción del proceso de composición de una novela resulta ser otro de los aspectos destacables de la trama, donde cada rasgo del texto favorece a que se ajuste al concepto nipón de las *honkaku shôsetsu* antes referido.

Un hipertexto de otro hipertexto: de la escritura a la fotografía

La noción de hipertexto que establece Gérard Genette (1989) aplica a “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple ([o] *transformation*), o por

transformación indirecta ([o] *imitación*)” (17). En este sentido, *Una novela real* se reconoce hipertexto de la única obra de la escritora inglesa Emily Brontë y convierte a *Cumbres borrascosas* en su hipotexto, esto es, en el texto del que deriva. En principio, es posible observar la relación entre ambas novelas por el comentario que realiza la autora en los prólogos. Ella asevera que la historia de amor entre Azuma Taro y Utagawa Yoko que le refiere el joven editor se parece mucho a la de Heathcliff y Catherine: el origen poco común del pequeño, su amistad desde niños, el amor prohibido por las diferencias sociales y la desaparición de él y su posterior regreso como un hombre enriquecido y poderoso:

Y muy probablemente influida por esa asociación [*Cumbres borrascosas* y la historia de Taro] intentaba escribir en japonés una novela occidental. Más o menos deliberadamente, muchos de los novelistas japoneses tuvieron el deseo de escribir con sus propias palabras esas narraciones. Prisioneros del arte de imitar —algo que, aunque no suele aceptarse, es inherente al arte— dieron origen al desarrollo de la literatura moderna de Japón. [...] A pesar de haber partido del deseo de imitar, el tiempo y el espacio no permanecen inmutables; las propias personas cambian y junto con ellas, evoluciona el lenguaje. Esos cambios se reflejan en el arte y, a su vez, un cambio en el arte puede generar nuevas realidades. Una novela transcurría en el escenario triste y riguroso de Yorkshire a fines del siglo XVIII; la otra, iba encontrando el suyo en una pequeña casa en los últimos años del siglo XX. Inevitablemente serían diferentes. (Mizumura, 2008: 121)

La búsqueda de la obra que asevere su posición de autora profesional lleva a Mizumura a la reflexión sobre el proceso de creación de una. Por esta razón, la historia no sólo es la reescritura de un clásico, con el que posee similitudes, sino que el hipertexto se advierte redefinido por otros rasgos, el uso de su propio relato de vida como marco de la narración principal y el empleo de las voces de los testigos de cada una de las historias individuales de Taro y de Yoko, Fumiko y Yusuke. Uno de los aspectos que varía de la trama novelesca de Brontë es el notorio papel adquirido por los personajes secundarios en *Una novela real*. Si bien es cierto que la voz narradora de *Cumbres Borrascosas* pertenece al ama de llaves de la Granja de los Tordos, Nelly

Dean, una figura que en otras narraciones hubiera estado relegada a un segundo plano, la mucama Fumiko se convierte en la verdadera protagonista del relato de Mizumura. Esto se debe a que la historia de los jóvenes se observa enmarcada y entreverada por la de este personaje, quien despliega la descripción de su vida al mismo tiempo que la de los acontecimientos de las épocas que se van sucediendo. Gracias a esta mujer, Yusuke accede a las partes de la biografía de Taro que Mizumura desconoce, dado que ella sólo refiere los hechos en torno a su experiencia con el hombre en Estados Unidos. Por este motivo es que el joven editor, una especie de Lockwood japonés, viaja a este país y busca a la autora para poder completar la historia.

Otro de los aspectos que difiere del hipotexto es la incorporación de la serie fotográfica, que se descubre ubicada en ciertas páginas específicas de la obra. Esta colección de treinta fotografías no es creación de Mizumura, sino del fotógrafo y arquitecto Toyota Horiguchi, quien destaca por su producción en blanco, negro y juego de grises, y por sus capturas de personajes, situaciones y paisajes como si fueran escenas. Como se dijo en la introducción, antes del prólogo se observa una fotografía sin epígrafe ni referencia que habilite alguna lectura sobre ella. Esta ausencia sólo se produce en esta imagen y en la última, que aparece como finalización de la novela, pues viene luego del epílogo. Todas las otras “están acompañadas por títulos que son descriptivos, pero no informativos” (Fujimoto, 2007: 34).² En la Figura 1 se puede observar esta primera fotografía, que exhibe un camino campestre rodeado de una arboleda, casi un bosque, que conduce a un destino desconocido.

Si la colección es abordada desde el concepto literario de hipertexto, esta foto debería estudiarse en relación con el hipotexto que viene a ser el propio texto de Mizumura. De este modo, tras la lectura de la novela es posible proponer que la imagen evoca o introduce la idea de un viaje hacia el interior de la obra y de la vida de los personajes. En este sentido, se debe observar que el concepto de viaje se vuelve apropiado para interpretar la fotografía inicial debido a que es uno de los aspectos que comparten los personajes de la novela. Es decir, la lectura de la primera foto como la del inicio de un viaje resulta de la lectura que el lector hace a la novela de Mizumura, en la cual aparece como un hecho que efectúan todos los personajes. Por esta razón, la imagen anticiparía distintos desplazamientos: el viaje de la autora a

² Tanto esta traducción como las que prosiguen son de mi autoría.

Figura 1
Fotografía sin nombre



Nota: Fotografía sin referencia que introduce la novela, antes del prólogo, y exhibe un camino sin destino.
Fuente: Mizumura (2008: 5)

Estados Unidos para establecerse allí durante años; el de su regreso a Japón; los ires y venires que llegaron luego debido a su trabajo universitario; también el viaje que emprende Yusuke a California para acabar de conocer la historia de Taro y que acaba siendo revelador para la vocación de Mizumura; los viajes que llevan a Fumiko a una vida inesperada y que la vuelven en la auténtica protagonista de *Una novela real*; el viaje que convierte a Taro en un hombre poderoso y en el interés de Yusuke acerca de cómo fue este proceso y, por último, el viaje que efectúa cada lector al introducirse en esta novela. El hecho de que Horiguchi elabora la colección a partir de su lectura del texto contribuye a su definición como hipertexto fotográfico, por lo que el lugar en que se ubica cada una de las imágenes dentro de la obra no resulta azaroso. Esto

no sólo aporta un rasgo singular a la novela, pues es la obra de un autor en la de otro diferente, sino que justifica el estudio desde la noción planteada.

El *ogara* y su relación con el concepto de viaje

Después de la primera fotografía, se observa una extensa narración sin la incorporación de ninguna. “Una larga historia antes de ‘la historia’” retrata cómo se efectúa la migración de la familia de Mizumura a Estados Unidos y cómo es para ella adaptarse a la vida americana. Narra en detalle cada uno de los sucesos de esta experiencia, un poco más de veinte años, en los que incluye episodios de la vida de Taro, cómo lo conoce, qué relación genera con su familia y cómo va prosperando desde chofer a empresario. Esta especie de prólogo o primera parte de la obra funcionaría de marco textual de *Una novela real* e involucra al prólogo propiamente dicho y al epílogo, mientras que la colección fotográfica constituiría su marco definitivo. Siendo así, puede sugerirse que el relato autobiográfico de Mizumura es la base de las probables lecturas que podrían recibir cada una de las partes constituyentes de la novela. La serie continúa con “*Ogara quemado*”, que presenta tallos de cáñamo adornados, que han ardido en los anocheceres de cada fiesta de *Obon*, como se aprecia en la Figura 2. El regreso de los espíritus de los seres queridos a los hogares durante la celebración del *Obon* da inicio con la pequeña hoguera del *ogara*, con la que se enciende el fuego de bienvenida o *mukaebi*.

Este retorno de los muertos a los recuerdos de los vivos prosigue la lectura de un viaje adoptada por la primera fotografía, pues es el encuentro de Yusuke con el espectro de Yoko en una de las noches de *Bon* el hecho que conduce al joven a pedirle a Fumiko que le refiera su historia, deviniendo en un viaje por las memorias de esta mujer. En efecto, “*Mukaebi*” es el nombre del capítulo que empieza el relato de Yusuke a la escritora y, por ende, la segunda parte de la novela. Describe el motivo por el que está visitando los paisajes de la región de Chûbu y cómo un accidente ciclista, que lesiona uno de sus brazos, lleva al pedido de ayuda de Fumiko. Ella reside en la casa en frente a la cual Yusuke sufre la lesión, por lo que le invita a pasar la noche allí hasta que pueda regresar a su hospedaje a la mañana siguiente. El aspecto misterioso del festival del *Obon* opera esa noche con el descubrimiento de la

Figura 2
Ogara quemado



Nota: Ogara quemado tras arder el fuego de bienvenida o *mukaebi*, que guía al espíritu de los difuntos en su regreso al hogar durante la celebración de *Obon*. Fuente: Mizumura (2008: 145)

persona de Taro, el singular dueño de casa, de quien queda prendado de curiosidad por su extraña conducta, y con la visita al lugar de descanso final de la joven Yoko, cuyo fantasma identifica Fumiko. La aparente relación que tienen estos dos sucesos genera en el joven el deseo de conocer más, por lo que decide introducirse en aquel mundo del pasado a través de las palabras de la mucama.

Prender el *ogara* representa el deseo de que los espíritus de los antepasados encuentren el camino de regreso al hogar para poder reunirse con ellos. Por esa razón, exponerlo quemado y apagado implica que el *mukaebi* ha cumplido su propósito diario de atraerlos junto a los vivos, en cada uno de los días de *Bon*. La fotografía plantea la lectura de un viaje al pasado, donde es probable que aparezcan los espíritus al sentirse honrados, tanto por la festividad, como por el relato que los está convocando. Según explica Barthes (1986), la fotografía evidencia dos mensajes, a saber, el

denotado, que es la captura literal de lo fotografiado, y el connotado, que expone las lecturas que la sociedad posee sobre lo que se presenta (13). Además, junto al hecho de que la fotografía pueda recibir distintas lecturas, el crítico añade un aspecto clave para el hipertexto fotográfico de Horiguchi; esto es, que una imagen puede expresar más que un sentido literal. Barthes advierte que “el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de expresión y un plano del contenido [...]: obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento” (16). Desde este punto, el lector de la novela no sólo debe atender a las relaciones entre hipertexto e hipotexto, sino también conocer los códigos de la cultura japonesa que posibiliten su interpretación de lo presentado.

Los espacios urbanos en *Una novela real*

El carácter simbólico que evocan las imágenes que siguen con la serie se desplaza del cuerpo principal del hipertexto, debido a que se sucede una colección fotográfica de espacios urbanos y paisajes acordes con aquellos que describe Fumiko en el relato. Desde “Ogara quemado” hasta la fotografía sin epígrafe que acaba la obra, en la serie podrían reconocerse dos tipos de imágenes. Por un lado, están los perfiles de ciudades, pueblos y construcciones que son clave para la lectura como hipertexto de *Cumbres Borrascosas* y, por otro, los paisajes naturales de ciertos lugares de la región de Chûbu, que son significativos para la descripción precisa de los espacios que recorren, e influyen en, los personajes. En este sentido, debe retomarse el concepto de hipertexto definido por Genette, dado que la serie fotográfica de Horiguchi se volvería, sobre todo desde la cuarta fotografía, imitación de *Una novela real*, al mismo tiempo que ésta lo sería de la obra de Brontë. El modo en que estas fotografías se exponen responde a un uso de los procedimientos de connotación que “permite[n] que el fotógrafo *escamotee* la preparación a que somete la escena que piensa captar” (Barthes, 1986: 17).

En lo que refiere a los espacios urbanos, la colección prosigue con el perfil de una casa de montaña que se encuentra abandonada. Los detalles notables de la edificación, como se observa en la Figura 3, evidencian su pasado de residencia acaudalada, un pasado que regresa a la historia tras haber evocado a los espíritus, ya que la fotografía se sitúa luego de “Ogara quemado”. “Casa de montaña abandonada” es uno de

Figura 3

Casa de montaña abandonada



Nota: Casa de montaña abandonada en la región de Oiwake, que refleja el tipo de villa que la abuela Utagawa manda construir para ella. Fuente: Mizumura (2008: 153)

los quince perfiles de espacios urbanos que constituyen ese primer grupo de los dos en que se divide el cuerpo principal del hipertexto. El edificio representa la decadencia de una época y prenuncia el final de la novela, de igual modo que el estado físico de la propiedad de Cumbres Borrascosas no sólo anticipa el destino trágico de sus propietarios, sino que expone los cambios producidos en las familias que residieron allí. En efecto, los pueblos que aparecen en *Una novela real*, y que se suceden en la historia de Fumiko, son localidades que surgieron en distintos periodos bélicos del Japón, desde la etapa más remota de la nación hasta la más próxima en el tiempo.

Oiwake es un pueblo pequeño que se fundó junto a algunos de los paisajes naturales característicos de la prefectura de Nagano y que se vuelve significativo para la narradora Fumiko y para la trágica vida de los jóvenes Taro y Yoko. Luego de la Segunda Guerra Mundial, con la ocupación estadounidense, se convirtió en el refugio de ciertas

familias que se alejaron de Tokio y de otras grandes ciudades en la búsqueda de la paz que la guerra les había quitado. La deteriorada casa de montaña de la fotografía debe identificarse con la que fuera la sencilla villa de Oiwake que ordena construir la abuela Utagawa, personaje que ofrece los medios para que Taro pueda volverse el hombre educado y próspero que acabará adquiriendo esta propiedad. Por otra parte, los vínculos entre las tres familias protagonistas se corresponden con las dos que expone Brontë en su novela, aun cuando la identificación no es correlativa. La autora juega con los hechos vividos por la familia Saegusa asignándoles características y episodios pertenecientes a los Earnshaw de Cumbres Borrascosas, de quienes serían una reescritura, y de los Linton de la Granja de los Tordos, quienes estarían más representados en los Shigemitsu. En este punto, el hipertexto aparece no sólo como imitación, sino como transformación del hipotexto, pues la villa de Oiwake, propiedad de los Saegusa-Utagawa, se identifica con la Granja de los Tordos que Heathcliff incorpora a las tierras de Cumbres Borrascosas tras el ocaso de la familia Linton.

El rasgo lóbrego que rodea a Cumbres Borrascosas es adoptado por esta villa de Oiwake debido a que los episodios alrededor del triste destino de Taro y Yoko ocurren allí, un espacio que acaba por ser destruido por el peso de los recuerdos. El aspecto acaudalado de la finca descrita por Brontë se advierte en dos casas de estilo estadounidense del pueblo de Karuizawa. El cambio de época que refleja el relato de Fumiko se contempla en estas ricas residencias veraniegas, cuya sofisticación y tradición se observan en la labor de fotogenia que parecen haber recibido las fotografías que prosiguen en el hipertexto. También, debe aclararse que al perfil de la casa abandonada de Oiwake se sucede una serie de imágenes que posibilitan la ampliación de la mirada del espectador respecto a ciertos aspectos de la historia que se está narrando. Mientras las fotografías que se titulan “Alquiler de bicicleta”, “Capilla”, “Entrada de servicio de la casa de montaña” y “Capilla sintoísta” se concentran en ciertos atributos de los personajes que permiten caracterizar a los dos narradores —la bicicleta alquilada de Yusuke, el trabajo de criada de Fumiko, la religión que profesa Japón—, “Empalme Saku”, “Línea Koumi”, “Mirador” y “Alrededores de Miyota” muestran aspectos de los espacios urbanos en que acontece la historia, a saber, una de las dos líneas de trenes que conecta la capital con estos lugares y el nombre de los pueblos próximos a Karuizawa, ciudad que se descubre desde la perspectiva de un mirador. Las tres “Residencia occidental”, que se evidencian en las Figuras 4, 5 y 6, constituyen

una pequeña secuencia fotográfica, no interrumpida por ningún tipo de relato, que introduce una descripción más acentuada de la propiedad que corresponde, como se ha dicho, a Cumbres Borrascosas. Sobre esto, Barthes (1986: 21) señala que la connotación que provee la secuencia a la fotografía reside en “la gracia” de “la repetición y variación” de los perfiles.

Estas tres fotografías exponen el empleo de la sintaxis por parte de Horiguchi con el posible objeto de otorgarles valor simbólico a las propiedades, luego de verse adquiridas por Taro, el joven despreciado por su origen mestizo, de sangre nipona y sangre china, que consigue lograr el sueño americano. Barthes (1986) indica que el efecto de connotación de las imágenes proviene de la clase de relación que establece la fotografía con el texto. En principio, debe explicarse que la producción del efecto depende de la distancia de la imagen respecto al texto, por lo que cuanto más alejada

Figura 4
Residencia occidental (I)



Nota: Primera residencia de estilo occidental que representa a la mansión que los Shigemitsu tenían para sí en la región de Karuizawa. Fuente: Mizumura (2008: 465)

Figura 5

Residencia occidental (II)



Nota: Segunda residencia de estilo occidental que muestra el estilo de vida de la región de Karuizawa durante el contexto descrito. Fuente: Mizumura (2008: 467)

Figura 6

Residencia occidental (III)

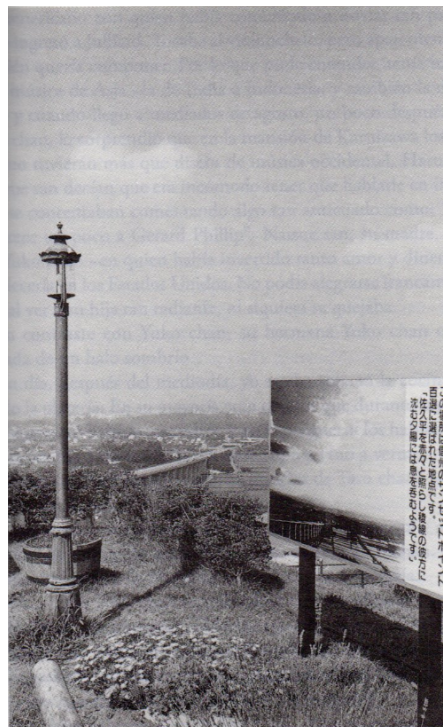


Nota: Tercera residencia de estilo occidental que culmina la secuencia. Fuente: Mizumura (2008: 469)

esté la fotografía de la palabra escrita, menos podrá connotarla. En el caso de *Una novela real*, cada una de las imágenes del hipertexto sostiene un vínculo directo con sucesos específicos del relato, así como también son reflejo de episodios desarrollados a lo largo de varias páginas. Por tal motivo, se puede reconocer en cada una el efecto de connotación que el fotógrafo le ha incorporado, a través de una serie de técnicas para el logro de ese fin. Ésta es la razón por la que el uso de la sintaxis y de la fotogenia en el proceso de definición del hipertexto fotográfico evidencia, como también es intención de la novela, el propósito del autor de retratar “contrastes entre el presente y el pasado, lo subjetivo y lo objetivo, lo multicultural y lo ‘japonés’, lo real y lo ficcional” (Fujimoto, 2007: 22).

Sobre este punto, el estudio de Soulages (2014) asevera que la fotografía es “la articulación de la pérdida y de lo restante” (121); es una “pérdida” porque nada de lo que motivó ese acto fotográfico puede ser recuperado —ni lo fotografiado ni el proceso de obtención de la imagen, nada desde el negativo a la foto—; es “lo restante”, pues, mientras esté su negativo, otras fotos pueden generarse. Partiendo de esta definición, Soulages procede a establecer los límites de la estética del “a la vez”, que implica la presencia en la fotografía de elementos opuestos articulados. Debido a eso, en una imagen podrán hallarse “lo irreversible y lo inalcanzable, el pasado y el presente, el fue y el se cumplió, la huella y el trazado, lo real y lo imaginario, el objeto para fotografiar y el sujeto fotografiando, la técnica y el arte, el sin arte y el arte” (122). Para Soulages, la fotografía es la foto de algo, es preparada para un determinado fin y, por ende, a partir del proceso por el que atraviesa —de revelado, paro, fijación, lavado, secado—, la imagen resultante evidencia el empleo de algún tipo de técnica. De este modo, el objeto de la fotografía no es la reproducción exacta de la realidad, sino la creación de una obra de arte en la que la foto adopta los significados que el sujeto que la crea intente incorporarle desde su cultura e historia individual, tal como se observa en “Mirador”, en la Figura 7, un retrato de la ciudad que adquiere su sentido del vínculo que establece el fotógrafo entre la imagen, el título que le otorga y la lectura del texto de Mizumura.

En este punto difiere la posición de Barthes de la de Soulages, dado que este último asevera que toda fotografía es una producción artística desde el momento en que el fotógrafo efectúa la captura del objeto, sujeto o suceso que acabará siendo la foto. Por esto, el hipertexto creado a partir de *Una novela real* no sólo sería una

Figura 7*Mirador*

Nota: Mirador desde donde se observa la ciudad de Karuizawa. Fuente: Mizumura (2008: 435)

obra nueva insertada en su referente, sino que además respondería a la noción de la estética del “a la vez”, porque cada una de sus imágenes es trabajada a partir de un negativo, que viene a ser una captura irrepetible y que es tratado por algún procedimiento para que devenga en algún tipo de lectura, sea del autor o de los lectores. Así, se acaba generando una suerte de ficción fotográfica definida por su propia característica de la fotograficidad, esto es, la articulación entre la irrepetible posibilidad de recuperar el mismo negativo y el inacabable trabajo que puede hacerse a partir de ese negativo. Ambos críticos sí coinciden en que la fotografía debe ser trabajada para que pueda exhibir, o bien una reproducción de la realidad (Barthes), o bien una producción artística (Soulages). En relación con esto, la labor de sintaxis y fotogenia en las fotografías de Horiguchi posibilita que este hipertexto reciba el valor signifiante que le corresponde en su condición de obra creada, más allá de las interpretaciones que puedan o deban ser consideradas respecto a su hipotexto.

Los paisajes en *Una novela real*

El otro tipo de fotografías que se advierte en el cuerpo principal del hipertexto es el de los paisajes naturales. Los espacios de la región de Chûbu influyen en la historia particular de cada uno de los personajes dado que la villa de Oiwake se eleva en sus parajes agrestes con el objeto de ser una casa de montaña cálida para la abuela Utagawa, el niño Taro y la notable Fumiko, diferente a las ostentosas residencias de Karuizawa con sus comodidades cercanas a las de las grandes ciudades. La distancia entre el campo y la ciudad instauro la diferencia en cómo se definen los protagonistas respecto a los otros personajes, por lo que Taro y Yoko son dos sujetos en rebeldía con lo establecido por los valores socioculturales del Japón que les toca vivir. La criada Fumiko, nacida en esas regiones, elige una vida que no le estaría permitida dada su condición social, y el editor Yusuke prefiere indagar en el pasado de estas familias venidas a menos en lugar de pasar sus vacaciones visitando casas de extranjeros ricos radicados en el país junto a su amigo Kubo. En otras palabras, además de su uso para la descripción del contexto, los paisajes se emplean para introducir la oposición entre los dos grandes espacios en que se desplazan los personajes, a saber, la ciudad, espacio de la cultura, la tradición y el dinero, y el campo, espacio del individuo, la libertad y la felicidad, en que las reglas desaparecen para que los sujetos se muestren tal como son en verdad. De hecho, la naturaleza resulta significativa tanto para la narración de *Cumbres Borrascosas* como para la de *Una novela real* y, por ende, también lo es para el hipertexto fotográfico, aspecto que se reconoce en las pequeñas secuencias de paisajes naturales que Horiguchi articula. Fujimoto (2007) plantea que “las fotos fortalecen la sensación de realidad y ayudan a contextualizar la historia con más firmeza en un tiempo y espacio específicos” (34). El efecto de credibilidad que persigue Mizumura para su novela se afirma a partir de estas fotografías, por lo que la palabra depende de la existencia de la foto (Barthes, 1986: 21).

En lo que respecta a la serie de Horiguchi, su situación de hipertexto se evidencia desde el principio, por lo que la dependencia con el texto previo es necesaria para que se instaure esta definición. Se advierte, pues, que cada fotografía asume una doble significación acerca del hipotexto, ya que, por un lado, amplía la descripción de los elementos y de los espacios a la visión del lector y, por otro, corrobora el carácter verídico de lo narrado, debido a que cuando la autora expone

su propósito de compartir al público cómo es el proceso de construcción de una novela recurre a sucesos que, según Mizumura, son reales, aunque se haya demostrado después que varios de los hechos no sólo se corresponden con su relato autobiográfico, sino que proceden de la trama de la obra de Brontë y de los giros argumentales propuestos por ella misma (Suzuki, 2006: 69-75).

Si el vínculo con *Cumbres Borrascosas* no supone su imitación, sino que el texto de Mizumura es una transformación de ésta de acuerdo con la trama que se pretende realizar, la serie fotográfica de Horiguchi plantea una lectura de este autor sobre la historia de *Una novela real*, a partir de la que concibe un nuevo “texto” por medio de la elaboración de su colección. La narración que propone el fotógrafo inicia con la idea de viaje en la fotografía sin epígrafe y continúa a través de las interpretaciones que se han ido asignando a las otras imágenes. En el caso de las trece fotografías que constituyen las pequeñas secuencias de paisajes, se reconocen espacios naturales definidos por las huellas del otoño y el invierno. Barthes (1990: 64-65) desarrolla dos nociones a partir de la posición del espectador cuando éste debe dar sentido a lo que advierte en la fotografía. Por un lado, se halla el *punctum* ‘pinchazo’ que recibe quien ve la imagen y descubre en ella algo que lo fascina, y lo acaba empujando a una respuesta emotiva y, por otro, se encuentra el *studium*, que ocurre antes del *punctum* y supone la atracción experimentada hacia esta imagen por gusto o conocimiento. Si Horiguchi se aproxima a la novela desde la posición del lector, puede imprimirle los diferentes sentidos que su formación académica y cultural le sugiere tras su lectura. Cuando pasa al papel de autor, el fotógrafo no sólo incorpora estos sentidos que percibiera como lector, sino que introduce a su serie los que la captura de las imágenes produce en él. De esta manera, se comprueba que todo hipertexto es una obra artística con significado propio.

Además de su función descriptiva del contexto de la novela, los paisajes que componen el hipertexto fotográfico, entre los que se pueden destacar a “Senderos de Oiwake” (Figura 8) y “Monte Asama” (Figura 9), adoptan la peculiar lectura de volverse un rasgo anticipatorio de la tragedia que asedia la historia de vida de cada uno de los protagonistas. Procede, en mayor medida, de la rigurosa descripción del escenario otoñal e invernal que acompaña el desarrollo del texto, por lo que es posible incorporarle significados y estados infundidos por estas estaciones. Es decir, los paisajes son reflejo de lo que los protagonistas viven, sienten y sufren, y procuran al

Figura 8
Senderos de Oiwake



Nota: Senderos de Oiwake que exponen la naturaleza agreste que rodea a la región en contraste con la artificialidad de lo urbano. Fuente: Mizumura (2008: 165)

Figura 9
Monte Asama



Nota: Perfil que muestra el monte Asama en el fondo. Fuente: Mizumura (2008: 229)

espectador la lectura de un mundo definido por la oscuridad y la frialdad, el vacío y la melancolía. Horiguchi recupera este rasgo y capta el sentimiento de “nostalgia, el deseo de detener el tiempo, de capturar momentos fugaces y de encuadrar escenas de este mundo que cambian y desaparecen rápidamente” (Fujimoto, 2007: 34).

El sube y baja y sus posibles lecturas

Debe recordarse que *Una novela real* principia y acaba con dos fotografías sin epígrafe ni referencia. La lectura desde el concepto de viaje que procede de la imagen de un camino sin fin, en una arboleda que se pierde, y que invita a los lectores a un periplo por la palabra y la contemplación, finaliza con la foto de un juego de plaza abandonado y percutido por el paso del tiempo, como se observa en la Figura 10. Este subibaja está hecho de madera, para dos individuos a la vez, y no aparece en ningún párrafo de la novela, por lo que es aún más simbólico. Su incorporación responde a la lectura que introduce Horiguchi y apunta a cómo enfrenta su propia escritura fotográfica. La foto reflejaría las dificultades que atraviesan los personajes en la búsqueda por alcanzar sus sueños, metas y deseos, situación que se vincula al concepto de memoria. Tratándose de un texto que se erige sobre el recuerdo, la visión de un subibaja a su término parece operar de rasgo reflexivo. Es posible que el fotógrafo apreciara detrás del deterioro del juego la lectura del ocaso de una época, de una vida erigida por la presencia del pasado, a través de su asiduo subir y bajar, que no parece frenar si nadie interviene en su detención. Otra lectura sería la de la vida como un juego, regida por el azar y la emoción, sin medir el paso del tiempo. Otra más podría ser que la novela es un juego: el lector forma parte de la redacción de una obra en donde se reconstruye un pasado y se conoce la vida de cada personaje tras vincular los diferentes relatos.

Conclusión

El presente trabajo se propuso el estudio de la serie fotográfica insertada en *Una novela real* desde el concepto de hipertexto propuesto por Genette. Esta noción del ámbito literario supuso una respuesta adecuada para el papel que desempeñan las imágenes

Figura 10
Fotografía sin nombre



Nota: Fotografía sin referencia que acaba la novela, después del epílogo, y presenta un juego en desuso, un sube y baja. Fuente: Mizumura (2008: 598)

en la novela, pues no sólo conservarían una relación de dependencia respecto del hipotexto del que derivan, a través de amplificar o confirmar lo narrado, sino que erigen una obra propia, cuyo autor es Toyota Horiguchi. Este fotógrafo organiza el hipertexto a partir de la lectura que efectúa de la producción escrita de Mizumura. El conjunto que crea de la observación de los episodios resulta en una galería de fotografías que recibe una lectura ficticia (Soulages, 2014) y, por lo tanto, se interpreta como creación individual y no como reproducción de la realidad. Para que la colección fotográfica sea leída desde esta perspectiva, cada una de sus imágenes adopta una serie de técnicas (sintaxis, secuencia) que les permiten lograr el efecto de connotación según el propósito del autor (Barthes, 1986). Este efecto depende de la relación que establece la imagen con el relato y la imagen con el espectador o lector.

Este vínculo entre la imagen y el espectador advierte una doble instancia de producción, en la que el individuo se acerca a una fotografía por gusto o atracción y puede interpretarla gracias al conocimiento o cultura que posee (Barthes, 1990). De este modo, esta colección fotográfica puede adaptarse a diversas significaciones, sea la que procede de la novela de Mizumura, sea la que introduce Horiguchi de lo que comprende de ésta, sea, en una última etapa, la que le coloque el lector o espectador que acceda al libro. El hipertexto fotográfico cumple esa función de incorporar otras lecturas a la obra, al devolverle el lugar al receptor.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Joaquim Sala-Sanahuja, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1980)
- BARTHES, Roland. (1986). “El mensaje fotográfico” (C. Fernández Medrano, Trad). En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (pp. 11-27). Paidós. (Obra original publicada en 1982)
- FUJIMOTO, Yoko. (2007). “Contexts and ‘Con-textuality’ of Minae Mizumura’s *Honkaku Shôsetsu*”. *Bulletin of the Graduate Division of Letters, Arts and Sciences of Waseda University*, 52, 19-37. <http://hdl.handle.net/2065/27594>.
- GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Celia Fernández Prieto, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1982)
- LETELIER, Agustín. (2017). “Aproximación a la narratología de *Una novela real*, de Minae Mizumura”. *Kokoro. Revista para la Difusión de la Cultura Japonesa*, (25) 6-14.
- MIZUMURA, Minae. (2008). *Una novela real* (Mónica Kosigo, Trad.). Adriana Hidalgo. (Obra original publicada en 2002)
- SOULAGES, François. (2014). “Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen” (Annette Maxime y Fabien Thibault, Trads.). *Universo Fotográfico*, (4), 114-128.
- SUZUKI, Mihoko. (2006). “Globalization, Transculturalism, and The Contemporary Japanese Novel: The Case of Minae Mizumura’s *Honkaku Shôsetsu*”. *Annals of the Institute for Comparative Studies of Culture, Tokyo Woman’s Christian University*, 67, 69-85.

GREENE, Richard; ROBISON-GREENE, Rachel (Eds.). (2020). *His Dark Materials and Philosophy: Paradox Lost*. Open Court Books.

La colección Popular Culture and Philosophy de la editorial Open Court Books no es tan conocida como debería. Éste es un acontecimiento triste, ya que la colección tiene como objetivo hacer notar a un público variado la influencia de la filosofía en el entretenimiento. Asimismo, Popular Culture and Philosophy subraya la importancia del estudio de productos actuales para la academia. El volumen 132, *His Dark Materials and Philosophy: Paradox Lost*, reúne diversos ensayos que analizan los elementos filosóficos de *His Dark Materials*, tanto en los libros como en la serie televisiva transmitida por la plataforma digital HBO. La antología divide los artículos en cuatro partes, dependiendo de la temática; la primera incluye argumentos que giran en torno a la naturaleza de Dios y la religión organizada; la segunda maneja la importancia de las historias para el ser humano; la tercera contiene análisis de los personajes femeninos y el conocimiento y, por último, la cuarta problematiza el tema de la muerte. Algunos de los autores participantes utilizan la trilogía como una vía para presentar sus ideas; otros buscan conexiones entre la historia y la filosofía; algunos realizan ambas tareas. Todos los ensayos ayudan a explorar las profundidades de Lyra y el multiverso en el que existe. Por medio de una pasión compartida, el volumen 132 de Popular Culture and Philosophy demuestra la importancia

de que la colección sea más conocida y que se reconozca el valor de los trabajos críticos sobre obras que inspiran, también, una predilección personal.

Desde la primera página se consolida el propósito del libro, ya que los argumentos aportan a los amantes de la trilogía nuevas perspectivas y formas de análisis. En la presente reseña hay un límite de espacio; por lo tanto, el comentario se centrará en tres ensayos. El primero, escrito por Rachel Robison-Greene, quien también es editora del volumen, se titula “One of these Gods is not like the other”. Los argumentos del ensayo problematizan la reacción de la religión organizada hacia La Autoridad y su muerte. Robison-Greene presenta las tres características del Dios cristiano, de acuerdo con la teología: la omnipresencia, la omnipotencia y la omnibenevolencia; un Dios todopoderoso, amable y presente. Sin embargo, La Autoridad, en la trilogía de Pullman, carece de las tres características; La Autoridad no es el creador y es incapaz de influenciar la guerra que se avecina: sólo fue el primer ser consciente en existir. Aún más, su muerte es rápida y sencilla; no es una entidad imposible de vencer. Por lo tanto y según la autora, la religión organizada debería distinguir las similitudes —creencias construidas a su alrededor y la misma historia de la creación— mientras las separa de las diferencias. Al llegar a la conclusión, Robison-Greene comenta que, en realidad, la

crítica de Philip Pullman está dirigida a las instituciones religiosas, no al Dios cristiano. Es decir, se enfoca en la Iglesia, instancia que, al querer prohibir los libros de Pullman, sólo confirmó la necesidad de que las personas cuestionaran su autoridad.

Cualquier lector de *His Dark Materials* encontrará entre los personajes centrales a una pensadora: Lyra Belacqua, una niña que desafía distintas autoridades de una forma tan directa que la trilogía gira en torno a ella. La protagonista, con sólo once años de edad en la primera novela de la trilogía, se da cuenta de que los adultos que la rodean mienten, engañan y transgreden diversas leyes por beneficio propio. Por ende, Lyra empieza a cuestionar su integridad. Dicha característica de Lyra permite que varios ensayos del libro analicen su articulación como personaje, su carácter y la importancia de su presencia para aquellas niñas que lean las palabras de plata emitidas por la “lengua argenta” de esta nueva Eva, identidad que le otorga Pullman. Desde esta perspectiva, que se puede encontrar en el ensayo de Nina Seale titulado “The Terrifying Power of a Young Girl to Change Worlds”, la relevancia de objetar leyes y normas no proviene sólo del acto en sí mismo, sino de quien lo enuncia. Que una niña perseguida por ser la reencarnación de Eva sea sujeto de acción —es decir, que sea capaz de agencia—, va en contra del objetivo del Magisterium, el cual pretende mantener a los infantes como seres ignorantes y, con esto, favorecer una falsa inocencia.

Mrs. Coulter, quien ayuda al Magisterium a imponer una falsa inocencia, representa una contradicción. Por un lado, se trata de una mujer inteligente y carismática quien injustamente no posee el título de doctora debido a su género; por otro lado, esta mujer también es victimaria y dirige a

un grupo que, de forma intolerante, busca eliminar el pecado original. Para lograr su cometido, el grupo rapta y experimenta con niños. Durante su periodo de interacción con Mrs. Coulter, Lyra se da cuenta de que vive en un mundo que no va a priorizar su educación y en el que el gobierno es el responsable de la desaparición y tortura de sus amigos. Lyra decide rechazar toda farsa que se le imponga, elige convertirse en ella misma y, gracias a esto, para el final del último libro, la niña se ha transformado en una mujer joven con nuevos conocimientos y experiencia. *His Dark Materials* reivindica la búsqueda del saber y su importancia para los personajes femeninos también como parte de un proceso constante de autoconocimiento. Nina Seale entiende y se apropia de este posicionamiento al promover la existencia de niñas como Lyra en la realidad extratextual, niñas peligrosas para un sistema que depende de su inacción y su falta de conocimiento sobre el pasado y el futuro. Al mismo tiempo, la trilogía hace notar la presencia de adultos peligrosos en los círculos más cercanos. Las contradicciones de Mrs. Coulter aumentan, ya que se niega a permitir el crecimiento de su propia hija. Madre e hija, Mrs. Coulter y Lyra, representan una relación en conflicto constante analizada en las distintas contribuciones de la colección.

Otro ensayo con una propuesta atrayente es “From Pantalaimon to Panpsychism” de Peter West. Los argumentos de West sostienen que el mundo ficticio de Philip Pullman empata con la filosofía Panpsiquista, aquella que sugiere que toda la materia es consciente. Ésta es una filosofía que, West remarca, está presente en *The Blazing World* de Margaret Cavendish y, por esta y otras similitudes, el ensayo sugiere la existencia de una intertextualidad entre la escritura de Cavendish y la de

Pullman. De forma interesante, Pullman ha comentado que no era consciente de las similitudes hasta que el hecho le fue comentado. Y, aunque no es su objetivo principal, West logra demostrar que todas las obras escritas están atravesadas por otras, aunque el grado de consciencia de los autores respecto a este intercambio sea variado. La literatura es aquí representada como un diálogo constante.

His Dark Materials tiene un lugar consolidado en los estudios literarios. La riqueza textual, la intertextualidad y la filosofía de la trilogía han sido estudiadas y analizadas mucho antes de la publicación del volumen 132 de *Popular Culture and Philosophy*. Sin embargo, *His Dark Materials and Philosophy: Paradox Lost* es una contribución importante que demuestra que la trilogía seguirá despertando el interés académico,

al mismo tiempo que el gusto por la lectura en audiencias no especializadas. Por desgracia no todas las obras literarias de consumo popular cuentan con la misma suerte: los estudios académicos aún están en deuda con ejemplos destacados. Al escoger como objeto de estudio un producto de entretenimiento popular y realizar un trabajo crítico con rigor académico, la colección *Popular Culture and Philosophy* evidencia el poder y la productividad de la crítica cuando se atreve a estudiar los productos culturales que gozan del favor de audiencias amplias. Su ejercicio ensayístico amplía el horizonte de las reflexiones teóricas y de la escritura de creación.

Cecilia ARRIETA GARCÍA

MARTÍN, Sara. (2020). *Masculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort*. Routledge.*

*M*asculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort es producto del amplio trabajo que Sara Martín realiza en el campo de los estudios sobre los hombres y las masculinidades en su intersección con las literaturas populares o “de género” (*genre fiction*). Este estudio busca equilibrar la sobrerrepresentación del héroe que se advierte en la teoría literaria y, específicamente, en la crítica en torno a los relatos de heroísmo, donde el villano ha recibido menor atención. Más allá de reconocer a los villanos por sus acciones reprobables, Martín propone una consideración más precisa de los sistemas ideológicos y sociales que posibilitan esas acciones.

El libro busca demostrar que anexar el adjetivo *patriarcal* a la noción de villanía permite una caracterización más acertada de figuras cuya disposición cruel y autoritaria deriva de una ideología que glorifica la dominación. A pesar de que el villano suele ser un hombre (o un ser no humano leído como masculino) que se apoya en una concepción patriarcal del poder como herramienta para someter y eliminar a quienes considera débiles o inferiores, el análisis de esta figura suele incurrir en el error de ver sus actos destructivos como reveladores de la naturaleza humana y no

como consecuencia de las maneras tóxicas en las que los villanos actúan la masculinidad. Estudios previos omiten el hecho de que los villanos no son hombres por azar; de hecho, “the villain’s characterization and narrative arc [correspond] to patriarchy’s strategies for constant renewal” (Martín, 2020: 2). Martín rectifica esta omisión teorizando el concepto de villanía desde los estudios sobre los hombres y las masculinidades, sin ofrecer únicamente una enciclopedia o una historia de los personajes malignos. Respecto al corpus, se tomó la decisión de privilegiar la narrativa británica de la segunda mitad del siglo xx en adelante, dejando de lado el territorio más estudiado del cine y la televisión estadounidenses.

La proposición del libro es osada al tomar como categoría central de análisis no el mal (un término abstracto y difícil de definir sin entrar en complicados laberintos filosóficos y religiosos), sino el género, el cual sí podemos definir con seguridad como la atribución social diferenciada a hombres y mujeres de significados, conductas, labores y expectativas. La villanía es un resultado esperable de la masculinidad hegemónica —aquella construcción que brinda legitimidad y soporte al patriarcado (Connell, 2019)— al ser una manifestación extrema del deseo de acumular poder para

* Esta reseña forma parte de los productos del Seminario de Investigación “Estudios Críticos de Cultura Popular” (SEM_22_01) y del Proyecto PAPIIT “Género, afecto y cultura popular” (IN401824), ambos desarrollados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

dominar. No debe pensarse que *masculinidad* y *villanía* son sinónimos, a pesar de que todos los personajes analizados en el libro son hombres. El énfasis en los personajes masculinos busca esclarecer una confusión recurrente que Martín detecta en la crítica acerca de los villanos: al describir el narcisismo, la perversión, el deseo de crear caos y terror y la falta de empatía como atributos de estos personajes, se hablaba de estas propiedades como presentes en la naturaleza humana, usando la palabra *hombre* para referir a la humanidad en un sentido universal. Señalar esta equivalencia no pretende postular la masculinidad como el origen de todo mal; al contrario, la fusión hombre-humano-villano debe rechazarse porque “the assumption that [villains] represent all men, and even human nature, denies the existence of other types of masculinity, embraced by men who are not interested in power and who do not, hence, support patriarchy” (Martín, 2020: 227). El argumento central del estudio es que la villanía surge de un empoderamiento excesivo de aquellos hombres que rebasan lo que bajo el sistema de la masculinidad hegemónica se considera legítimo. Pero el héroe no necesariamente encarna una resistencia antipatriarcal: dado que el villano debe ser derrotado, al limar sus propios excesos la cultura patriarcal asegura su continuidad.

El libro examina a detalle a nueve villanos de la narrativa británica de 1949 a 2018. No hay ningún personaje femenino en el corpus estudiado, salvo Dolores Umbridge en las novelas de *Harry Potter*. Pero de acuerdo con las bases teóricas establecidas en la introducción, el abuso de poder en manos de un personaje femenino no tiene realmente una explicación alternativa porque lo que este tipo de villana busca obtener, en último término, es el

ascenso al poder patriarcal. Al perseguir objetivos individualistas, la villana difícilmente impulsa una emancipación colectiva. La autora advierte de los riesgos implicados en visualizar un mundo posgénero en el que mujeres poderosas asimiladas a los mismos esquemas de dominación sean celebradas como íconos o modelos.

El capítulo 1 es el único que se ocupa de la representación de un personaje histórico: Adolf Hitler en la biografía en dos volúmenes de Ian Kershaw. El acierto de Kershaw, según la autora, es que este historiador no elabora en el concepto del mal ni en lo psicopatológico para explicar al dictador, sino que se interesa por las condiciones que llevan a un individuo a sentirse con “derecho” (*entitlement*) a ejercer poder. No obstante, Kershaw no da el paso adicional de interpretar ese supuesto derecho como una consecuencia lógica de permisos y expectativas facilitados por sociedades patriarcales. En el capítulo siguiente se analiza a Big Brother y O’Brien en 1984 de George Orwell para iluminar el papel de ciertos hombres como intermediarios inmersos en sistemas autoritarios. Luego viene un capítulo dedicado al Valar Melkor/Morgoth y su comandante Sauron, en las obras de J.R.R. Tolkien, personajes cuya inmortalidad opera como una advertencia de que el mal subsiste aun en condiciones de hibernación. El capítulo 4 analiza a Steerpike, el ambicioso antagonista de las novelas *Titus Groan* y *Gormenghast* de Mervyn Peake: Steerpike es un “angry young man” que, de manera muy diferente a Tolkien, procesa el trauma de una generación de hombres británicos jóvenes en el periodo de posguerra. El libro continúa con Ernst Stavro Bloefeld y otros villanos que se enfrentan a James Bond en las novelas de Ian Fleming, y, avanzando hacia el periodo de la guerra fría, con el personaje Richard

Onslow Roper en *The Night Manager* de John le Carré en los capítulos 5 y 6. Los capítulos 7 y 8 examinan respectivamente a Francis Urquhart, el protagonista de la trilogía *House of Cards* de Michael Dobbs (mejor conocido por su adaptación a la televisión estadounidense), y al líder de la mafia de Edimburgo Big Ger Cafferty, creado por Ian Rankin. El capítulo final considera a Lord Voldemort en contraste no sólo con el héroe, sino también con otras figuras parcialmente nocivas en el mundo mágico, como Umbridge, Severus Snape, Cornelius Fudge y Albus Dumbledore.

El argumento de que lo que llamamos *mal* en realidad es una manera de presentar, en forma abstracta y mistificada, un tipo particular de *entitlement* posibilitado por un ejercicio patriarcal del poder sin duda generará debates efusivos. Encuentro incluso más sugerente la proposición de que el héroe funge como una figura que pone un alto al exceso de *entitlement*, pero que no desafía esa disposición patriarcal de manera más radical, salvo algunas excepciones que comienzan a vislumbrarse en el capítulo sobre Harry Potter. En el esquema más habitual, el héroe inhabilita o destruye al villano como castigo por su excesiva acumulación de poder, pero esto no va acompañado de un exhorto más radical a renunciar al deseo de poder. El total desinterés de Harry en el poder y la gloria es una de las características que hacen tan atípica y meritoria su victoria contra Lord Voldemort, conseguida con un sencillo encantamiento defensivo.

En conclusión, este libro, que se encuentra también publicado en español con el título *De Hitler a Voldemort: retrato del villano*, traducido

por la propia autora, contribuye de forma importante al trabajo teórico en torno al villano como actor indispensable en gran parte de la literatura y la cultura populares. Martín invita al desarrollo de futuros estudios sobre, por ejemplo, la relación entre villanía y clase social —dado que, como apunta al inicio, la palabra *villano* originalmente designaba al campesinado, pero hoy la mayoría de los villanos son de clase alta o aspiran a formar parte de ella—, o bien sobre la relación paradójica entre edad y villanía: a diferencia de las connotaciones que la edad avanzada adquiere, que dificultan ocupar el poder hegemónico, en este corpus no son anómalos los villanos septuagenarios y octogenarios, e incluso hay casos como el de Morgoth, quien existe desde el principio de los tiempos. A diferencia de aquellas fuerzas destructivas que Tolkien situaba en el origen del universo, el sistema que ha posibilitado el ascenso de los villanos patriarcales no tendría que existir para siempre.

Julietta FLORES JURADO

Universidad Nacional Autónoma de México

Referencias bibliográficas

- CONNELL, Raewyn. (2019). *Masculinidades* (2a ed.; Irene Artigas Albarelli, Trad.). Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARTÍN, Sara. (2020). *Masculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort*. Routledge.

MURGIA, Mario (Coord.) (2021). *La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea*. Universidad Nacional Autónoma de México.*

El mundo académico, los investigadores y los lectores interesados en la poesía y en su estudio crítico estamos de suerte: *La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea* se encuentra disponible en Acceso Abierto en el Repositorio Athenea Digital (RAD) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Éste es un libro con materiales didácticos y textos críticos, en formato electrónico, de distribución directa, de acceso gratuito y en español. Por todas estas características, éste podría ser el primer volumen de su tipo sobre el tema en el mundo hispanohablante.

En un planeta globalizado en el que no es muy difícil ya conseguir casi nada, pero en el que todavía existen parcelas de conocimiento bien resguardadas, merece la pena resaltar el formato y el medio de distribución, pues estamos ante una combinación no tan común. Los estudios de recepción literaria afirman que el medio en el que se difunde un libro u obra, entre otros aspectos, es importante y merece ser estudiado, pues afecta y por tanto aporta significado al texto. El formato electrónico de *La hoja verde de la lengua* lo hace accesible desde cualquier rincón del mundo —accesibilidad que se ve consolidada por su carácter gratuito—. Este hecho establece una postura clara sobre el fácil acceso a la información, y no sólo para los estudiantes universitarios de Letras Modernas y literatura del mundo de habla hispana.

Los estudios del presente volumen fueron sometidos a un cuidadoso proceso de revisión y selección en el marco de un proyecto de innovación y mejora de la educación auspiciado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM; contó con el apoyo de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad y de la Embajada de la República de Irlanda en México. La convocatoria fue abierta y es por esto que, mientras que algunos de los estudios proceden de expertos de la UNAM, otros tienen su origen en universidades e instituciones irlandesas, españolas y estadounidenses.

La hoja verde de la lengua se acerca “a la obra de poetas irlandeses que escriben primordialmente en inglés y que se inscriben en una contemporaneidad iniciada justo en [los] años de posguerra” (Murgia, 2021b: 11). El libro proyecta una variedad de temas y modalidades que han permeado la poesía y que funcionan como soporte y prueba del vigor poético de Irlanda. En las páginas de esta obra crítica no se encontrará una estructura rígida ni monolítica; su forma es sinuosa y serpentea por parajes diversos en cada sección y en cada ensayo. Se mete de lleno y hasta insiste en presentarnos la expresión poética desde los más variados frentes y tipos de texto: el análisis crítico principalmente, sí, pero también la traducción, el comentario de traducción, la entrevista, el poema

* Disponible en https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/6302.

y hasta ejercicios complementarios. El objeto de estudio de los capítulos no se ciñe sólo al poema, sino que más bien engloba toda expresión poética, que aquí se ve materializada en forma de poema, canción e incluso una “mezcla circular de narrativa-poesía, prosa y monólogo” (Wyeth, 2021: 307). Otra de las singularidades del volumen es el hecho de que algunos de los autores tuvieron la oportunidad “de compartir experiencias y opiniones con los creadores de las obras que los ocupan en sus respectivos capítulos” (Murgia, 2021a: 7).

El libro se divide en cuatro grandes secciones. La primera, titulada “Panoramas”, abre este intercambio Irlanda-México con una cartografía poética en la que se nos recuerdan algunos de los encuentros en el ámbito de la literatura y la poesía entre autores clásicos de ambos países durante el siglo xx. Sin embargo, no fue hasta 2003 “que otros poetas irlandeses casi inexplorados en español fueron cartografiados y registrados gracias a la traducción en México” (Murgia, 2021c: 23). Esta introducción da paso a cuatro capítulos que exploran diversas aproximaciones a la poesía y a la traducción contemporáneas, con temas tan diversos y fértiles como la relación entre la naturaleza humana y la no humana examinada a la luz de la ecocrítica y el ecofeminismo; el trauma y el silencio presentes en los sucesos relacionados con los “Hogares para Madres e Infantes” (Murgia, 2021b: 12) y los descubrimientos del pasado reciente; y, finalmente, las condiciones que dieron lugar a la proliferación de poemas sobre la Gran Armada de 1588 a manos de poetas irlandeses en los siglos xix y xx. El cuarto y último capítulo cierra esta primera sección con un estudio sobre las repercusiones de dos retraducciones (o reinterpretaciones) modernas de textos medievales como *Beowulf* y el *Táin*.

La siguiente sección, “Entre poetas / Entre poemas”, ofrece siete capítulos que contienen el análisis de poemas concretos pero también de poéticas y *leitmotifs*, así como estudios comparativos de una selección de poemas y temas de diversos poetas y creadores. La traducción también se hace presente en esta parte o, para ser más exactos, la ausencia de traducciones y un análisis de las posibles causas de dicha ausencia en la poesía críptica. Como en todo estudio profundo, la ausencia es, casi siempre, tan importante como su opuesto.

Tras los capítulos de académicos expertos en poesía angloirlandesa contemporánea, se les da voz a los poetas mismos. La tercera sección, de título “Dos poemas, un diálogo y un testimonio”, tiene, por este motivo, un interés especial. En primer lugar, nos presenta los dos poemas a los que se refiere el título. El poema “Pascal”, de Moya Cannon, es de escritura reciente y está incluido en su antología *Collected Poems* (2021) en la sección de poemas nuevos. “Dunnock/Acentor”, de Adam Crothers, se publica por primera vez en las páginas de *La hoja verde de la lengua*. Un segundo aspecto de esta sección, valioso si consideramos que venimos de leer sobre la ausencia de traducciones, es que los poemas van seguidos de su traducción íntegra al español. Y, tercero, la voz de más poetas se sigue dejando oír, ahora en forma de entrevista y artículo —o diálogo y testimonio, según nos informa el título de la sección—, traducidos de su original en inglés al español. En todo el libro, vemos que la traducción se presenta como un pilar indiscutible de la poesía y de los estudios críticos.

La cuarta y última sección ofrece una serie de actividades y bibliografía complementaria que extienden la lectura y la reflexión más allá de las páginas del libro al abrir un diálogo más profundo,

y hasta personal, con los temas de los ensayos y los poemas. La facilidad de distribución y acceso a este volumen hacen de este capítulo una promesa de continuación, de ecos y reverberaciones, no sólo en los pasillos de las universidades.

Así pues, los capítulos de este volumen describen, cuestionan, contraponen, articulan (o desarticulan), dialogan... la lista es interminable, y por ello es destacable el papel de esta colección en dar voz no sólo a la expresión literaria y crítica, sino, fundamentalmente, a la expresión humana. Encontramos en los poemas estudiados un sinfín de sujetos poéticos que, más allá del estudio teórico que de ellos se pueda llevar a cabo, hablan, ante todo, de lo que significa ser humano en un tiempo, un espacio y una tradición literaria de los que parece difícil separarse e imposible alejarse.

La publicación de *La hoja verde de la lengua* llena huecos y, al mismo tiempo, abre infinitas posibilidades de continuidad aunque, obviamente, y por seguir atendiendo a la ausencia más que a la presencia, valdría la pena continuar examinando otros poetas irlandeses casi inexplorados en español u obras poco estudiadas de poetas ya conocidos. En un mundo acelerado y cambiante como el actual, continuar revisando textos a la luz de las últimas teorías críticas parece también un camino relevante. Si nos ceñimos a la traducción, no sería descabellado pensar en hacer crecer el corpus de poesía irlandesa en español. Podríamos hasta imaginar la posibilidad de que este libro, y el interés de los que lo hicieron posible, abra la puerta a un esfuerzo desexotizante del irlandés mediante antologías bilingües que nos permitan familiarizarnos con, al menos, la representación escrita del idioma de origen celta, primera lengua oficial y lengua nacional de la

República de Irlanda, como parte de una experiencia poética más completa.

Tomando prestada la metáfora cartográfica de la introducción, *La hoja verde de la lengua* podría considerarse un mapa crítico del quehacer de la poesía angloirlandesa contemporánea, aunque no por eso pueda, ni deba, considerarse exhaustivo. Este volumen podría figurar en el futuro como la pieza fundacional de un nuevo mapa contemporáneo de las literaturas irlandesa y mexicana.

Patricia OLIVER

Investigadora independiente

Referencias bibliográficas

- MURGIA, Mario. (2021a). "Agradecimientos". En Mario Murgia (Coord.), *La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea* (pp. 7-5). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MURGIA, Mario. (2021b). "Irlanda: poesía y expectativas" [introducción]. En Mario Murgia (Coord.), *La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea* (pp. 9-15). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MURGIA, Mario. (2021c). "Irlanda y México: una breve cartografía poética". En Mario Murgia (Coord.), *La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea* (pp. 19-32). Universidad Nacional Autónoma de México.
- WYETH, Adam. (2021). "Literatura de lo profundo, el mito irlandés, el modernismo". En Mario Murgia (Coord.), *La hoja verde de la lengua: poesía angloirlandesa contemporánea* (pp. 307-323). Universidad Nacional Autónoma de México.