

Lo ominoso en cuatro novelas mexicanas contemporáneas (The ominous in four contemporary Mexican novels)

Gloria Vergara*

Abstract: This article pretends to show us reconstruction and updating of the work of literary art, as mechanisms of concretization of reader, in front of the ominous world represented by four contemporary Mexican writers. Thus, from the concept of concretization exposed by the Polish philosopher Roman Ingarden in *The Work of Literary Art* and *The cognition of the Work of Literary Art*, and from ominous as feeling of strangeness that Sigmund Freud develops in *The Ominous*, we enter in the world represented by Beatriz Meyer (1961), Patricia Laurent Kullick (1962), Guadalupe Nettel (1973) and Daniela Tarazona (1975) to investigate the transformation of subject in that world delineated by blurring that comes from the other who live in it.

Keywords: concretization, ominous, Mexican writers

INTRODUCCIÓN

La concretización es una actividad compleja que realiza el lector mediante los mecanismos de ‘reconstrucción’ y ‘actualización’ y que, aun cuando hace posible el florecimiento de la obra, debe distinguirse de esta, según Roman Ingarden. Así, la concretización es vista como una “complementaria determinación de los objetos presentados [...] en la [que] entra en juego una actividad peculiar co-creativa [del lector]” (Ingarden 1998, 74). Por ello es posible preguntarnos ¿cómo opera nuestra capacidad creativa cuando percibimos los mundos ominosos que nos muestran las novelistas mexicanas contemporáneas?, ¿cómo es completado lo que no está en las obras y que sin embargo forma parte de lo extraño, lo oscuro, lo abominable?, ¿es lo ominoso una cualidad metafísica que emerge de los objetos representados? De esto nos ocuparemos en las siguientes páginas.

Para nuestro estudio contemplamos: *El camino de Santiago* (2003) de Patricia Laurent Kullick, *El húesped* (2006) de Guadalupe Nettel,

* Gloria Vergara (✉)

Faculty of Letters and Communication, University of Colima, Colima, Mexico
e-mail: glvergara@uclm.mx

El animal sobre la piedra (2008) de Daniela Tarazona y *Meridiana* (2016) de Beatriz Meyer. Realizamos nuestro análisis literario a través de los estratos de la obra como estructura esquemática; de manera especial, consideramos los aspectos esquematizados que ayudan en la reconstrucción y actualización del cuerpo y que, a su vez, provocan el ámbito de lo ominoso, “eso que tiene como destino permanecer oculto, pero [que] cuando sale a la luz produce horror. [...] Algo tan propio como la angustia que mientras no se manifieste es como si no existiera y cuando se siente es extraña, ajena, insoportable” (Celis 2014).

LA RECONSTRUCCIÓN

Para lograr su reconstrucción, la obra misma nos prepara, como dice Ingarden, ya que su “función primaria [...] consiste en capacitar al lector [...] para constituir un objeto estético que pertenezca a los objetos estéticos permitidos por la obra” (Ingarden 2005, 109). Pero la reconstrucción implica juicio, reflexión en los actos mentales para percibir los objetos representados a partir de algunos de sus aspectos. “El lector se esfuerza por ser receptivo a las sugerencias provistas [...] y experimentar precisamente los aspectos que están ‘mantenidos listos’ por la obra” (Ibid., 79). Considerando lo anterior, la reconstrucción siempre debería estar relacionada con la lectura activa, más allá de la competencia lingüística; pues como Ingarden argumenta, la actitud filológica no revela los aspectos polifónicos propios del carácter artístico. Entonces, ante la falta de una competencia literaria que rebase la mera actitud filológica, los lectores solamente conocen “el esqueleto de la obra de arte, frío y muerto, neutro en cuanto a valores, y se comunican con algo a lo que le falta la resultante simplicidad e individualidad de la obra de arte literaria plenamente concretizada” (Ibid., 115). Con una actitud meramente filológica nos quedaríamos, por ejemplo, en el sentido literal de las metamorfosis de Irma, la mujer que se transforma en reptil, en la obra de Tarazona. Los hechos de la historia serían irrelevantes para el lector (y vistos si acaso como mera ocurrencia de la autora), sin llegar a la reflexión que implican los momentos existenciales del personaje en la vivencia estética.

Pero existen también otros riesgos que corre la reconstrucción de la obra. Ingarden menciona la sobre indeterminación por parte del autor, que puede convertirse en un obstáculo para que el lector lleve a cabo una reconstrucción sintética del mundo representado. Un peligro más,

lo constituye una actitud estética sobrecargada de información (ocurre a menudo con los lectores especializados), que se vuelva prejuicio para ver la obra. Puede pasar, por ejemplo, que reconstruyamos el mundo de *El huésped*, de Nettel, a partir de un conocimiento detallado de los espacios cerrados que operan en los andenes del metro y nos vayamos por los datos de su construcción, el diseño, el material con el que se hicieron los cuartos subterráneos, el país de donde vinieron las vías, o que sepamos de personas que en realidad no son ciegos y solo aparentan serlo para conseguir limosnas y nos detengamos a estudiar el censo de ciegos de la ciudad de México para ver cuántos de ellos pertenecen a alguna asociación o están involucrados en actividades ilícitas, etcétera. En estos casos, si bien los detalles pueden abonar matices al mundo ominoso, se salen de la obra y de una ruta 'fiel' de reconstrucción, y nos llevan a una actualización alejada de la obra. Esto sucede porque el lector busca la correspondencia entre lo que conoce y lo que lee. Así, relaciona la verdad de la obra con una 'verdad' que viene del mundo 'real' y lleva al extremo las referencias de una realidad cercana a su experiencia, forzando su interpretación. A pesar de todo, la obra puede tener muchas concretizaciones adecuadas o incorrectas, como diría Ingarden, gracias a su estructura esquemática que "permite la presencia de puntos de indeterminación" (2005, 298) que dan al lector márgenes de error y movimiento. Sin embargo, lo que importa, siguiendo el pensamiento ingardeniano, es que la visión co-creativa y la actitud estética nos permitan el reconocimiento de las cualidades artísticas y estéticas 'mantenidas listas' para la reconstrucción del mundo de la obra, aun cuando ese equilibrio total entre lo indeterminado y la concretización sea prácticamente imposible.

LA ACTUALIZACIÓN

La 'actualización' se enlaza con la 'reconstrucción' del mundo sugerido y tiene que ver con el hecho de que el lector hace presente (en un 'ahora') el mundo representado. No importa si ese mundo está como pasado o como futuro. Es pues la inmanencia de la obra. Podemos, así, percibir, como si estuviera pasando en este momento, el pasado de la narradora de *El camino de Santiago* cuando alude a su primer intento de suicidio: "Los otros miedos, indescifrables como relámpagos que ciernen la sangre, son de Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena" (Laurent Kullick 2003, 7). Durante la lectura, el lector se presta a las sugerencias del

tiempo esquematizado, y dentro de la gama de aspectos y orientaciones que encuentra, va actualizando en cierta dirección el mundo que constituye el objeto estético. En la obra de Laurent Kullick, podemos seguir de forma inmediata ese pasado que se nos revela arrollador en la voz que recuerda el pasaje de su adolescencia: “Ese año catorce de mi existencia quedé más triste que nunca. Muy poco por el escándalo familiar, algo por el fallido intento de suicidio y mucho a consecuencia del espejismo que asaltó mi razón” (Ibid., 7). Como lectores, traemos de nuestra experiencia y de nuestra competencia literaria, elementos para construir un rumbo de sentido que se ‘va haciendo’ conforme nos dejamos llevar por el mundo de la obra. Por ello, la concretización es también la construcción de una nueva intencionalidad que se acota en la lectura, rebasando la intencionalidad del autor y del lector.

Afirma Ingarden que en la obra hay aspectos ‘mantenidos listos’ que el lector alcanza; puntos de indeterminación que son ‘rellenados’. Pero siempre habrá también aspectos no percibidos, a la espera de nuevas concretizaciones. Porque vemos solo unos cuantos detalles de las múltiples coloraciones que tiene la realidad ‘multirayada’ que aparece en nuestro correlato total de la obra. Estas coloraciones son de diferente índole. En *Meridiana* de Beatriz Meyer, por ejemplo, estas vienen de aspectos esquematizados relacionados con el mito de Meridiana en la historia de la iglesia, pero también de la abuela que se encontró con la escultura de la diosa, de la madre y de Fausta, personaje meta-referencial que sabe el pasado de la protagonista y la reencarnación de Meridiana en ella. Algunas coloraciones esquematizadas sirven a los puntos de orientación espacial (las ruinas de la casa que visita la protagonista); otras se revelan como aspectos temporales (los recuerdos de Fausta) y otras más funcionan como perspectivas o puntos de vista que llegan de todos los estratos de la obra (materia fónica, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados). Lo importante aquí, es notar su capacidad de sugestión y provocación: metaforizan, opalescen, vuelven ambiguo al lenguaje. Pero, como dijimos antes, de la obra solo actualizamos una parte mínima; lo demás queda como repertorio potencial, según Ingarden. Por esto, al hablar de la concretización debemos considerar por lo menos cuatro cosas: 1) la concretización no es idéntica con la obra, 2) la concretización es todavía esquemática, 3) la forma final sintética puede modificarse a partir de una concretización y, 4) la concretización está vinculada al estilo de la obra, de tal manera que

podemos hablar de que una concretización es adecuada por su 'fidelidad' al estilo y a su valor estético (Ingarden 2005, 75-77).

LO OMINOSO

Pero ¿cómo ocurre la concretización del mundo ominoso?, ¿a qué llamamos ominoso? Una de las formas en que se ha reconocido este concepto, que se tradujo al español también como lo siniestro, a partir de Freud, es con la noción del doble y la imagen ante el espejo, como lo anota el psicólogo, cuando narra su experiencia en un vagón de tren:

Una vez estaba sentado, solo, en un compartimiento del coche dormitorio, cuando, al abrirse por una sacudida del tren la puerta del lavabo contiguo, vi entrar a un señor de cierta edad, envuelto con bata y cubierto con su gorra de viaje. Supuse que se había equivocado de puerta al abandonar el lavabo que daba a dos compartimientos, de modo que me levanté para informarlo de su error, pero me quedé atónito al reconocer que el invasor no era sino mi propia imagen reflejada en el espejo que llevaba la puerta de comunicación. Aún recuerdo que el personaje me había sido profundamente antipático. (Freud 1978, 57)

Freud reconoce que el disgusto de aquella visión tuvo que ver posiblemente con el temor arcaico del doble. En este sentido, lo ominoso o siniestro, parece muy cerca de la búsqueda existencial, connatural al ser humano. Es lo extraño que causa angustia, miedo, horror y sorpresa; "aquella suerte de espanto que afecta las cosas familiares desde tiempo atrás" (Ibid., 10); lo extranjero que invade al sujeto de forma abonimable, que le desagrada y molesta profundamente aunque, como afirma Freud, no necesariamente todo lo nuevo o insólito resulta espantoso. Pero este inicial rechazo se da en el seno de la intimidad y se vuelve ajeno cuando aquello que nos ha sorprendido, revela algo que debía permanecer oculto. Entonces se da la escisión del ser, lo ambivalente entre lo de dentro y lo de afuera; entre lo propio y lo ajeno.

Según Freud, el efecto de lo siniestro u ominoso aparece cuando se borran los límites entre la realidad y la fantasía; cuando aparece como real algo que habíamos tenido por fantástico, como ocurre con algún objeto que cobra vida, una muñeca, por ejemplo. Pero en la narración literaria, en las fábulas, leyendas o en los cuentos de hadas, pueden pasar situaciones o aparecer cosas insólitas que no necesariamente causen terror, a menos que este quede intencionado por medio de la coloración de diversos aspectos esquematizados en la obra. En el

contexto artístico, dice Freud, siguiendo a Jentsch, un procedimiento para evocar lo siniestro es sembrar la duda en el lector acerca de su personaje. “Es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar —seguramente con intención— si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico producto de su arbitrio” (Freud 1978, 28). Lo siniestro en la ficción merece un estudio aparte, asegura Freud, pues allí no tenemos que verlo como un deseo reprimido del artista, puesto que “el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba en realidad [...] Mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real” (Ibid., 59).

En el siguiente apartado veremos cómo los miedos que vienen de los mitos, los sueños y las fantasías como el miedo a quedarse ciego o el miedo a que se te aparezca alguien, están enraizados en las estrategias de representación de lo ominoso que siguen las novelistas mexicanas contemporáneas abordadas en nuestro estudio.

LA CONCRETIZACIÓN DEL MUNDO OMINOSO

Lo ominoso, lo siniestro, lo abyecto, lo oscuro, lo incomprensible, se manifiestan como sinónimos, a través de dos estrategias principales en las obras que hemos seleccionados para nuestro análisis: la metamorfosis y el cuerpo habitado. Estas estrategias, a su vez, nos hacen ver que los límites de la identidad del sujeto se hacen borrosos y que esas borrosidades se convierten, a su vez, en formas ominosas de sobrevivencia.

La reconstrucción de estos mundos ominosos y su actualización en las novelistas mexicanas contemporáneas, abren un diálogo con autores como Franz Kafka, Clarice Lispector y Jorge Luis Borges, tanto por el concepto del otro que surge con el cuerpo habitado, como por la metamorfosis del sujeto. Asimismo, se antoja una especie de nuevo existencialismo que nos lleva a pensar en Ernesto Sábato y en Juan Carlos Onetti, con las acciones de sus personajes que ocurren al borde de la angustia de ser en *El túnel* y en *Juntacadáveres* respectivamente. En el caso de las novelistas mexicanas contemporáneas los personajes “habitan otra dimensión: lo extraño, la mutación y lo fantástico son una constante. Los cuerpos de las protagonistas experimentan mutaciones y deformaciones que exponen por un lado crisis internas, ya sea de personalidad o psicológicas, y por

otro crisis externas o sociales” (Serratos 2017, 96). Así, la metamorfosis y el cuerpo habitado se hacen evidentes como estrategias que provocan la aparición de lo ominoso.

Meyer nos muestra en *Meridiana* la vida de Mercedes quien, ante el mundo marital violento, encuentra su salida en los recuerdos y da con una situación sobrenatural que la revela en una doble metamorfosis. Primero descubre que su cuerpo toma posesión del alma de otra niña que se ahoga en un episodio trágico que comparten ambas. Pero ese recuerdo la lleva a otro acontecimiento sobrenatural en el que su cuerpo es habitado por *Meridiana*, a quien su abuela le había pedido el favor amoroso de un hombre a cambio de reencarnar en su hija. La abuela *Caya* no cumplió, pero *Meridiana* logra reencarnar en la nieta, quien desde los cuneros provoca un percance, al hacer que el estudiante de medicina que la observa se masturbe frente a la criatura y sea corrido del hospital. Luego, la protagonista se convierte en una continua pesadilla para los demás: produce incendios, se mete a la cama con hermanos, tíos y cuanto hombre halla a su paso. Es vista como un engendro diabólico hasta que a los trece años cambia, como le confiesa su madre:

— Y el bendito accidente en el río, de manera paradójica, te cambió la personalidad. Te volviste una niña temerosa de todo. Tímida. Pasiva. No sabías quiénes éramos ni tu padre ni yo. Sólo reconocías a tu abuela. Le decías 'Mamá Mari'. Poco a poco los psicólogos te fueron calmando. (Meyer 2016, 88)

Beatriz Meyer representa el mundo siniestro a través de un cuerpo habitado, más cerca de los poseídos por el demonio, como se les reconoce en el lenguaje popular. De hecho, *Meridiana* encarnada en *Meche* es, dice Fausta: “un demonio femenino. Súcubo, creo que le dicen los enterados. Amante de un papa. Una mujer que supo amar a pesar de su naturaleza diabólica. Ella necesita encarnar en un cuerpo material. Ha vagado sola demasiado tiempo, y tu abuela no le cumplió”. (Ibid., 127). Pero en el accidente del río, Mercedes cambia, al quedarse con el alma de la otra niña ahogada. Por unos cuantos aspectos esquematizados, reconstruimos la imagen de la nueva *Meche* que llega incluso inocente al matrimonio:

Lo conocí en la prepa pero me lo ligué en una oficina, como el noventa por ciento de mis amigas a sus maridos. Durante nuestro noviazgo, siempre creí haberme sacado el premio mayor de la lotería. Incluso respetó mi decisión de llegar virgen al matrimonio. En ningún momento

trató de propasarse ni insistió en que nos fuéramos al motel luego de una cena romántica [...] Por eso creo que mis compañeras envidiaban mi buena suerte. (Meyer 2016, 19)

Pero Mercedes descubre, además de su fracaso en el matrimonio, el diario de su abuela y, con ello, el misterio de su pasado ominoso: “Junto con los documentos bancarios venía un diario de pasta azul. Lucía muy viejo. Sus hojas amarillas tenían pequeños hoyos dejados por las termitas. A pesar de las manchas de moho, se podían leer las breves notas que una Arcadia muy joven había garrapateado cuando vivía en París”. (Ibid., 91) Así, el recuerdo, el diario, el viaje que hace la protagonista tratando de huir de su marido, así como el viaje de la abuela a París, se convierten en elementos clave para la proyección del mundo siniestro en la novela de Meyer.

Patricia Laurent Kullick nos muestra, en *El camino de Santiago*, los límites de la existencia en una mujer que se debate entre dos seres que habitan su cuerpo. Mina es hasta cierto punto sumisa y le proporciona experiencias permisivas, como el placer del tacto que tiene con el mendigo a quien le regala una tortilla. Y Santiago domina las acciones de la protagonista de manera violenta y le obliga a que se haga su voluntad desde el primer momento en que se manifiesta:

Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo, Santiago me rondaba. Invisible soplaba mi aliento sobre mi hombro. Me acechaba como la antítesis del ángel guardián, esperando el gran momento de flaqueza para integrar su perdida dimensión en la mía. Mientras trazaba la topografía de sus rutas encefálicas que hoy lo albergan, su proximidad me dispersaba obligándome a traficar cual si robara cada memoria de los primeros años, cuando Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí. (Laurent Kullick 2003, 7)

Santiago aprovecha los recuerdos que se destapan a partir de las fotografías. Simula el monstruo que devora todo a su paso, dejando a la protagonista sin aliento. De hecho, es Santiago quien la orilla al intento de suicidio. También la obliga a casarse y, por él, la narradora se encuentra postrada en una cama de hospital. Se asoma a su interioridad y allí percibe a Santiago. Su cerebro es ahora el espacio simbólico del viaje. Ella lo recorre, sube, baja, vigila a Santiago, oye su cólera cuando le grita sollozando, implorando ante el doctor que la inyecta. Luego, en una situación de lucidez, como ella misma lo denuncia, nos muestra su lucha en la orografía cerebral:

Perpleja ante la lucidez, camino por la orilla. Colgados de arterias que sobresalen de las paredes, encuentro capullos con larvas de sueños apenas imaginados. Despedazo uno interrumpiendo la gestación. Adentro hay una plasta viscosa, con un par de ojos ciegos. Lo lanzo al fondo y pienso en lo que hubiera sido.

Debo darme prisa. No sé cuánto dure el efecto del sedante. Camino con cuidado, haciendo a un lado tejidos adiposos y trazos intrincados del torrente sanguíneo. Sigo el paraje abierto por donde Santiago hace sus recorridos para alimentar a sus criaturas. A la vuelta de un recodo encuentro el umbral de una gruta. (Ibid., 97)

Mientras que Meyer nos presenta tanto el viaje de la abuela como el de Mercedes en el exterior, Laurent Kullick hace que la protagonista realice un simbólico viaje cerebral, de lucha, contra Santiago, que la obliga a peregrinar entre sus arterias y recuerdos. Pero finalmente, el viaje que se volverá una recurrencia para que la metamorfosis se cumpla en las cuatro novelas abordadas, contiene desbordamientos hacia dentro y hacia fuera de las mujeres representadas.

El huésped, de Guadalupe Nettel, nos muestra la paulatina transformación de Ana, a partir de la presencia extraña de La Cosa, quien la va poseyendo y se va asociando a la muerte del hermano, así como a los misteriosos signos que tiempo después entiende:

Ahí estaba la hoja de libreta denunciando, como una pátina amarilla, los años transcurridos desde su muerte. El mensaje que había visto en su brazo consistía, lo supe en ese momento, en una sola palabra. La penúltima letra me resultó incomprensible, no venía en el alfabeto. ¿Qué podrá ser esto?, me pregunté mientras revisaba el libro en busca de una explicación. Pronto encontré que, para anunciar el uso de una mayúscula, había que llenar primero la segunda y la sexta casilla. Tal y como estaba en el papel, la mayúscula aparecía al final de la palabra. Lo leí en voz alta y comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como en un espejo. (Nettel 2006, 111)

El desdoblamiento inicia mucho antes de que Ana tenga conciencia de ello, en la convivencia cotidiana con su hermano Diego y la vida familiar, pero Ana tendrá que pasar por varias pruebas en el mundo externo para darse cuenta de ello, como si su viaje al mundo siniestro de la ceguera fuera análogo al emprendido por el héroe en los cuentos populares analizados por Vladimir Propp o el aludido por Joseph Campbell. Todavía en su primera etapa, el cuerpo ominoso de la adolescencia se descubre frente al espejo y su figura escuálida le

confirma su metamorfosis:

En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped. Mis manos crispadas, la forma de caminar, reflejaban ahora una torpeza pastosa, la lentitud de quien ha dormido muchas horas e intenta despabilarse de golpe. (Ibid., 124)

A la visión extraña del cuerpo, se añade la presencia inexplicable de otro ser que lo habita. Ana deja clara la presencia del huésped. “Al mismo tiempo descubría con asombro una sensualidad nueva. Mis caderas y mis pechos, antes totalmente pueriles, eran cada vez más prominentes, como si los dominara una voluntad ajena. Poco a poco, el territorio pasaba bajo su control” (Ibid., 124). De hecho, el mismo título de la obra abona al mundo de lo ominoso, si consideramos el sentido literal que conserva la palabra “huésped” (en tanto extranjero, enemigo), junto a la definición que podemos encontrar en nuestra cultura actual como el inquilino o amigo que alojamos en casa. Esta ambivalencia entre lo amigable y lo ajeno se revela en la carga de lo abominable que adquiere el huésped en el cuerpo de Ana.

La protagonista de *Nettel* va perdiendo la vista y se acerca al mundo siniestro de los ciegos. Aquí aparecen dos elementos propios de ese mundo borroso: la vista y el cuerpo. Los aspectos esquematizados que los proyectan van confirmando la visión de lo extraño que, si bien no llega al horror, confina a la protagonista en un círculo de auto-repulsión. A la par, Ana se relaciona con otros habitantes del mundo oscuro del instituto para ciegos, el metro y las calles habitadas en la noche o la madrugada por seres que infringen las normas sociales y la ley. Aquí también se combinan aspectos que vienen de lo exterior con elementos de la interioridad del personaje para colorear las circunstancias ominosas. La Cosa la induce a insertarse en esa vida doblemente marginal. Ana busca entender el mundo del que se sabe parte y que funge como una especie de refugio paradójico, pues la aceptan, pero la enfrentan a los límites de su identidad a medida que va reconociendo su desdoblamiento.

En *El animal sobre la piedra*, de Daniela Tarazona, la protagonista inicia su búsqueda a partir de la muerte de su madre y en la playa se da cuenta de su transformación. Desde el principio, la autora nos planta frente a lo insólito, estableciendo el primer pacto con lo siniestro: “Mi casa fue el territorio de un suceso extraordinario. Después de la muerte

de mi madre un gato de color gris entró en mi cuarto y orinó bajo mi cama” (Tarazona 2008, 11). Irma es un ser huidizo, invadida por miedos y sueños irracionales. Finalmente es internada y allí vive el embarazo y su extrañeza:

Ellos buscan en mí algo que me es imposible dar. Esta mañana, la enfermera me habló —una vez más, no pude entender el significado completo de lo que decía— pero sí reconocí dos palabras: placenta real. Ella dijo algo sobre eso. Pero la placenta no estaba en mí Yo había puesto un huevo y la placenta estaba dentro del huevo, rodeando a mi hija para protegerla. (Ibid., 168)

La protagonista de *El animal sobre la piedra* llega a este punto luego de que ha vivido un proceso de transformación, originado, igual que en los casos anteriores, por un viaje. En la playa, Irma contempla su cuerpo, lo reconoce como otro, se ve en el reptil. “Miro de nueva cuenta el pellejo, lo recojo con las dos manos, lo palpo. En la parte que cubría mi cabeza reconozco las cicatrices de la varicela que tuve en la frente; manoseo el pellejo porque quiero recordarlo con claridad. El pellejo es mi historia” (Ibid., 39). Esta estrategia de la metamorfosis viene de la fábula, de las leyendas, afirma Michel Serres. A través de los personajes que se transforman para luchar con la rigidez, la fábula se convierte en un aprendizaje. “Serres cree que las fábulas retratan cualidades corporales de potencias humanas a través del cuerpo animal y metamorfosis sensibles entre el hombre y el animal” (Cangi 2011, 10). Pero esto no es nada nuevo, es posible ubicar ese poder de transformación en los textos de Ovidio o en La Fontaine, quien “comienza su último libro con ‘Los compañeros de Ulises’ metamorfoseados en animales. Ellos no quieren volver a ser humanos, rechazan en ese gesto un carácter definitivo, una pasión fundadora que los distinguiría de sus hermanos, una identidad en la que los marineros perderían la magia multiforme” (Ibid., 11).

En Tarazona, el descubrimiento de sí en lo ominoso de la enfermedad lleva a la narradora a una situación de sobrecogimiento que toca la sensibilidad del lector no solo en el acto de la reconstrucción, sino en la actualización de la mujer como reptil. Irma tira a la basura lo envolvente de su cuerpo como si el pasado fuera esa piel de la memoria que duele desechar, pero que es preciso hacerlo. “Recojo el pellejo y lo llevo al basurero del baño. Lo miro allí, perdido para siempre, siento ganas de llorar porque no hay nadie a quien pueda contarle” (Ibid., 39). Pero los lectores sabemos que la nueva Irma tiene

habilidades que han aparecido con su transformación. La metamorfosis se convierte así en un resguardo para la sobrevivencia, si entendemos que esta no es definitiva ni total, pues como asegura Andrés Cangí, siguiendo a Serres: “el cuerpo escapa a cualquier representación estable y a cualquier identidad” (Ibid., 12).

La reconstrucción del cuerpo y la actualización de estos mundos ficcionales nos hacen ver, como dice Freud, que lo ominoso viene de fuera del sujeto y de su interioridad. La narradora de Tarazona no tiene el espejo frente a ella, ni cartas, ni fotografías, pero sí una especie de diario en donde anota lo que va pasando. Ella se ve en el pellejo, en sus despojos como una representación del pasado. En esa actitud reflexiva de sí, aflora lo extraño como parte de su interioridad que se revela.

CONCLUSIONES

Personajes que habitan el sueño, el encierro, el delirio, atmósferas comunes que marcan la transformación del cuerpo sea por desdoblamiento, desprendimiento o porque son habitadas por otro ser, son proyectados por las narradoras mexicanas contemporáneas. Los cuerpos habitados o despojados de su envoltura son abominables para los mismos personajes. Aunque lo único que tienen es su cuerpo, este resulta una apariencia, un punto frágil que rompe el equilibrio a la menor provocación. Lo importante, al final de cuentas, es la conciencia de su condición y búsqueda que aflora en las mujeres de estos mundos siniestros.

La metamorfosis y el cuerpo habitado se construyen como ideas sintéticas de un mundo concretizado gracias los diversos aspectos esquematizados que funcionan como marcadores de lo ominoso. El viaje, los recuerdos, diarios y fotografías sostienen la memoria de un sujeto nuevo que pone ante nuestros ojos el post-humanismo. Sujeto que es también sus borrosidades, sus contornos, aquello que lo desarticula.

REFERENCES:

- Cangí, Andrés. 2011. “Escribir el cuerpo: indicios, querellas y variaciones”. En Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: F.C.E, pp. 9-26.
- Celis E. Carlos, G. 2014. Una aproximación a “Lo ominoso” a partir del poema “El cuervo” de E. A. Poe. *Nell Medellín*. nel-medellin.org/bloguna-aproximacion-a-lo-ominoso. Acceso el 12 de septiembre de 2018.
- Freud, Sigmund. 1978. *Lo siniestro*. México: Ediciones Letracierta.
- Ingarden, Roman. 1998. *La obra de arte literaria*. Traducción e introducción de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana / Taurus.

- _____. 2005. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducción e introducción de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana.
- Laurent Kullick, Patricia. 2003. *El camino de Santiago*. México: Era.
- Luján M., Horacio. 2010. “Lo ominoso” en la ética como construcción literaria de sí mismo. (Sobre Borges y Cortázar en torno de la noción de “figuras éticas”). *Acta Poetica*, No. 31-2 (julio-diciembre): 211-245.
- Meyer, Beatriz. 2016. *Meridiana*. México: El tapiz del unicornio.
- Nettel, Guadalupe. 2006. *El huésped*. Barcelona: Anagrama.
- Serratos, Francisco 2017. “El devenir animal del sujeto femenino: Tarazona, Lispector, Braidotti”. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Vol. 26, No. 51 (enero-junio): 94-106.
<https://www.redalyc.org/pdf/859/85945861006.pdf>
- Tarazona, Daniela. 2008. *El animal sobre la piedra*. México: Almadía.