



**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
"FRANCISCO DE MIRANDA"
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**EL ARQUETIPO FEMENINO DE PERVERSIDAD EN *LA HUELLA
DEL BISONTE Y EL REGALO DE PANDORA* DE HÉCTOR
TORRES**

**Autor: Lcdo. Emiro Colina
C.I: 22600738**

**Tutor: Mgtr. José Nava
C.I: 17924167**

Santa Ana de Coro, marzo de 2022



**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
"FRANCISCO DE MIRANDA"
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**EL ARQUETIPO FEMENINO DE PERVERSIDAD EN *LA HUELLA
DEL BISONTE* Y *EL REGALO DE PANDORA* DE HÉCTOR
TORRES**

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Magíster Scientiarum
en Literatura Hispanoamericana

**Autor: Lcdo. Emiro Colina
C.I: 22600738**

**Tutor: Mgtr. José Nava
C.I: 17924167**

Santa Ana de Coro, marzo de 2022



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
"FRANCISCO DE MIRANDA"
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

CONSTANCIA DE ACEPTACIÓN DEL TUTOR

EL ARQUETIPO FEMENINO DE PERVERSIDAD EN LA HUELLA DEL BISONTE Y EL REGALO DE PANDORA DE HÉCTOR TORRES

AUTOR:

Colina, Emiro

YO, Mgtr. José Manuel Nava, C.I. 17.924.167 acepto asesorar al Lcdo. Colina, Emiro, en calidad de tutor, durante el desarrollo del proyecto titulado **El arquetipo femenino de perversidad en La huella del bisonte y El regalo de Pandora de Héctor Torres**, hasta su presentación y evaluación. En consecuencia me comprometo a cumplir con lo establecido en las normas de Trabajo de Grado del Área Ciencias de la Educación.

Mgtr. José Nava

Santa Ana de Coro, marzo de 2022

ÍNDICE GENERAL

Resumen.....	v
Abstract.....	vi
Introducción.....	7
Planteamiento del tema.....	11
Antecedentes.....	17
Objetivo general.....	26
Objetivos específicos.....	26
Marco teórico metodológico.....	27
Análisis e interpretación.....	35
Capítulo	
I Rostros del mal: Pandora, Lilith y Eva en dialéctica.....	35
II La perversidad trasciende su modus.....	47
Dicotomía masculinidad/feminidad.....	47
Devenir libertad.....	48
Cuando el cuerpo desarticula.....	52
III La perversidad femenina en <i>La huella del bisonte</i> y <i>El regalo de Pandora</i> de Héctor Torres.....	111
Lo orgánico es existencial: acerca de <i>La huella del bisonte</i>	111
Facetas de la perversidad femenina en <i>El regalo de Pandora</i>	167
IV Pandora y la ciudad: bosquejos para un imaginario urbano.....	186
Conclusiones y recomendaciones.....	194
Referencias bibliográficas.....	196
Referencias electrónicas.....	197



**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
"FRANCISCO DE MIRANDA"
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

EL ARQUETIPO FEMENINO DE PERVERSIDAD EN *LA HUELLA DEL BISONTE* Y *EL REGALO DE PANDORA* DE HÉCTOR TORRES

TUTOR: Mgtr. José Nava

AUTOR: Lcdo. Emiro Colina

RESUMEN

El propósito de la presente investigación literaria es analizar el arquetipo femenino de perversidad en dos textos del escritor venezolano Héctor Torres. Así pues, en *La huella del bisonte* y *El regalo de Pandora*, la perversidad se despliega con toda sinuosidad; la mujer -en la intimidad de cada circunstancia- es orgánica, dígame que las protagonistas se plantean como seres de una mitología urbana. En este sentido, oscilan en ellas sustratos arquetípicos (Artemisa, Pandora, Lilith, Eva). Dicho dintorno multidimensional requiere que el presente estudio acuda a las aseveraciones del psicólogo Fernando Rísquez desarrolladas en *Aproximación a la feminidad* (2007). A los aportes de Carl Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1970) para analizar la naturaleza extraanímica de las figuras. En este orden, *El segundo Sexo* (1981) de Simone de Beauvoir es otro texto núcleo para adentrarse en las dimensiones y despliegues mitológicos de la feminidad. Las visiones mencionadas permiten surcar el panorama simbólico sociocultural sobre lo masculino y lo femenino. Por lo demás, *La huella del bisonte* (2008) y *El regalo de Pandora* (2011) no representan textos innovadores en el tema de la feminidad pero sí un motivo sustancial para que ciertas concepciones en torno a la mujer se revisen, procurando una lectura de su estatus a través de la producción literaria contemporánea.

Palabras clave: simbólico, arquetipo, mujer, feminidad, perversidad



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
“FRANCISCO DE MIRANDA”
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
ÁREA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

THE FEMALE ARCHETYPE OF PERVERSITY IN *LA HUELLA DEL BISONTE Y EL REGALO DE PANDORA* BY HÉCTOR TORRES

TUTOR: Mgtr. José Nava

AUTOR: Lcdo. Emiro Colina

ABSTRACT

The purpose of this literary research is to analyze the feminine archetype of perversity in two texts by Venezuelan writer Héctor Torres. Thus, in *La huella del bisonte* and *El regalo de Pandora*, perversity unfolds in all its sinuosity; the woman -in the intimacy of each circumstance- is organic, it is said that the protagonists are presented as beings of an urban mythology. In this sense, their archetypal substrates (Artemis, Pandora, Lilith, Eve) oscillate in them. This multidimensional environment requires this study to turn to the assertions of psychologist Fernando Rísquez developed in *Aproximación a la feminidad* (2007). To the contributions of Carl Jung in *Archetypes and the Collective Unconscious* (1970) to analyze the extra-animic nature of the figures. In this order, Simone de Beauvoir's *The Second Sex* (1981) is another core text for delving into the mythological dimensions and unfolding of femininity. The aforementioned visions allow us to explore the sociocultural symbolic panorama of the masculine and the feminine. Moreover, *La huella del bisonte* (2008) and *El regalo de Pandora* (2011) do not represent innovative texts on the subject of femininity, but they do represent a substantial reason for certain conceptions about women to be reviewed, seeking a reading of their status through contemporary literary production.

Keywords: symbolic, archetype, woman, femininity, perversity, perversity

INTRODUCCIÓN

La diversidad de temáticas abordadas -fundadas estaría bien decir- en la literatura como esfera cultural, configura un sistema de planteos en constante diálogo con el mundo. Mundo compuesto, resignificado por campos productores de subjetividad. En ese sentido, convergen asuntos que, a partir de visiones analíticas e interdiscursivas, ponen en escena dinámicas y procesos de la humanidad. Las estéticas, por tanto, desempeñan espacios clave para la circulación de constructos y representaciones. Un tópico de dicho espectro ha sido el tratamiento de la mujer, y su abstracción: lo *femenino*. El pensamiento patriarcal, vale mencionarlo, planteó y proyectó una figura femenil cuestionada, posteriormente en el siglo XIX, por un discurso político-cultural que puso en jaque al saber-poder: o institución simbólica encargada de producir el cuerpo -su sexualidad- como eje de representación-categorización. Ahora, ante un frente de posibilidades e identidades, dado el complejo disidente, los engranajes que dieron vida al monstruo, sujeto transgresor, se exponen al juego táctico de la diversificación disciplinaria.

Tomando en consideración las líneas precedentes, esta iniciativa, cuyas asociaciones contemplan “El arquetipo femenino de perversidad en *La huella del bisonte* y *El regalo de Pandora* de Héctor Torres”, intenta demostrar que el sujeto mujer motiva imaginarios donde el erotismo, la sexualidad y la perfidia son aspectos de subjetividad masculina, que más allá de acentuar a la fémina en concepciones un tanto obsesivas, la convierten en escenario cotidiano de lecturas y búsquedas. En los textos analizados se vislumbran estados arquetípicos: Hécate, por ejemplo, es el lugar de la noche, la diosa sombría y encantadora. En otras palabras, faceta perversa de la mujer. Por tal motivo, el estudio recrea un contexto de fundación, producción, proyección de la malevolencia femenina. Las teorías y aproximaciones arquetípicas, culturales, conforman el aparato para ver, valorar sobre todo, la capacidad dialogante del texto literario con el devenir del signo mujer. Los conceptos y planteamientos que hacen posible el análisis yacen, entre otras importantes perspectivas, en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1970) de Carl Jung.

De tal manera que en las representaciones literarias se condensa un orden cosmogónico, el germen de lo masculino y femenino como principios universales

atisbados durante siglos en mitos y rituales, también como estructuras socioculturales, derivando estereotipos y códigos de comportamiento. A propósito, en *El segundo sexo* (1981) Simone de Beauvoir asume una postura crítica al respecto. La francesa se fija en las restricciones sociales que ha tenido la mujer en lugares fundados por el orden patriarcal que, apelando a un mito, los legitima y hace suyos. Beauvoir, determina en su revisión la ambigüedad de lo femenino, su oscilación milenaria. Por otra parte, Fernando Rísquez confirma en *Aproximación a la feminidad* (2007) la naturaleza ambivalente del arquetipo. Para el estudioso jungiano la mujer es corporalmente una y trina en esencia, ella se moviliza según tres ejes: Deméter (la madre), Kore (la doncella), Hécate (la encantadora hechicera). Estadios relacionados con su desarrollo biopsicosocial. Lo interesante de ello es que los personajes femeninos en la producción literaria de Torres encarnan estos periodos, además de narrar la posición de la mujer como agente histórico-cultural.

Así mismo, es necesario especificar la disposición del estudio, es decir, apartados que contemplan aspectos relacionados con el tratamiento de lo femenino, subrayando posiciones dentro de la ficción contemporánea. En consecuencia:

El capítulo I: apunta hacia el contexto de la perfidia, situando figuras mitológicas: Pandora, Lilith y Eva conforman una dialéctica cultural, más aún cuando dicha conexión trasluce los fundamentos de una historia narrada por el hombre a través de asociaciones y figuras. La mujer, en el centro de estas conexiones, no trasciende la rijosidad y la sublevación. Es, pues, lugar prohibido. Al ser hija de la tierra hereda sus secretos, su terrible poder. Como compañera del hombre trae el pecado al mundo, es el vehículo, interlocutora de la serpiente. En otros relatos se ha desempeñado como artificio de los dioses, causa de desgracias y muertes. Es, en suma, madre, esposa, prostituta. O, por el contrario, emblema de virtudes y servicios. Cuerpo doble. Múltiple faz.

El capítulo II: enmarca la revisión de dos piezas literarias latinoamericanas: *Penélope*, relato del escritor venezolano Julián Padrón y *El vuelo de la reina*, novela del argentino Tomás Eloy Martínez. Las mismas forman parte de una muestra de escenarios donde el personaje femenino no se disocia del agente masculino, develando un campo, una constelación de tensiones y despliegues, significaciones, posiciones existenciales. Hay evocación de la libertad como aspiración humana, espiritual en *Penélope*. El mito y

su reescritura posibilitan el cauce para la comprensión de elementos dicotómicos: la mujer transita sin obstáculo alguno, trastoca al hombre, que, a diferencia del Ulises de Homero, es un mortal abrumado por el enigma. En el texto de Martínez, el clímax eclosiona de la antinomia, hay una recitación de la cultura/barbarie en facetas: poder, dominación, naturaleza, halo mítico. Una suerte de vértigo implica potencialmente a los personajes: G.M Camargo, director de un diario y Reina Remis, redactora. El arrojo pasional, la vigilancia y la obsesión ambientan la masculinidad como espacio político-cultural. Lo femenino en dicho entorno se ve circundado porque trae memorias. La mujer es pensada desde el enigma y la transgresión. Es un archivo de marcas, cuerpo que guarda el signo de otros. El hombre entrevé la fluctuación e intenta descubrirla, no sin violencia y fatalidad.

El capítulo III: entra en el espectro de los textos de Héctor Torres: *La huella del bisonte* y *El regalo de Pandora*. La interpretación concibe a los personajes como ciudadanos que urden su trama a partir del encuentro. La coexistencia motiva un diálogo que va de un lenguaje propio (acto lingüístico) hasta códigos eróticos dimensionados en el cuerpo (campo sensitivo). La mujer lleva consigo el misterio. El hombre, en posición de espectador, intenta descifrarlo, y ejerce la lectura de lo que ante él se revela. Ambigüedad, transición, perplejidad, son eventos de carga simbólica-existencial que (re)significan lo humano y cotidiano.

El capítulo IV: pone el ángulo de mira en la ciudad. Al ser construcción cultural trasciende sus referentes físicos. Ofrece rutas para pensar y derivar dinámicas connotativas. Los personajes-ciudadanos determinan el hacia adentro-afuera del mundo. Es un escenario cruzado por la afectividad de los transeúntes: refleja oscilaciones, estados intrínsecos. Entonces, la ciudad semeja un órgano, un conjunto de elementos que funcionan violentamente, imaginándose, diferenciándose, marcando pasajes, coyunturas de sentido. Los seres, diurnos, nocturnos, según su orden urbano, la hacen caótica, sucia, psíquica, sexual, peligrosa, nostálgica, densa, trajinosa, exótica, banal. El personaje femenino mitifica ese espacio. Ciudadana del orbe, se desplaza produciendo texturas, vibra y trastoca lo que junto a ella emerge sin más anuncio que la sugerencia. Hay contrapunto de voces, el tiempo espesa, transcurre derramándose en el destino de los sujetos. El afuera dispone vías para el inevitable sopor. Funcionan engranajes, operaciones que dejan a los sujetos en el sitio que les corresponde. El lector es, en

síntesis, un agente implicado por el movimiento propio de la ficción. Entra en la ciudad imaginándola, sintiéndola orgánica y femenina.

PLANTEAMIENTO DEL TEMA

El hombre es malo
 -digo en voz alta.
 El hombre es una flor
 que se debe incendiar
 -digo en voz alta.
 El hombre es un pájaro lleno de lodo
 -digo en voz alta.

Anne Sexton

La mujer es portal hacia una compleja y entramada dimensión fantasmal. Al decir “mujer”, “feminidad”, “miedo” se excede el cuerpo, el órgano; la faz externa es reflejo del mundo intrínseco supraterráneo, lugar donde residen elementos intangibles, voces, vibraciones que trastocan a los sujetos obstinados en presidir la disputa. Simone de Beauvoir inicia la introducción de *El segundo sexo* con líneas que notifican el turbado panorama:

He vacilado largamente –confiesa la francesa- antes de escribir un libro sobre la mujer. El tema es irritante, sobre todo para las mujeres, y no es novedoso. La polémica del feminismo ha hecho correr mucha tinta, y en la actualidad está más o menos terminada. No la reabramos. Se sigue hablando de ella, sin embargo. Y no parece que las muchas tonteras que se han recitado durante este último siglo hayan aclarado el problema (1981; 09).

Estas palabras signadas por el viso filosófico atisban el escenario posterior. La polémica y la tensión siguen desplegándose; los estudios que procuran acceder a los umbrales de la feminidad parecen arriesgarse a un declive sin fin. El ánimo de quien quiera andar por desconocidos parajes puede oscilar entre el titubeo y el deseo íntimo de perderse. La escritura se empeña en transitar cauces ignotos, el sujeto será un súbdito de la incertidumbre, pasión, temor a lo extraño. La mujer ingresa en esa zona arcana, es un horizonte de incógnitas, un evento oscuro, péndulo divino e infernal. Es un Otro, personaje de antiguos relatos que alegan la historia del mundo, la problemática relación entre dioses y humanos, héroes y criaturas: en el marco de la disputa evoca la figura del bello y malvado antagonista. La vacilación de Beauvoir no se encauza en el temor a escribir, sino más bien a pensar lo que se ha escrito, y de allí parte el argumento, desnudar la trama del patriarcado, el orden de pensamiento según sus estatutos.

El Otro se sitúa en un terreno anómalo, sobre él se avienen diversas posiciones que lo acercan y lo alejan, construyen y reforman, es objeto dúctil, expuesto a las formas del prejuicio, y a las expresiones de un miedo remoto. El hombre-hacedor rige las instancias de poder. Al discurrir sobre el concepto de androcentrismo como categoría de análisis de los estudios feministas Lola González apunta: “(...) la ciencia ha sido hecha y divulgada por los hombres sin la participación de la mujer, o dicho de otro modo, el androcentrismo es la manifestación del patriarcado en el campo del saber” (1985; 13). Dicho campo opera como espacio exclusivo, estima dentro de sus criterios el trinomio: verdad-saber-poder, nomenclatura científica que establece límites y códigos, dígame parámetro de coacción o domino.

Desde el prisma simbólico América Latina funda una visión del mundo guiada por los dioses, y el pensamiento no cuestiona la cosmogonía indígena. Adherida a la impronta mítica, la forma de vida y estructura precolombinas constituyen patrones colectivos, modelos subyacentes. Puede, entonces, el arquetipo de la Amazona ser un determinante para dar base al estatus: ¿Qué postura social asume la mujer latina? ¿Qué valores la conciben y representan? ¿Cómo se proyecta en el imaginario? son algunas inquietudes que emergen de la dimensión simbólica o lectura estético-alegórica. Katarzyna Rózańska, al considerar esta serie de problemas pone en el ángulo de estudio la base de la estructura sociocultural:

En las civilizaciones precolombinas, el patriarcado no fue la única forma de organización. A través de sus relatos, los conquistadores y viajeros europeos daban cuenta de la existencia de comunidades matriarcales, como en Cuzco y las costas del Pacífico, donde las mujeres tenían un papel dominante. Es interesante notar que muchas comunidades nativas asignaban a la mujer un espacio y un rol social activo (...). En algunas tribus las mujeres podían tener varios concubinos (poliandra). En la región de Nicaragua, a su vez, eran los hombres los que se ocupaban de la agricultura, la pesca y el hogar; las mujeres se dedicaban al comercio (2011; 02-03).

Se incorpora otro tema ligado al asunto en cuestión. La necesidad de sojuzgar sujetos mínimos entroniza al hombre como agente de la subordinación y del poder: decide las posiciones en el tablero, las reglas, movimientos y el acceso al mundo de reconocimientos, su sentencia erige la frontera entre lo normal y lo irreverente. La sumisión no es el único carácter de los seres mínimos, más allá de la inferioridad se deslinda de ellos una faz menos pasiva, desproporcionada, oscura, péfida. Estas

denominaciones se aúnan para categorizar al sujeto de la extrañeza. La mujer en el marco de conceptos peyorativos encarna valores fisonómico-sexuales asociados con lo abismal y monstruoso. Su cuerpo preside una serie de construcciones sublimadas o mitificadas a partir de rasgos abyectos: protuberancias, malformaciones, partes híbridas y sobrenaturales. En consonancia con las tendencias del Modernismo en los últimos años del siglo XIX hasta la segunda década del XX los artistas mexicanos comienzan a recrear la imagen pecaminosa de la mujer, las llamadas criollas que según Lescaille: “preconizan y sedimentan los patrones establecidos para comunicar, consciente o inconscientemente, el preclaro mensaje” (2008; 436). En otras palabras: la faceta distorsionada de la feminidad, su lado rijoso y devorador:

Las delicadas azucenas, campanillas y lirios símbolos de candor, pureza, inocencia y virginidad, son sustituidas por ramas espinosas y agrestes, acordes con el ideal de feminidad en boga, exacerbando el criterio de la mujer como fuente de desvergüenza, seducción y peligro, la mujer como belleza fatua, la *femme fatale* (Lescaille, 2008; 434)

La mujer ha sido vinculada con eventos naturales. Entre los grupos humanos primigenios se originó una concepción milenaria de feminidad, surgió en el marco de un fervor a la Madre Tierra, a su magnificencia. Justamente este valor elevó la maternidad a lo sacro. No obstante, la Gran Madre oculta facetas sísmicas. Naturaleza y mujer serán consideradas por el legado de hombres, entes indómitos, de ciclos semejantes. Matizando esa similitud Castellanos De Zubiría señala su aspecto binario:

Su capacidad generadora de vida lleva implícita la muerte; su maternidad, en ocasiones puede llegar a tener una connotación dominante, avasalladora, siniestra. Porque, al fin y al cabo, todos venimos de una madre, que es una encarnación de la madre naturaleza. Ahí comenzó el miedo (2009; 19).

Tras la omnipotencia de la Madre se despliega una diversidad de voces, personajes que presiden la historia de la humanidad, de su relación con el mundo de los dioses y la muerte. En la mitología griega surgen deidades pasionales, iracundas, dotadas de caracteres humanos. Amor, odio, celos son sentimientos que rigen la vida en el Olimpo y el mundo terreno. El poder de las diosas, la maldad detrás de la belleza, el monstruo, la furia descontrolada supone el desequilibrio del orden y será, asimismo, advertencia para generaciones posteriores: página oscura supraterrrenal. Pandora, Medusa, Gorgonas, Sibilas, Amazonas, son algunas presencias arquetípicas que figuran en el imaginario. Sin dejar atrás el relato bíblico, la primera mujer creada por Dios fue

Eva. Seducida por la serpiente, pecó al coger la fruta del árbol implicando en el hecho a Adán. Sin embargo, la culpa recayó sobre ella, signando el carácter espiritual de los descendientes:

Ésta será la base de la iglesia –sostiene Cruzado- para considerar malas a todas las mujeres y para predicar su necesaria sujeción al varón, pues si bien el hombre puede incurrir en otros pecados, la mujer es la única capaz de tentar, y la tentación pertenece al diablo (2009; 02).

Detrás de los episodios dilucidados por la historia subyacen sucesos proscritos que pertenecen a la controvertida trama de la subversión, el ímpetu de una voz que también tiene parte en el orden o es un orden en sí, planteamiento, fuerza opuesta. El Génesis pareciera ser la premisa del patriarcado: la mujer hecha para el hombre, forjada de la parte, la costilla. Pero la cuestión no acaba allí. Para la tradición hebrea, afirma Alcoba, existió una mujer creada antes que Eva y al mismo tiempo que Adán -no de la costilla de éste, sino forjada con el barro del Edén- su nombre “Lilith” y fue quien tuvo la osadía de revelarse contra el Dios cristiano: “A ti –dijo Adán que le dijera Lilith- te hicieron el pene con el barro de mis cavidades vaginouterinas. Pero yo te di la astucia a interés y con el tiempo todo tú serás mío, por eso no me mandas tú ni nadie” (2000; 19). En la sentencia yergue la rebelión contra Dios. Lilith es la voz insurrecta. Demoníaca y osada surge del mundo infraterreno para prostrar y corromper al hombre: serpiente perspicaz, sugestiva, letal:

Lilith escapó al castigo divino –detalla Cruzado- convirtiéndose así en la pionera de una estirpe (...) que logró sobrevivir (...) ramera, diablesa y mujeres antinaturalmente rebeldes son la misma cosa, pues Lilith fue realmente el primer ejemplo de esa horrible criatura que más tarde se llamará mujer emancipada (2009; 03)

La imagen de la malevolencia femenina no se agota con el Génesis bíblico, más bien el episodio forma parte de un prolífico panorama. Es así como Pandora, la primera mujer según la mitología griega, se une al mosaico de seres perversos, guardando parentesco con la Eva cristiana. Este personaje mitológico representa la bella amenaza. Según Hesíodo Pandora es la mujer enviada al mundo como castigo, luego que Prometeo hurtara el fuego del Olimpo. Su curiosidad la condujo a abrir el ánfora que le había dado Zeus, contenedora de desgracias para el mundo y el hombre. Los relatos protagonizados por personajes femeninos están cargados de una sensualidad perversa, la mujer se presenta como técnica o artificio:

La maldad natural femenina brota sobre todo de su lujuria insaciable, de su carnalidad, de su imperfección, pues la mujer está hecha de la costilla de Adán. Es engañosa, malévola, peligrosa, como una trampa, diabólica (...) (Cruzado, 2009; 04).

Se perfilan dos bocetos, el primero un prototipo de mujer piadosa, pasiva, confinada a la esfera del hogar y la maternidad. El segundo, el de la mujer monstruo, es orgánico e irreverente. Vinculadas con la danza, la noche, la naturaleza y la sexualidad, las brujas, mujeres perversas, son estandartes de la inmoralidad: todo acto asumido por ellas debe ser castigado. Se subrayan las relaciones sexuales de las brujas con el demonio, las orgías obscenas, los bestialismos, aunque la realidad del acto diste de la trama construida por sus detractores. Las figuras femeninas perversas, acota Rísquez, están emparentadas con Hécate símbolo de la perfidia, y la seducción: “diosa de la hechicería, del encanto de lo femenino, del poder de lo femenino transformante” (2007; 134). El argumento patriarcal ha fijado ofuscaciones a través de diversas concepciones de orden cultural y social a tal punto que los mitos regionales son muestrario del recelo masculino.

A partir de este hecho, el de la construcción de la imagen y la idea, se podría ver ahora desde una óptica más consciente la dualidad de la representación. Así pues, los textos construyen o reconstruyen las jerarquías de la vida, las representaciones responden a creencias institucionalizadas por el sujeto de poder, el discurso se supedita a sus argumentos y códigos. La literatura, por tanto, es un escenario que aprehende dichas jerarquías. El “sujeto mujer” sigue siendo personaje en tramas ficcionales: sus protagonistas son brujas, pandoras, evas contemporáneas- ya no fustigadas por la inquisición o expulsadas del Edén- que degustan el café mientras leen alguna revista, van de compras, al trabajo, emiten discursos, etc.

Por consiguiente, la tentativa es estimar el rol de la representación femenina en la literatura venezolana contemporánea. Los arquetipos presentes en la obra de Héctor Torres son puertos hacia entramados complejos. Lo irreverente es parte del espectro, se conjuga además: el espacio ciudadano como espacio alegórico -síntoma de lo que ocurre en la esfera sociocultural- la disputa entre hombres y mujeres, la sexualidad, el símbolo. Para adentrarse en esta red de asuntos la presente investigación considera la teoría de

Carl Jung desarrollada en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1970); y *El segundo Sexo* (1981) de Simone de Beauvoir, texto núcleo para adentrarse en el enigma de la feminidad y el temor que suscita en el hombre (ser dominante, dominado, despojado, inducido). Este marco teórico respalda y sostiene el planteamiento permitiéndole contemplar la confrontación recurrente entre lo masculino y lo femenino.

Ahora bien, en *La huella del bisonte* (Norma, 2008) y en *El regalo de Pandora* (FB Libros 2011) dos de los textos de Héctor Torres (Caracas, 1968) la feminidad es el eje central, la mujer es recreada en diversas circunstancias, su efigie provoca una sensación inquietante en los personajes masculinos. Del primer texto dice María del Pilar Puig: “La perversidad; la envidia y los celos; los conflictos madre-hija=mujer-mujer, tan llenos de complejidades; el uso de la sexualidad para vencer al otro, por capricho o para probarse o por ansias, son asuntos subyacentes del tema y la trama” (2008). Por otro lado, bajo el sabor de las diferencias que puedan sentir los sujetos *El regalo de Pandora* reúne un conjunto de relatos donde la mujer es el principal emblema. Ya el título anuncia el trasfondo mítico de las protagonistas: Pandora. Comenta Gabriel Payares: “En esta directa alusión a la variante helénica de la Eva judeocristiana se apela de entrada al carácter moralmente sospechoso que ocupa la mujer en los grandes relatos de Occidente desde las edades tempranas: el “bello mal”, el enemigo íntimo, la desgracia irresistible (...)” (2011). No obstante, Krina Ber observa: “En la literatura de Héctor Torres hay una gran atención a lo femenino pero las mujeres de sus relatos son en primer lugar seres humanos, presentadas con todas sus sutilezas y con todo su misterio (2011)”.

El escritor concibe el contraste ciudadano, la disputa que permea el día a día de hombres y mujeres. El presente estudio intenta contemplar los tejidos de esa tensión, cómo se estima el protagonismo de la mujer en la esfera social y cómo el del hombre, perspectivas que se cruzan para posicionar sus visiones. Es indispensable considerar tal dinamismo puesto que la desconfianza o recelo de aquél migra hacia el discurso. La literatura es el espejo, la zona que tramita la dialéctica en alegorías socioculturales. Aquí la investigación encuentra su cauce proponiéndose sopesar la línea que une el escenario externo, es decir, el contrapunto de los sujetos y el planteamiento estético del mismo a través del símbolo, el diálogo entre personajes, roles, parajes, matices, valores, en fin, un arsenal que constituye la representación de la vida y sus sabores.

ANTECEDENTES

Es indispensable postular una serie de estudios que guarden relación con los tópicos imbricados bajo el rubro feminidad. En este sentido, la experticia documental es un proceso esencial para situar trabajos de investigación que contemplen en su marco de análisis la representación literaria de la mujer, estimando además la perspectiva sociocultural, cauce que proporcionará un cuadro panorámico sobre el asunto en revisión. Se ubicaron tres estudios cuyos aspectos teórico-temáticos guardan parentescos con el presente abordaje, el primero procedente de la Universidad Autónoma de México (UNAM), el segundo de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y los dos últimos de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Señálense a continuación:

Márquez (2009) llevó a cabo una investigación titulada: *La mujer nueva, la mujer salvaje y la mujer monstruo. Tres momentos en la imagen de las mujeres en la propaganda social del siglo XX*. Cuyo objetivo procura aportar una serie de elementos que sirvan de coordenadas para comprender cómo se han configurado los vínculos entre la variada iconografía femenina, la subjetividad y el ejercicio del poder. Asimismo, el estudio se organiza en tres capítulos; cada uno se enmarca en un argumento teórico diferente. El primero se sustenta en la tesis desarrollada por Alejandra Kolontay (*La mujer nueva y la moral sexual: 1922*) para analizar y dar lectura al concepto *mujer nueva*. La feminista rusa, citada por Márquez, explica con el término las circunstancias de la mujer que emerge en paralelo a la construcción del socialismo en Europa del Este (primera década del siglo XX). La mujer nueva es el resultado de un cambio de orden suscitado por los ideales socialistas.

La tesis de Lombroso y Ferrero (*La mujer criminal: 1994*) pone en su ángulo de estudio a la mujer salvaje, la inmersa en gestas feministas. Según el planteamiento de la época (finales del siglo XIX y principios del XX) el futuro de la feminidad estaba en peligro, afirmando que la degeneración era provocada por la propia naturaleza de la mujer. Las féminas se hicieron acreedoras del mote mujer malvada: “cuyo deseo era dañar y destruir la especie masculina; bajo esta premisa, artistas y científicos se encargaron de desplazar el absoluto dualista de la mujer-madre totalmente sumisa, al de la devoradora de hombres totalmente destructiva” (2009; 63).

El tercer capítulo, dedicado al análisis de la mujer monstruo, apela a la postura de José Miguel Cortés (*Orden y Caos*: 1997). En el marco de su argumento el *monstruo* es la manifestación de aquello que está reprimido por un orden dominante. En este sentido, Márquez siguiendo la línea teórica de Cortés, concluye que monstruo es todo: “aquello que se revela como indefinible e informe después de haber estado ignorado, marginado o escondido (2009; 115)”. Además, al revisar la representación femenina en la propaganda social en las postrimerías del siglo XX, sugiere acuñar el título mujer monstruo para explicar el montaje estético de la feminidad través del aparato masivo sociocultural.

La relación entre el estudio de Márquez y el presente, es que el primero analiza la trama iconográfica de la propaganda social, señalando por un lado, la mutilación y por el otro la distorsión de la imagen femenina: la fatalidad como tópico entronizado. El segundo se concentra en la dimensión perversa y orgánica de la feminidad desde el discurso artístico. Ese aspecto malévolo que se acentuó durante el siglo XX deja sus hitos en la literatura del siglo XXI, pero Héctor Torres no recurre a imágenes abyectas que pudieran expresar una fatalidad misógina, su discurso es un espacio polifónico, eso lo atestigua su narrativa, temas y personajes. Se advierte además, fuera del marco del texto y la esfera literaria, que el asunto de la representación se concibe en la variedad de plataformas culturales. El planteo de Márquez es una disquisición sobre el poder de maniobra en otro ámbito regido por el imaginario patriarcal, *la propaganda social*, mientras que el presente estudio valora esa misma perversidad como un tópico de historial mítico, social, cultural y literario, emblema en todo caso de la pericia femenina.

En *Lilith: la sombra de la feminidad Montenegro (2013)* recurre a los aportes de la psicología analítica para poner es perspectiva la manifestación del arquetipo de la sombra y sus varias facetas. El abordaje tiene como objetivo central: “analizar el mito de Lilith para determinar cómo se ha ido culturizando la sombra de la feminidad a lo largo del tiempo (2013; 02)”. Y a través de esa iniciativa: “mostrar el cambio principal en la imagen humana colectiva de la feminidad (2013; 02)”. A su vez la investigadora traza un itinerario bastante prolijo: analizar el mito de Lilith y sus representaciones culturales, el concepto de mito y su relación con el inconsciente colectivo, el concepto del arquetipo de la sombra, la noción de feminidad, su evolución y estado actual. El estudio contempla el imaginario en torno a Lilith, la etimología de su nombre, su lugar en el mito y la cultura hasta concebirse símbolo de una feminidad impetuosa e

irracional: trasfondo negado. El análisis inicia con la disquisición de las versiones de Lilith, su presencia en el mito sumerio y mesopotámico, judeocristiano y hebreo, no sin obviar el dato mitológico que suministra Pandora para construir una genealogía de la perfidia femenina: belleza, enigma, seducción, deseo, rebeldía, son los caracteres de la estirpe. Este primer capítulo que inscribe una interrogante inicial (¿Quién es Lilith?) dedicado al origen y protagonismo del polémico personaje tiene como pivote el texto *Lilith. La primera gran rebelde* de Osvaldo Torres, entre otras referencias acerca del génesis del mundo, sus avatares y primeros seres.

El segundo capítulo contempla el concepto de mito y sus funciones; el insumo teórico está representado por los aportes del suizo Carl Jung (en *Arquetipos e inconsciente colectivo*; *El hombre y sus símbolos*; *Recuerdos, sueños y pensamientos*; *Símbolos de transformación*, etc.), asimismo el planteo de Federico Campbell propicia en el discurrir del abordaje una meditación sobre los diversos aspectos del mito (*El Héroe de las Mil Caras*; *El poder del mito*; *Los mitos en el tiempo*; *Las Máscaras de Dios: Mitología Occidental*, etc.). Según lo vislumbrado a partir de la teoría, el mito es una máscara de Dios, una metáfora de lo que se aloja tras el escenario del mundo visible, de lo que se puede ver, de la espiritualidad del ser humano, pero es, además, una personificación de una fuerza motivadora o de un sistema de valores que funciona en la vida humana y en el universo: los poderes de su propio cuerpo y de la naturaleza.

Este primer segmento del capítulo tiene un doble aditivo, señalar en primera instancia las contribuciones a una perspectiva teórica y cultural del mito y enlazar a su vez el tema de sus cuatro funciones: función mística (cuán maravilloso es el universo y qué maravilla es el hombre), cosmológica (cuál es la forma del universo) sociológica (fundamentar y validar un orden social), y pedagógica (cómo vivir una vida humana). El tercer apartado, *El arquetipo de la sombra*, ofrece una definición y taxonomía del mismo. En un primer acercamiento la sombra se estima como el lado oscuro del psiquismo, representa los deseos no reconocidos y reprimidos por el arquetipo ideal de la persona, abarca todo el aspecto histórico del inconsciente. Siguiendo el orden de explicitación del antecedente, la sombra tiene cuatro principales proyecciones: sombra personal (se desarrolla de manera natural a temprana edad); sombra colectiva (el mal de las masas); sombra familiar (formación del ego, prohibiciones, censuras del entorno social) y sombra biológica (instintos, pasado prehumano y animal).

En el cuarto y último capítulo se acentúa la afinidad con el presente abordaje; el segmento final del análisis de Montenegro titulado *Feminidad*, señala las ideas sobre los impulsos instintivos y emotivos que el humano rechaza y reprime por desconocimiento (Mariom Woodman, Clarissa Pinkola, Edward Whitmont, Jean Shinoda, Manuela Dunn, Fernando Rísquez). Esta serie de eventos son expresiones de la energía femenina, también denominada fuerza salvaje. El desarrollo cronológico de la feminidad se incluye como asunto en el itinerario temático, así la estructura integral de la conciencia se vislumbra en fases: fase arcaica (no existe una psiquis individual, es una conciencia grupal); fase mágica (período ginolátrico, culto a la Gran Diosa); fase mitológica (era androlátrica, aparición de los dioses varones). La Gran Diosa es destronada por los dioses del orden patriarcal, se generan las dicotomías (masculino/femenino, activo/receptivo, interior/exterior, racional/irracional): los individuos avanzan hacia un pensamiento reflexivo y lógico.

Se inscriben además dos interrogantes que afirman el propósito general de la disertación: ¿Cómo se expresa Lilith reprimida? ¿Cómo se expresa actualmente? La primera comprende los misterios de la feminidad, que se distinguen a través de tres ideas: el concepto de lo que representa, el concepto de lo que preserva, el concepto de lo que transforma. La segunda se preocupa por dirigir la mirada hacia una concepción actual de feminidad, cómo debe ser asumida y comprendida. En palabras de la autora, esta feminidad dotada de claridad, libertad, conocimiento de sí misma demanda sacrificios: despojarse de los estereotipos creados en el patriarcado, renunciar a la estabilidad y conciencia patriarcal simplista, afrontar los aspectos sombríos de la existencia y del yo, sin rechazarlos ni reprimirlos.

Montenegro establece un continuum: *Lilith + mito + arquetipo de la sombra + feminidad + manifestación de Lilith reprimida*. La investigadora se preocupa por ofrecer una relación de los cambios que se han generado en torno a una idea de feminidad, su concepto arquetípico, su dimensión mitológica, psicológica y su complementariedad con el lado masculino. Precisamente esa relación genera la afinidad, como se mencionó más adelante, con el análisis de los arquetipos femeninos en la narrativa del venezolano Héctor Torres. Si la procura del continuum es dar luz sobre la corriente femenina que en conjunción con la energía masculina constituye lo humano,

postulando a Lilith como emblema de lo convulso e impetuoso en el individuo, la segunda iniciativa se concentra en demostrar que la feminidad encarnada por los arquetipos de mujer en los textos del narrador citado exceden el modus de la fatalidad para convertirse en alegorías del rito de iniciación hacia el conocimiento del lado irracional al ser ellos expresión de lo carnal, pasional e incestuoso. La sombra figurará, por ende, en el clímax rijoso de sus vidas, oscuridad relegada y al mismo protagonista de los episodios fatales y salvajes de la humanidad por el relato de hombres recelosos.

Por otro lado, **Molina (2015)** con el propósito de examinar la proyección simbólica que desde la Antigüedad se articula en torno a la mujer, desarrolló un estudio titulado *Hécate: paradigma de la relación entre la mujer, la luna y la magia*. El foco temático se concentra en los lazos que unen a la mujer con la muerte, la luna y la magia, teniendo como cetro y figura a la diosa Hécate. La autora observa además el protagonismo femenil: “(...) la mujer (...) ha sido considerada desde antiguo como un ente lujurioso, malvado, causante de las desgracias acontecidas al hombre (2015; 08)”. Basta con apreciar el rol ejercido: “por ciertos personajes mitológicos griegos como Medusa, Empusa y Lamia, o bíblicos, tales como Eva, Salomé y Judit, entre muchos otros pertenecientes, incluso, a la esfera literaria de todos los tiempos (2015; 08)”. Molina establece dos objetivos para adentrarse en el mundo de las representaciones femeninas:

1. Inquirir sobre la variabilidad de papeles ejercidos por la diosa a lo largo de los siglos revelando cómo, a pesar de ser en apariencia discrepantes entre ellos, pues Hécate aparece incluso como una entidad protectora y benéfica, en última instancia pueden encontrarse todos ellos relacionados (...) (2015; 09).

2. Rastrear y examinar la correspondencia habida entre los textos que tratan la figura de Hécate y la iconografía existente de la diosa, explorando diversas fuentes visuales tales como la pintura de vasos, la escultura y el relieve (2015; 10).

A través de los objetivos señalados se procura atestiguar que la diosa Hécate no siempre estuvo ligada al mundo infraterreno, sus atributos primigenios fueron los de la diosa Madre protectora. A pesar que su sitio original se ubica en la era de los titanes, cuando Zeus se entroniza y preside a los dioses olímpicos, la divinidad sigue ejerciendo un rol importante. El sincretismo le adjudica otros dominios. Hécate es una diosa situada en un plano intermedio, entre el cielo y la tierra, su poder, por tanto, tiene

alcance en dichos ámbitos. Intercede ante los dioses para beneficio de sus hijos, otorga el éxito a quien se encomienda a ella en batalla y domina el mundo de los muertos. La diosa es, entonces, un paradigma ambivalente: benévola y oscura a un tiempo. Los objetos que la representan serán un dato imprescindible para reconstruir su trayectoria y primacía en la Antigüedad. Se anexan a ello textos sagrados que relatan episodios de su vida como diosa y señalan su peso simbólico dentro de rituales paganos.

En este sentido para discurrir sobre los perfiles de Hécate y la analogía que se tiende en torno a su imagen, Molina sustenta su argumento con los aportes de Sarah Iles Johnston, estudiosa preocupada por: “reivindicar el interés de esas otras facetas de Hécate que, quizás, restaban más desconocidas (...) (2015; 12)”. Sin embargo, la más propagada por la Antigüedad fue la ultraterrena. En esta línea de perspectiva, Umberto Pestalozza es soporte para detallar el vínculo entre Selene (Luna) y Hécate, develando así el terreno alegórico, paradigmático de la deidad pagana. La revisión iconográfica también es capital, por eso la investigadora citada recurre a nombres determinados, el aporte sobre la evolución iconográfica de Hécate de Haiganuch Sarian para el LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*); el estudio acerca de la representación de la diosa en las artes visuales de Lewis Richard Farnell del libro dirigido por Stephen Ronan; las entradas referentes a Hécate en el *Diccionario de mitología griega y romana*, de Pierre Grimal, y en *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, de Miguel Ángel Elvira Barba.

La correspondencia entre el asunto elucidado por Molina y el estudio presente dedicado al análisis del arquetipo femenino de perversidad, yace en la inquietud del primero por revisar el aspecto sombrío que reposa sobre la mujer a través de la unión *Hécate, muerte, magia, luna*. En los ritos paganos (o neopaganos) la bruja es mediadora, artífice, mientras que la deidad simboliza la noche, la muerte y la luna. Véase en ello un cuadro paradigmático y simbólico que postula a la mujer como la imagen del mal al ser ella, en conjunto con la diosa, la hacedora de nigromancias para turbar a los hombres o doblegar el espíritu de quien ose increparla. Todo ello configura el arquetipo de la bruja. La presencia de la hechicera trasluce en la literatura y en el pensamiento mágico colectivo. Su sombra se manifiesta en las creencias y actitudes sociales.

En consecuencia, la revisión de Molina representa un aporte para el presente estudio puesto que permite discernir el espectro base, la efigie perversa de la bruja: su silueta marca las representaciones femeninas, es un núcleo, constituye la estética ambigua: el bello monstruo. La mujer es diosa benéfica y terrible; independiente y bruja. Los sujetos femeninos en los textos de Héctor Torres no se desligan de este trasfondo, puesto que el imaginario gira en torno a los espectros, a seres mitificados y reescritos por los discursos culturales; el escritor venezolano los enmarca en la contemporaneidad: la ciudad es un emblema del espacio convulso, en donde los sujetos deliberan, discuten al ritmo de su propio bullicio: la mujer es cauta y docta, el hombre no admite pares, se postula como el único agente del discurso; sin embargo, las voces aprenden a convivir en un panorama de tensiones, el diálogo es el cauce para asumir la densidad del debate.

Por su parte, estimando el cauce alegórico, **Beteta (2016)** consuma una investigación titulada *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. A partir de los tópicos señalados en su rótulo asoma el objeto: analizar los orígenes y características de la misoginia a través de los distintos discursos demonológicos que afirman la relación entre las mujeres y la categoría de “lo monstruoso”. El Romanticismo Negro y la serie iconográfica de la modernidad son arengas en donde fluyen arquetipos de aura oscura, signos de un temor que se ciñe a la esfera del hombre: el abismo y poder que encarnan en la mujer. El estudio establece una serie de objetivos generales con el propósito de proporcionar un marco amplio sobre el génesis y tratamiento de la mujer monstruo. Entre los propósitos que guardan parentesco con el presente trabajo perfilan: 1. Abrir una nueva perspectiva sobre la incidencia de los mitos y símbolos en la configuración de las identidades femeninas; 2. Subrayar la cosificación de las mujeres en el arte y los mitos como representaciones de la perversidad, la carnalidad y el pecado; 3. Subrayar la dicotomía entre los modelos de feminidad y antifeminidad impuestos por el patriarcado en diversos momentos históricos y su plasmación en el arte (Beteta, 2016; 22-23). Los argumentos del estudio apuntan hacia la revisión del pensamiento medieval sobre la mujer y su posterior cuadro simbólico moderno.

Según Beteta el recelo medieval instituyó el paradigma de monstruosidad femenina, mujer desobediente, en el estereotipo de la bruja: “El arte, los mitos y la literatura han perpetuado el icono de la bruja hasta la modernidad a través de diversas reelaboraciones iconográficas, desde la vampira hasta la prostituta (...) la mujer andrógina, la extranjera etc (...) (2016; 21)”. El imaginario contemporáneo aún sostiene el paradigma de la bruja; cada imagen surge con un fondo, un patrón que opera sobre el cuerpo, háblese entonces de un constructo supeditado a ese bosque oscuro, manipulado, androcéntrico. La autora recurre a un arsenal profuso en alegorías y, allí, en esa dimensión, divisa las facetas del monstruo.

Así pues, *La Mandrágora* (1911) de Hanns Heinz Ewers será un muestrario del tratamiento de la feminidad malévola. A ella se suman *El hombre de arena* de E.T.A Hoffman, *La Eva futura de Villiers* de L'Isle Adam, *La novia de Frankenstein* (film) y *Metrópolis* (film), visiones androcéntricas de la feminidad. En las dos últimas producciones las protagonistas son mujeres “creadas y modeladas de acuerdo a los intereses y gustos de sus creadores (2016; 17)”. Pero el panorama no se agota allí, estas representaciones descansan sobre otras más antiguas e inverosímiles. Su lugar se encuentra en el lecho del monstruo bajomedieval, en los tratados demonológicos, el *Tratado muysoitil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* de Fray Martín de Castañega (1529) y el *Malleus Malleficarum* de Heinrich Kramer y Jacob Sprenger (1487). De esta manera, para poner en perspectiva el asunto de la mujer monstruo, las teorías freudianas sobre lo siniestro y la función del mito como elemento aculturador conforman el núcleo conceptual y argumentativo del tema.

La línea que vincula la investigación de Beteta con el estudio presente parte de ese trasfondo: el modus de la bruja es un tópico que signa el rol de la feminidad contemporánea. Su relación con el inquisidor se transforma en una disputa llevada al ágora cultural. La mujer es un bello monstruo que se libera y despliega por los círculos de poder; el hombre acepta la lucha y convive con las formas de la astucia, sin embargo el pensamiento patriarcal rige la óptica de determinados sujetos. La imaginaria que se tramita a través de la estética contemporánea de la mujer anuncia el movimiento sociocultural, los cambios de perspectiva.

El discurso literario será, entonces, la instancia en donde se teje y dibuja el contrapunto. La narrativa de Héctor Torres es un espacio que filtra su ritmo y temblor, sus textos sintonizan el diálogo, la voz cotidiana, íntima, y el fragor ciudadano. Sobre este escenario opera, convocando milenarias figuras, el pensamiento mitológico. Por tal razón, el trabajo consumado por Beteta permite al presente estudio estimar el mito como un orden: su plano se funde con la existencia, sus monstruos empujan al hombre hacia zonas marginadas por la razón, mientras la escritura aprehende el delirio de los sujetos cuando caen en parajes brumosos.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN LITERARIA

1. Objetivo general

Analizar el arquetipo femenino de perversidad en *El regalo de Pandora* y *La huella del bisonte* de Héctor Torres a través de los argumentos de Jung (1970), Beauvoir (1981) y Rísquez (2007)

2. Objetivos específicos

- Establecer el contexto histórico de la perversidad femenina a partir de la figura de Pandora, Lilith y Eva
- Revisar el tratamiento de la perversidad femenina en *Penélope* de Julián Padrón y *El vuelo de la Reina* de Tomás Eloy Martínez
- Determinar el arquetipo femenino de perversidad en *La huella del bisonte* y *El regalo de Pandora* de Héctor Torres.
- Reflexionar sobre la perversidad femenina y su relación con el imaginario urbano venezolano en *La huella del bisonte* y *El regalo de Pandora* de Héctor Torres.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

La revisión bibliográfica y documental es un proceso neurálgico para desarrollar cualquier procura investigativa. Para ello la pertinencia de las teorías postuladas resulta necesaria dado que, por un lado, otorgan cuerpo y credibilidad al discurso, y por el otro, representan el contrafuerte que sostiene las objeciones y criterios del sujeto investigador. En tal sentido, el presente estudio, encauzado en la perspectiva hermenéutica, recurre a los aportes de Carl Gustav Jung (1970) Simone de Beauvoir (1981) y Fernando Rísquez (2007):

Los arquetipos y el inconsciente colectivo

La mente humana se somete a los movimientos de su propia espiral, la psique parece conservar rastros de lejanos períodos, rostros milenarios concurren los parajes del inconsciente como salvaguardas de contenidos arcanos, al mismo tiempo que constituyen una red latente de figuras, voces mágicas, antagónicas de la razón. Es un territorio denso, sus manifestaciones constituyen una trama polifónica ancestral. El imaginario gira en torno a contenidos de tesitura simbólica o vale decir representaciones configuradas por un lenguaje autónomo, de códigos únicos y trazos abstractos. Un texto que se configura en la constante fluctuación de imágenes. La literatura es un discurso canalizador de estos datos, las pulsiones dejan sus signos en el lenguaje generando zonas de significación o constructos simbólicos, la imagen puede obedecer al estímulo del mundo exterior sin embargo las líneas de lo inconsciente se inscriben también en los espacios de creación. Una de las principales contribuciones para comprender la complejidad de la conciencia y valor de los significantes la hizo la escuela de psicología analítica de Jung. Para este psicólogo los arquetipos son elementos numinosos de la psique que poseen cierta autonomía y energía en virtud de la cual pueden atraerse contenidos que logren configurar una imagen. Según Jung los símbolos funcionan:

Como transformadores, puesto que transfieren el lívido de una forma inferior a otra superior. Esta función es tan importante que el sentimiento le atribuye los máximos valores. El símbolo actúa sugestivamente, es decir convincentemente, y expresa al propio tiempo el contenido de la convicción (...) (1970; 122).

El símbolo actúa en virtud del numen, es decir, de la energía específica propia del arquetipo, la fuerza de este último no es solo impresionante sino emocional, de tal

forma que produce una fe. Entonces, el símbolo procede no solo del plano consciente sino también del inconsciente. Así, por ejemplo, un relato moderno y el mito expresan procesos inconscientes, la práctica de narrarlos activa la rememoración de los mismos, reavivando de esta manera el vínculo entre conciencia e inconsciente.

En relación con lo anterior, los temas míticos o mitologemas, ligados siempre a la tradición, son elementos que pueden formarse en cualquier lugar, momento, tiempo o individuo. Se considera una imagen como arquetípica, cuando se puede verificar su existencia en idéntica forma y significado en documentos históricos distinguiendo dos aspectos esenciales: 1) La imagen está ligada a la tradición claramente, es decir, conscientemente. 2) Es autóctona, es decir, que no existe posibilidad ni tampoco probabilidad de tradición (no siendo esta demostración siempre fácil en tanto la tradición en la mayoría de los casos se ha vuelto inconsciente).

La consciencia humana siempre ha proyectado imágenes que han resguardado los terrenos del alma. Ya en los tiempos del neolítico ocuparon el imaginario misterios que hoy dominan el inconsciente colectivo, líneas trazadas en las mentes y que se han desplegado por generaciones. Las antiguas supersticiones eran símbolos que daban forma a lo desconocido del mundo y el espíritu. Las imágenes e ideas provenientes de la construcción inconsciente proporcionan lo que podría llamarse figuraciones arquetípicas, no obstante esta forma es establecida por la conciencia, a través de un material significativo, volviéndose perceptible, determinada además por el individuo, lugar y tiempo.

Por consiguiente, la teoría de los arquetipos desarrollada por Carl Jung (*Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, 1970) asevera que la inconsciencia colectiva representa todo menos un sistema aislado e individual, es una objetividad extensa como el mundo y abierta a él. La reacción del inconsciente colectivo se manifiesta a través de representaciones formadas arquetípicamente. La tendencia a la construcción de arquetipos es tan natural en los humanos, que no se adquiere con la educación ni con la cultura, es innata y hereditaria, los arquetipos se observan en todas las épocas y culturas como manifestación instintiva de la especie.

Por lo tanto, los arquetipos se manifiestan a nivel personal y colectivo, como características de las culturas; la tarea de cada generación es comprender de forma diferente su contenido y efecto. El arquetipo no sólo representa algo que ha sido y que

ha pasado hace tiempo sino también algo actual, es decir, sigue funcionando y está destinado a compensar o corregir los inevitables uniteralismos y extravagancias de la conciencia. En consecuencia, considerando la mujer como un arquetipo latente y colectivo, Galdós analizando la teoría de Jung, sostiene que:

(...) conocer las vías en que ha sido representada la mujer a lo largo de la historia, y las funciones psicosociales que estas imágenes femeninas han desempeñado en el individuo y los grupos, obliga a tomar en cuenta la noción junguiana de los arquetipos (2007; 133).

El postulado de Jung permitirá a esta investigación trascender del estudio de la mujer como constructo literario, y analizarlo desde una perspectiva colectiva (concepción patriarcal) que está latente en la conciencia individual (la óptica masculina). Así, la mujer a partir de su significado social, será figurada en la esfera literaria, además considerará el prototipo femenino como imagen que ha transmigrado, subsistido de generación a otra.

La concepción femenina a través de Beauvoir

Los planteamientos que giran en torno a la doctrina feminista de Beauvoir y la supuesta influencia que ejerció Sartre sobre la óptica beauvoiriana han generado diversas discusiones que se plantean la siguiente pregunta ¿quién influyó a quién? La respuesta y solución a esta interrogante radica en el estudio de otros filósofos y sociólogos que antecedieron el postulado sartriano, con ello se debe rechazar la idea más generalizada, según la cual Sartre desarrolló el existencialismo que la exponente feminista simplemente aplicó.

De esta manera, la idea de que *El segundo sexo* no es más que la aplicación de conceptos sartrianos debe matizarse también porque la autora no sólo recurre a Sartre, sino a Heidegger y a Merleau-Ponty. Del primero, Beauvoir rescata fundamentalmente el concepto de *Mitsein* (co-existencia), para referirse a la necesidad del individuo, hombre o mujer, de relacionarse con los otros para poder ser. Del segundo, toma la idea del *cuerpo vivido*, de la experiencia que se suscita en un cuerpo específico. La autora rechaza la dualidad entre sujeto y objeto cuando afirma, por ejemplo, que “el cuerpo no es la causa de las experiencias subjetivas, ya que es el sujeto mismo en su aspecto objetivo: el sujeto vive sus actitudes en la unidad de su existencia” (1981; 30). Es la

existencia misma, la realidad social de vivir entre semejantes e interacciones, la que va configurando al ser individual, ese aspecto intrínseco concentrado en cada sujeto.

En relación a la influencia existencialista de Beauvoir: “Tendríamos que afirmar –arguye Castellanos- en todo caso, no que Beauvoir sigue a Sartre, sino que *El segundo sexo* está fundado en las posiciones existencialistas de varios autores” (2008; 34). Es necesario la exposición de tal divergencia en este apartado, debido a su repercusión en la doctrina de la filósofa, proveniente del estudio situacional de la mujer desde las tribus nómadas, hasta la actual realidad, donde persiste la concepción errabunda y patriarcal.

Considerando otro aspecto, de todos los libros escritos a lo largo de los 78 años de la autora, *El segundo sexo* es sin duda el más influyente. La obra comprende dos volúmenes, el primero *Hechos y mitos* y el segundo *Vida de la mujer hoy*, que se desarrollan después de una introducción donde se presenta la intención general de la obra. En la presente investigación que pretende analizar los arquetipos expuestos en la narrativa de Torres, el primer volumen es el más oportuno debido a que contempla los diversos mitos que han surgido sobre la mujer. Este primer volumen se divide a su vez en tres secciones: *Destino*, *Historia* y *Mitos*. En la primera se analizan las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, las propuestas del psicoanálisis, y el punto de vista del materialismo biológico, con énfasis en la obra de Engels, *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. En la segunda sección, se parte de la situación de la mujer en las tribus nómadas y en las primeras civilizaciones agrícolas, con orientación teórica de la antropología estructuralista de Lévi-Strauss, para hacer luego un recorrido por toda la historia europea, explorando el papel jugado por las mujeres desde la antigüedad clásica, pasando por la edad media y la modernidad hasta 1945, incluyendo las consecuencias del logro del sufragio femenino. La tercera, sobre los mitos, retoma algunos planteamientos de la introducción y los desarrolla más a fondo desde una perspectiva filosófica, para luego analizar el mito de la mujer en cinco autores de la literatura moderna: Montherlant, D.H. Lawrence, Claudel, Breton y Stendhal.

Esbozando el núcleo central de la doctrina feminista de Beauvoir “la hembra deviene en mujer”, el problema que se suscita en torno a ella, no proviene directamente de su papel biológico en la reproducción, ni de la superioridad muscular del varón, por más que estos factores, sobre todo el primero, jueguen su papel. Es, por el contrario, la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, la lucha a muerte de la conciencia humana por

la libertad, entendida en los términos de la filosofía existencialista, la que subyace en la condición femenina.

Es Hegel quien puede ayudar a comprender la hostilidad inevitable entre los distintos grupos e individuos de la sociedad humana, Beauvoir sostiene que este filósofo expone un hecho básico de la conciencia “el sujeto puede ser planteado sólo cuando encuentra oposición –se plantea a sí mismo como lo esencial, opuesto al otro, a lo inesencial, al objeto” (1981; 45). Solo por virtud de la dialéctica del sujeto con el objeto se alcanza la trascendencia, por contraste con la inmanencia, que consiste en aceptar las condiciones circundantes de una manera servil y pasiva; sólo en la trascendencia, por medio de la superación de las condiciones perjudiciales, se logra la libertad.

Además, la vida humana, que es siempre lucha, acción y movimiento, requiere que el sujeto se afirme e sí mismo mediante la confrontación con otro, un ser semejante pero diferente, que lo limita y lo niega, pero que le es indispensable. Dice Beauvoir: “La verdadera alteridad –la otredad- es la de una conciencia separada de la mía y sustancialmente idéntica a la mía” (1981; 62). Cuando se logra la relación con esa otra conciencia en la reciprocidad de la interacción y de la generosidad, permite encontrar la verdadera naturaleza, pero para hacerlo es necesario renunciar a meramente *ser*, desistiendo, no sólo a la condición de meros objetos, poseídos por otros, sino también poseer a los otros.

Por otra parte, la idea de ser mujer no es algo innato, sino algo que se hace, que se construye en la experiencia vivida, es una aseveración fundamental para refutar la inevitabilidad del supuesto destino natural femenino: la reproducción. Pero esta concepción biológica ha sido introducida por el patriarcado delegando a la mujer como objeto de reproducción; la mujer ha sido mantenida en estado de dependencia mediante leyes y costumbres, de modo que ella se le ha establecido como el otro por antonomasia. El planteo considera que el mundo ha sido hecho por los hombres exclusivamente para los hombres; en él, son los hombres quienes deciden, y ellas sólo pueden asentir, adaptándose a las exigencias del entorno cultural, en el cual aparecen como seres incapaces de trascender sus limitaciones.

Por consiguiente, estas exigencias son de carácter social y cultural, pero se basan también en un aspecto biológico. Para Beauvoir el papel reproductivo de la mujer la enajena de su cuerpo, es oneroso e implica una renuncia a la propia individualidad en

aras de la continuidad de la especie, en la maternidad, la especie se instala en su cuerpo y este se le resiste. Sin embargo, analizando la maternidad, el trabajo doméstico, la vida social de la mujer de clase media, la actividad y la vida de prostitutas, la francesa se enfoca en los aspectos superficiales, frívolos, más despreciables de las actividades y quehaceres femeninos para cargarlos de significado; mediante su análisis, se descubre qué es lo que motiva a las mujeres a comportarse de un modo u otro y develar la dimensión humana de tales comportamientos, inclusive, en su propia inhumanidad.

Trazando la línea de relación, el postulado de Beauvoir permitirá al presente estudio literario, trasladarse a la situación real que ha experimentado la mujer, el mito que gira en torno a ella, sobreviniendo desde las tribus nómadas, pasando por la concepción androcéntrica griega hasta llegar a la sociedad moderna de 1945, asimismo, los prejuicios que merman la existencia y posición femenina; lo interesante de la tesis es la vigencia que se concentra en sus aseveraciones, pues aún son aplicables para analizar el rol femenino actual, y por supuesto su tratamiento en la literatura de este siglo.

La feminidad en tres arquetipos

Si la literatura se emplea para plasmar las complejidades que se perciben de la realidad humana, con ello las del universo intrínseco del hombre y de la mujer -cabe distinguir-, las problemáticas que surgen de las interacciones, de la coexistencia entre seres, los juicios y prejuicios que se desbordan de las mentes y regulan los comportamientos, funciones y estatus sociales; los terrenos de la psicología se tornan fecundos de interrogantes que buscan responderse o posiblemente nunca encuentren respuesta, aunque sí se esbozan las líneas que permiten revelar ese gran laberinto que oculta los misterios de la vida humana.

Por tanto, la mujer representa para los estudios psicológicos uno de esos grandes misterios, una interrogante que aún no termina por develarse; la concepción patriarcalista ha mantenido limitado el poderío femenino a través de leyes y funciones asignadas que merman su condición, por temor a que se desaten las cadenas que apresan al caos. Fernando Rísquez, es uno de esos psicólogos arriesgados, que se ha dedicado a estudiar el enigma femenino, su obra *Aproximación a la feminidad* (2007), pretende, como su título lo indica, a aproximarse al turbio terreno cuyo núcleo vital es la mujer. Rísquez apelando a los estudios de Freud y particularmente los de Jung, se allega a la

feminidad y logra definirla través de la tríada arquetípica constituida por Deméter, Kore y Hécate.

En correlación con lo anterior, el primero de los arquetipos que constituyen el enigma femenino es Deméter, la madre, particular y universal, tierra que germina, mito de superficie y de profundidad, de vida y muerte; el segundo Kore, la hija, a medias entre las floraciones y el mundo subterráneo, y el tercero Hécate, la encantadora, bruja, devoradora y seductora. Estas tres figuraciones componen la unidad, en esta ocasión la unidad arquetípica de lo femenino. En cada mujer, entonces, está la madre, la hija y la encantadora. Desde este punto, la feminidad profunda es triforme, y por lo tanto extremadamente compleja; lo femenino, afirma Rísquez:

O es doncella y es raptable (...) y se llama diosa hija, Kore; o es madre, impregnable, llena de sazón, cubierto el fruto por sí misma y se llama Deméter; la tercera fórmula con la cual nada, la mujer de hoy como la mujer ayer, lo eterno femenino, es Hécate (...) (2007; 20).

Asimismo, la validez del inconsciente colectivo como reservorio de imágenes universales y analógicas se posiciona de tal manera que es inevitable no percibirlo: Gaia, Gea, Ceres, Rea, Cibele o Deméter; Kore, Perséfone, Proserpina; Hécate, Latona, Artemisa o Diana. Desde concepciones nómadas se establece una forma muy conocida, dotada de grandes senos y nalgas descomunales, representación de la fecundidad, la Venus del paleolítico, madre de culturas indígenas, Coatlicue, la madre de todos los dioses de la religión azteca, la esfinge de los hombres, dado a que de ella nacen, se alimentan y regocijan.

Por otra parte, la dueña de los bosques, Kore, la doncella: Venus o Afrodita, la divinidad cuyo génesis procede de Asia Menor y China. Al helenizarse nace de la espuma del mar confundida con el semen de Urano. Rísquez define su característica central al decir que es “la lactancia en la mujer” (2007; 63). Toda mujer es hija, es doncella, pero además puede convertirse en madre, la singularidad de este arquetipo es su vinculación con Deméter a tal punto que toda hija es al mismo tiempo madre. Las distintas encarnaciones de Kore poseen una peculiaridad, por supuesto que todas son hijas, pero desarrollan un instinto que reside intrínsecamente en ellas, y que luego lo exteriorizan en el momento más oportuno: la malevolencia.

Seguida de la anterior e infringida por el patriarcalismo islámico, Hécate: la que besa con labios fríos. Los hombres luego de ser seducidos van a servirle a la reina del inframundo como esclavos sumisos; ella se peina, se adorna con culebras venenosas los cabellos, fornicación con sus sirvientes y los absorbe hasta matarlos. Es inevitable caer en sus manos, desde la Medusa griega hasta el *Ánima Sola*, Hécate ha subsistido por generaciones a través de diversas encarnaciones míticas universales, particulares –o regionales- de cada pueblo. Aunque ocurre algo muy interesante, incluso puede denominarse como un proceso inherente a todo núcleo femenino y es que Deméter, tampoco escapa de la impregnación hecateriana.

Relacionado con lo anterior, una de los aspectos destructores de la civilización judeocristiana es la reversión de la maternidad idealizada, madres dominantes, feroces, carnívoras que castran a sus hijos, los ahogan en su prole, en sus brazos insaciables, esta representación ha influenciado la concepción occidental mediante innumerables proyecciones maléficas, a través de la degradación vulgar y mermante del machismo.

Es por ello, que el arquetipo de Hécate es el más controversial. Los mitos que se han construido en torno a este arquetipo son temibles, seductores y mortíferos, siempre enfocados hacia un blanco: “el hombre”. El poderío de Hécate subsiste en los viejos y nuevos prejuicios. Es así que la presente investigación se enfoca en el análisis de dicha figuración, apelando a las aseveraciones de Rísquez. Sin embargo, la perspectiva psicológica es un apoyo para desplegarse sobre los contenidos del discurso literario. El trabajo del mencionado autor representará el erario para vislumbrar recitaciones míticas de lo femenino y, posteriormente, situar su carga arquetípica tanto en *La huella del bisonte* como *El regalo de Pandora*.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

CAPÍTULO I

ROSTROS DEL MAL: PANDORA, LILITH Y EVA EN DIALÉCTICA

El mito es la historia de
sus autores, no de sus
personajes

Orietta Caponi

Pareciera un tanto insoportable ver desde la contemporaneidad -hágase referencia al tiempo en donde lo estable experimenta el vértigo y el sistema de conocimiento muta- ciertos tratamientos de la mujer como emblema de corrupción envuelto, al unísono, en otras significaciones históricas (serpiente, fluido vaginal, muerte), sin obviar que estos trámites se despliegan en una red de discursos y recursos. Mujer-diablo, sexo-pecado, infracción-castigo son algunas de las relaciones sobre las cuales tomó auge el pensamiento y paranoia del hombre. Pero antes de esbozar la virulencia que se desató en contra de la fémina, el deseo y la sexualidad, es aconsejable iniciar, aunque suela estimarse como lugar común, por un génesis mitológico, lo que implica subrayar la necesidad de narrar el origen y surgimiento del mundo, su forma y ordenamiento. No existe un único relato fundacional, se pueden derivar, como se ha venido haciendo en revisiones a propósito de la perversidad femenina (Cruzado, 2009; Haro Peralta, 2009), paralelismos y análisis de otros códigos que apuntan hacia la creación divina y, en consecuencia, de la humanidad.

Ahora bien, ¿qué es un mito? Ya García Gual proporciona coordenadas para comprender y estudiar este erario cultural estimando rasgos comunes: “(...) el mito es una narración o un relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios (en el mundo griego, dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano” (2010; 02). Definición que no deja de mostrar su propósito didáctico; por lo mismo, también dirá glosando a Jean-Pierre Vernant: “(...) el mito en mayúsculas como se utilizaba en la antropología del siglo XIX ya no se usa hoy. El mito casi ha desaparecido. Ahora tratamos de mitos” (2010; 04). Habrá entonces que situar dos aspectos retomando los asertos anteriores. Primero: el mito encuentra su sentido en

la narración o en el contar y actúa en el imaginario proyectándose como paradigma. Posteriormente, Gual cita a Vernant para resaltar el devenir mítico, la necesidad de narrar. El mito, la primigenia explicación, ha encontrado en la historia de las civilizaciones sus ecos, el propio reflejo, nuevas formas de narrar e inscribir el acontecimiento.

En este marco es propicio seguir con otros aspectos puntualizados por el helenista y crítico español que descompone la elemental noción de mito en sus dimensiones formales y sustantivas porque atisba, en cada segmento, el sentido. Declara su carácter narrativo, tradicional, hereditario y, abordando esta propiedad, formula una interrogante válida para dialogar con el constructo mujer/perversión: “(...) ¿qué se hace con los mitos literarios, que se diferencian de los grandes mitos del pasado porque tienen una fecha de entrada en la memoria colectiva?” (2010; 05). Dirá, a través de Levi Strauss, que lo más observable en el mito es la memoria, por consiguiente, es un discurso que trasciende el viso individual para fundarse en el colectivo. Y aquí, en el lugar de todos, el de la humanidad, pesa su valor paradigmático:

(...) el mito de alguna manera es un ejemplo de actuación. Los mitos como hechos extraordinarios de personajes extraordinarios han cambiado el mundo, han dejado una huella o una impronta que están ahí. Eliade ha insistido en que cuando los primitivos actúan reproducen un modelo mítico. Éste es el sentido en el que el mito es paradigmático o ejemplar, no en un sentido moral (2010).

Para aclarar la última línea, concluye que, por ejemplo, el mito de Edipo resulta un acontecer paradigmático, es decir, expone un modo de actuar pero de ninguna manera es un modelo moral, pues no hay moralidad alguna en matar al padre y casarse con la madre. Bien, a este cuadro explicativo se incorpora el pasado prestigioso y lejano, decir, insistir como los antropólogos que el mito narra historias de otro tiempo, permite postular lo siguiente:

Ya no vivimos en el tiempo de los mitos. Los héroes están todos muertos y pertenecen a otro tiempo (...) hay mitos de un tiempo primordial (la creación, la aparición de los dioses) y otros más recientes que aluden a los héroes (por ejemplo, la guerra de Troya). El tiempo del mito es circular, mientras que el de la historia es lineal. El tiempo del mito es de otra calidad (2010).

Lo anterior no es más que un crédito al estudio de Gual. Lo ulterior, no desintonizando el valor dado al crítico, se desarrollará tomando la reciente afirmación

citada para intentar acercarse al sentido de “tiempo circular del mito”. La idea deriva a partir del círculo de la regeneración, resurgimiento, renacer. Si el relato mítico es una línea de acontecimientos, explicación con inicio y fin formal, que marca con ello el génesis del héroe o de la relación dioses-humanos, su tiempo “circular” hará que renazcan los elementos en otra linealidad, asemeja una forma de recitación que sufre variaciones en el transcurrir según el contexto histórico: sociedad, cultura. Pero no es el simple renacer narrativo, es la concepción de ciclo, de renovación del mundo. De ahí pudiera ser también la constitución en red y el crecimiento de la misma en el surgimiento de un nuevo orden, sin embargo esto no diluirá lo propiamente alusivo del mito, sus líneas de fundación. Es casi inevitable no poder asociarlo con determinados símbolos que guardan el germen de la idea expuesta, pese a las intervenciones de Gual al respecto de lo simbólico: “Es cierto que el mundo de los símbolos se cruza a veces con el mito, y que hay muchos símbolos en el mito, pero pertenecen a mundos distintos” (2010). Aun sabiendo esto, resulta interesante tomar partido de las asociaciones o similitudes, no tanto para que se origine una línea de análisis transversal, haciendo la salvedad al margen de los equívocos o relaciones forzadas, sino para dialogar con los principios universales, míticos y simbolizadores de los procesos de vida. ¿Qué proyecta la imagen del ouroboros? Hay que entrar en las aristas de su significación. Chevalier y Gheerbrant inherentemente lo insertan en su diccionario de símbolos, y detallan:

Serpiente que se muerde la cola y que encerrada sobre sí misma simboliza un ciclo de evolución. Este símbolo encierra al mismo tiempo las ideas de movimiento, continuidad, autofecundación y, en consecuencia, de perpetuo retorno. La forma circular de la imagen ha dado lugar a otra interpretación: la unión del mundo ctónico, figurado por la serpiente, y el mundo celeste, figurado por el círculo. Esta interpretación la confirma el hecho de que el ouroboros, en ciertas representaciones, es mitad negro, mitad blanco. Significa por tanto la unión de dos principios opuestos, como cielo y tierra, bien y mal, día y noche, yang y yin, y de todos los valores de que tales opuestos son portadores (...) (1986; 791-792).

¿Por qué disponer esto? Pues, es preciso que la interacción entre mito y símbolo genere las vertientes necesarias. Uno: el mito no es una narración estática, por el contrario es dinámica, se actualiza en el tiempo, de hecho en la literatura moderna y postmoderna han sido localizadas recitaciones de la mitología en general, temas, episodios, esquemas, imágenes, figuras, lo que obedecería a esa voluntad, necesidad de contar, y no porque que se crea en los grandes acontecimientos, sino por el imperativo de armar el mundo e iniciar la búsqueda o el viaje hacia el enigma. Dos: existiendo un

movimiento semejante al ourobórico en el mito, en su resurgencia, podrían retomarse aspectos en los registros narratológicos, literarios. Tres: Con la mención de la serpiente que se muerde la cola y de su composición al convocar opuestos, es inapelable tantear los terrenos en los que se ha forzado la feminidad, fuera de la cosmovisión primigenia, alterándola, proscribiéndola posteriormente de su participación en el mundo mítico (excepto para acentuar la desgracia), sesgando la creatividad, ideando parentescos, relaciones con seres oscuros, lujuriosos, tentadores, mortíferos:

La tradición literaria occidental ha heredado un modelo de mujer atractiva, irresistible y de carácter mágico-demoníaco, cuyo poder se ha representado a través de la imagen de una serpiente. Ella, como otros emblemas míticos, posee una significación ambigua tanto en el Cristianismo, como en el Judaísmo o el Islam, ya que las tres religiones comparten el legado del Antiguo Testamento (Escartín, 2013; 55).

La osadía y representación del mal recae toda en la mujer. La maniobra deliberada, política, no descansó hasta naturalizarla en los terrenos más pantanosos y temibles, orgánicos por lo mismo prohibidos. Desde el análisis feminista se atisbó en la narración mítica y judeo-cristiana, misoginia y negación del sujeto mujer como agente social, partiendo de un acontecimiento librado en el Génesis, la tentación e infracción de Eva, la exposición de Adán. A partir de este episodio estimado como la propia página de la historia y fundación del mundo por la inventiva del Dios cristiano, no quedó ningún espacio de la imaginaria sin anidar bellos y fatales cuerpos; se sacará partido a la leyenda, al mito, pero dicha oportunidad es el resultado del acervo que reposa en la mente, superstición de una sociedad administrada por el saber y luz del hombre. La construcción del cuerpo por el artista durante el siglo XIX es otro de los aspectos analizados.

Habrá que decir que la figura trazada en las ideas, recuperada en los planes proclives de expresión pictórica, motivará, ¿por qué no? Fantaseos y anhelo sexual: “En la última década del siglo (XIX), devorada por aquella extraordinaria panfeminización del arte que se produce, la mujer fatal llega a ser un tópico baladí, un cliché banal, de aquel eterno enigma en el que los hombres proyectaron sus utopías eróticas” (Bornay, 1995; 19). ¿Qué será del origen de las apariciones fundamentales? Es idóneo crear ruta desde los episodios divinos, la escena del héroe debatiéndose en la travesía y, por otro

lado, la diosa madre, noche o ser femenino inmortal en forma de serpiente, demonio tentador. La Epopeya de Gilgamesh puede ilustrar cómo el ente masculino se enfrenta al femenino, situando las dialécticas universales. Lo recurrente es que en el mito una ramera es el agente desviante del hombre (no sin emplear estratagemas sexuales): “Muerto dicho héroe, su amigo Gilgamesh fue en busca del secreto de la inmortalidad, oculto en una planta que acabó en poder de una serpiente” (Escartín, 2013; 55). Los símbolos coexisten en una y otra cultura, en uno y otro mito, coincidirán, en su gran mayoría, desde la significación; en ocasiones se reinterpretarán o será depositado un valor contrario, sin embargo, el reptil estará unido a la mujer, circunscrito a lo ctónico. En occidente su aparición será satanizada por las connotaciones que la cultura cristiana le dará, aún más en el verbo y catálogo de la Iglesia. Eva es la que atiende a su llamado, a la invitación de tomar el fruto.

Por un lado, Escartín arguye: “El papel seductor está repartido en dos figuras – Eva y el diablo en forma de serpiente-, siendo la mujer el verdadero portavoz del mal frente al hombre, que aparece como víctima de su persuasión”. Por el otro: “En la leyenda del paraíso sumerio, como en otros mitos de culturas vecinas, el reptil es emblema de la diosa y el árbol o planta sagrada, epifanía de la misma y símbolo de la fertilidad” (2013; 55). Mientras en la Epopeya se enuncia el aura divina de los elementos: serpiente, árbol, diosa. En el Génesis adquieren un plano prohibido: árbol de fruta intocable, serpiente pecaminosa y una mujer (derivada de la costilla de un hombre) responsable e iniciadora del pecado. Pero ya ha sido nombrado por los exégetas el trasfondo del drama cristiano: el reptil como símbolo del regreso. Aunque en otros contextos guarda la visión de un propósito benévolo: dar el conocimiento de la vida.

Lilith es el nombre que conmociona un capítulo, no obstante, esa primera parte cuenta la osadía de discutir y alzarse con voz propia: “a ti –dijo Adán que le dijera Lilith, según una tradición talmúdica apócrifa- te hicieron el pene con el barro de mis cavidades vagino uterinas. Pero yo te di la sustancia a interés y con el tiempo todo tú serás mío, por eso no me mandas tú ni nadie” (2000; 19). Este personaje es asumido, según la historia en antiguos textos, como la primera mujer creada al mismo tiempo que Adán y anterior a Eva, equivalente de la Pandora en Occidente. La figura ha dejado para la comprensión del mundo milenario una trama lo suficientemente intrépida no solo por el hecho de abrir la discusión sobre el posicionamiento sexual, sino por motivar la

revisión, relaciones y evidencias del constructo alzado con miras a la conveniencia del sistema patriarcal: el hombre hacedor, político, conversor, administrador de los servicios, oportunidades sociales, económicas y educativas. El imaginario judeo-cristiano crea su base a partir de otras zonas del pensamiento oriental, tomando referentes para someterlos a su estructura sociocultural, bien lo confirma Bornay:

Lilith es una diablesa posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica. Originariamente, en la tradición oriental, como princesa de los súcubos, fue, en primer lugar, una seductora y devoradora de hombres, a los que ataba cuando estaban dormidos y solos. En segundo lugar, fue un espíritu maligno que atacaba a las parturientas y a los recién nacidos (1995; 25).

Haciendo digresión, será interesante apuntar lo que Cruzado acota en torno al origen de Eva:

(...) la presencia de Eva parece anterior al establecimiento del judaísmo. Eva era el nombre de la Gran Diosa Madre mesopotámica y los judíos aún lo hallan escondido tras el nombre de YAHVEH: YHMH procede de la raíz hebrea HWH y significa tanto ‘vida’ como ‘mujer’; en caracteres latinos es E-V-E. Con la adición de una I, formaba la invocación del nombre de la Diosa como Palabra de Creación, lo cual había sido una idea común en Egipto y en otras regiones donde la Diosa Madre estaba presente (2009; 03).

Un aspecto concurrente es la remisión de los personajes femeninos. Existe, como se afirma, un lugar de referencia, asimismo, un orden de confección de la narrativa al dimensionar su historia replanteando funciones, propiedades, auras. Se pudiese hablar además de una fluencia simbólico-cultural que explique los puntos de relación, similitudes, equivalencias, contraposiciones. Retomando el punto de la primera mujer en el imaginario occidental, Lilith es de estirpe demoníaca remarcada, ejercicio para hacer prevalecer su terrible faceta: robar la vitalidad del hombre, sin mencionar el sometimiento, porque desde el pensamiento sexofóbico ya su presencia o sombra lo circunda. No es ajena la mención de Juarros: “En textos hebreos aparece posteriormente como una demonia, que hace impotentes a los hombres o les roba el semen durante el sueño. Lilith es la primera mujer rebelde, caracterizada por una poderosa energía no sometida al dominio patriarcal” (2006). Esta polémica es de los relatos que configuran la trama de la feminidad perversa que se convertirá en el frenesí de la hoguera.

Bornay dispondrá otros datos vitales al respecto de un estudio iconográfico que establece a la fatal efigie como primera mujer. Después de haber generado la disputa con lo masculino: “La diablesa huyó del Edén para siempre y se fue a vivir a la región del aire donde se unió al mayor de los demonios y engendró con él toda una estipe de diablos” (1995; 26). La historiadora del arte suministra a su vez los caracteres propios que recargan el auge enigmático, sexual y zoomórfico: “En algunas representaciones, Lilith aparece como una figura femenina alada, de larga cabellera. En otras, su cuerpo desnudo termina en forma de cola de serpiente. En el Zohar y en diversas fuentes se la denomina Lilith la ramera, la perversa, la falsa, e incluso, la negra” (1995; 26). Las denominaciones bastan para encerrarla en la esfera de lo condenado por el hombre y su afán de construir la civilización según los valores que estime. La mujer llevó consigo el estigma del pecado y la figura del demonio susurrándole al oído. Cruzado suma nuevos elementos que la adhieren, en esta oportunidad, a lo escatológico: “La tradición judía cuenta cómo Dios la modeló exactamente igual a Adán, solo que, en lugar de polvo, había utilizado suciedad y heces” (2009; 03). No se escatima en conexiones y recursos que ilustren su procedencia y espacio en donde procrea, de donde sale y rapta.

Por otra parte, de lo precedente se subraya que la narración es parte de una serie de reiteraciones y versiones, Bornay ha mencionado el Zohar, también el Midrás. La historia -la creatividad del hombre- acentuará rasgos, dará ciertos giros, perpetuará vínculos manteniendo el legado de lo prohibido, perjudicial para el espíritu. La mujer porta el signo de lo fatal, dañino, sanguinolento, es una vasija pestilente y venenosa. En este cuadro de la imagería prejuiciosa, que en el transcurso, no está demás decir, tomó dimensiones morbosas, desorbitadas:

De los dos relatos del Génesis que describen la creación del hombre, la tradición cristiana divulgó más aquel que presentaba a Eva nacida de Adán, frente al de la creación simultánea de ambos. Se justificaba así la superioridad masculina por su mayor proximidad con lo divino, ya que el hombre fue creado a imagen (imago) de Dios y Eva solo a semejanza (similitudo), por surgir del varón. Desde ese hecho quedó establecida la natural inferioridad de la mujer *ad origine* (...) (Escartín, 2013; 57).

Hay otro carácter que no escapa a los estudios consumados sobre la mujer como ente de orden inferior, condición que determinó su existencia no solo de acuerdo a los

roles dados por el Dios del cual el hombre se hace eco, sino lo que el mismo sistema de creencias, máximas, refranes, representaciones, estableció en códigos y leyes, sin negar la mirada hacia los esquemas de la cultura androcéntrica. Lilith y Eva son personajes que obedecen a una lógica, a una inscripción de roles:

La imagen de Eva, precisamente por ser la madre de todos los vivientes debía aparecer como una figura más respetable para servir de verdadero ejemplo a las jóvenes judías casaderas, por ello se requería salvarla, o, como mínimo, mediatizar su culpa. A tal fin, se apropiaron de Lilith, a quien responsabilizaron de todas las desventuras de la humanidad, del mismo modo que los antiguos habían responsabilizado a Pandora, su primera mujer (Bornay, 1995; 26).

Lo cierto es que prevalece el valor secundario, artificioso, convincente y propicio para edificar una imagen de mujer culpable, mediadora del pecado. Las evocaciones que puedan generarse abrirán puntos de intercepción: Pandora. En su mito refleja la lógica del artificio-castigo dotado de belleza:

Igual que Eva, Pandora es una mujer <<hecha>> y no engendrada. Como vimos en el Génesis, la genealogía mítica hace que los dioses engendren varones –es decir, parte de lo semejante a lo semejante-; pero la mujer no sigue la secuencia de la genealogía. Pandora es <<fabricada por los dioses>> y pertenece al plano de la <<técnica>> de lo <<artificial>>, situada en lo más bajo del orden ontológico –en la línea del no-ser-, considerada un simulacro, un seductor engaño o señuelo que los dioses tenderán al hombre (Escartín, 2013; 57).

Se plantea, en consecuencia, el eje del devenir que admite a la mujer como figura y constructo. Al ser una divinidad en otras mitologías (griega, romana por ejemplo), en los planos de un discurso cruzado por la fobia, misoginia y demás eventos político-religiosos, no será más que el resumen de experiencias corporales, orgánicas y sentimentales llevadas al extremo del emblema satánico o al de curiosidad trágica. Es ese cambio de posición el que contrasta con determinados hallazgos, porque: “(...) terracotas babilonias la presentan bella, con los pies alados, un tocado con dos cuernos y un cetro en la mano rodeada de bestias salvajes. Es representada con los atributos de la Señora de las Bestias, que gobierna la noche, pero asumida como una divinidad, y no como demonia” (Juarros, 2006). Para el curioso afán de abrir lo sellado o tomar lo prohibido, se habrá generado el paralelo patriarcal:

(...) a la vez que las dos (Pandora y Eva) instauran la relación sexual, el matrimonio y un nuevo modo de reproducción que lleva implícita la generación y la muerte. En ambas tradiciones, la mujer es creada artificialmente con posterioridad al varón y, en las dos, es la culpable de introducir los males en el mundo por curiosa coincidencia que fijará el tópico de la flaqueza y la credulidad como defectos consustanciales a la naturaleza femenina (Escartín, 2013; 59).

El binomio Lilith-Eva no es menos trabajado, ha sido de las relaciones más enigmáticas asimismo alusivas pese al aire sincrético con el que se intentó tratar; Juarros dirá en sus notas: “en principio, representan el mismo arquetipo, sin embargo, esta figura ha sido separada, condenando a Lilith a vivir en la sombra. Mientras Eva representa la esposa y madre protectora que se adapta al hombre y a vivir bajo su dominio, Lilith muestra nuestro anulado instinto, la búsqueda de la satisfacción sexual propia y cuya finalidad no es la maternidad” (2006). En el abordaje de esferas dominadas por la inventiva del hombre no se dio descanso a la serpiente y la palanca narrativa de potenciación simbólica estuvo en la relación tergiversada de esta última; Bornay comenta: “Este reptil de símbolos polivalentes, entre ellos principio femenino y del mal inherente a todo lo terreno, iba a ser uno de los emblemas más recurrentes de la iconografía de la mujer perversa, tanto en la novela como en las artes visuales” (1995; 30). El tema de la representación del cuerpo femenino y de la mujer en sí constituye una especie de paraje fuertemente transversalizado por dicotomías, por la forja de paradigmas del deber ser.

En estos discursos míticos se inscriben sistemas de idea, la ilustración del límite y del castigo si se cruza lo demarcado por Dios y el hombre que, en toda suerte de autoridad, asumió la representación del primero estableciendo ejemplos de reprensión: “(...) se afirmó el concepto de que el sexo era el Pecado por antonomasia. Las penitenciales medievales revelan que el acto carnal entre un hombre y una mujer no unidos en santo matrimonio era un pecado considerado más grave que el asesinato” (Bornay, 1995; 32). Por ende se creó un sujeto que reinsertara lo carnal pero que esta vez no polemizara ni con su pareja ni con el Dios cristiano:

Este continuo apelar a la abstinencia, esta insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual, este desprecio sin paliativos por la carne,

necesitó de la figura de un <<impulsor>>, <<un culpable>>, de un ser proclive al pecado, que no fuera aquel hombre creado a <<semejanza de Dios>>. Se necesitaba de <<otro>>, que, por lógica de estas filosofías patrísticas, iba a ser otra: Eva, la Mujer. Es en ella en quien los Padres de la Iglesia encarnarán todas las tentaciones del mundo terrenal, del sexo y del demonio. Y ello, a pesar de que en el Antiguo Testamento el hombre reconoce a la mujer como a su igual (Bornay, 1995; 33).

Si el sexo era la turbia y orgánica ruta hacia el pecado, debía ofrecerse, por parte del aparato ideológico, más que un tríptico de la pérdida viril; todos los afluentes designados para ilustrar, sancionar, advertir al hombre de la fatalidad del sexo femenino determinaron el campo de la misoginia y limitación, relegando a la mujer a esferas que conllevaron su regulación, a gestionarla desde roles expresivos de un deber ser social, insistiendo en ello al matizar el acto sexual con la vida en matrimonio. Había que someterse a la propia tensión-distorsión que el patriarcado promovió dadas las interpretaciones del mito:

Pandora, formada de arcilla, está modelada y es extraordinariamente parecida a una diosa por su belleza; pero carece de inteligencia y bondad. Ella representa los límites de la condición humana, entre los dioses y los animales. Es un ser doble cuya aparición divina no impide que en su interior esconda un corazón de perro. Este <<bello mal>> plantea al hombre su gran dilema: casarse para tener un beneficio –los hijos- y aceptar –un mal-, o no hacerlo y carecer del bien de la descendencia. En la mujer, por lo tanto, el bien y el mal se asocian como dos caras de una misma realidad (Escartín, 2013; 59-58).

En suma, los personajes pasan por los procesos de reiteración en los discursos o ficciones, son tomados para configurar un sinnúmero de connotaciones, fisonomías, tramas, estratagemas, propiedades y poderes. Con Pandora, que funciona como el mecanismo ideado por la inventiva divina, se adjudicará la belleza, curiosidad y desgracia a la hembra, etiquetas que no son distintas ni en Eva ni en su trasfondo: Lilith. Refiriéndose a la red mítica, Gual distingue concretamente: “(...) los personajes de los mitos siempre tienen nombre (...)” (2010). Y agrega a propósito de las características del cuento: “(...) los personajes y los mitos están insertos en una red narrativa, cultural, y tienen nombre propio (...)” (2010). Todas, aquí concíbese a las mujeres del mito, poseen un nombre que se convertirá según los rasgos acentuados, en advertencia, recurso y lugar de enunciación, proyección de símbolos y deseos, por lo demás, el

proyecto capital de un imaginario maravillado, relato del recelo y la mitificación: el paralelo entre la diosa encantadora y malvada versus el eco de la Virgen Madre abnegada, mujer ángel, se convierte en el lugar de idealización. No obstante, la femme fatale será la ponderada por la industria.

De esto último comenta Carrión: “Para algunos críticos cinematográficos especialistas en el género [noir], la femme fatale sería aquella mujer de un atractivo y una sensualidad hechizantes que, a causa de sus impulsos criminales propios, arrastra al delito y a la destrucción al hombre que cae en sus redes” (2016). Véase en este marco de alusión la capacidad dimensionante del cine, devuelve o reinserta en el plano sociocultural, igual que la imagen publicitaria, a la fémina postulada como digna maquinaria de la pulsión sexual, correlato de la destrucción, corrupción. En el fondo oscila la subjetividad del varón que masculiniza a la mujer, la desea, es objeto de sus predios, pero también un archivo del campo literario. Aún en la contemporaneidad protagoniza ficciones, disputa con el hombre en torno a intereses, demostrando lo letal que puede llegar a ser como una Uma Thurman, la novia-madre, en *Kill Bill Vol. 1* (2003) y *Kill Bill Vol. 2* (2004). Mención puntual dentro del repertorio producido en este siglo.

Orietta Caponi, en completa dialéctica con las revisiones críticas de los pasajes bíblicos, trae a colación entre otros asuntos, la misoginia judeo-cristiana abordada a través de las dos versiones del Génesis, la presentación del Dios cristiano como hombre, otorgándole un carácter biológico sostenido en la propia cultura religiosa, la toma de Eva en el relato del pecado y la importancia de la Virgen Madre en la constitución de roles sociales del sistema patriarcal; la articulista subraya: “Los arquetipos femeninos que emanan de los mitos judeo-cristianos difunden una visión distorsionada de la mujer que es usada como justificación ideológica para la perpetuación de la sociedad patriarcal” (1992; 38). Es preciso expresar que la esquemática de la sugestión-perdición masculina, avivada en el cine negro con la mujer fatal, cumple funciones de recitación o eco de lo que Caponi observa acerca de Eva: “(...) en el Paraíso terrenal, ha demostrado ser menos inteligente y, más vulnerable que Adán: víctima de la seducción, ella deviene la gran seductora, la mediadora entre el demonio y el hombre, la carne que tienta al espíritu” (1992; 43). Hay que poner en perspectiva el hecho de que la fatal cinematográfica no se concibe sin astucia, es la estrategia, sin embargo la ambición fijará

el camino de su propia pérdida. Deseando trascender, ostentar lujos, cae en su banalidad; Bou, ilustra también con la historia cinematográfica de la fatal el dramático episodio de dicha caída:

La femme fatale, de trayectoria similar a la del gánster –precipitadamente desplazado por la intrusión de la detective story-, no sólo se acomoda a una sociedad ociosa, sino que ambiciona tener *el mundo en sus manos*, tal y como el film de Vincent Sherman, *Los condenados no lloran*, ilustra con la desaforada ambición de una Joan Crawford que escala posiciones de poder precisamente entre gánsters. Como en el caso del héroe de la crook story, la mujer fatal accede a todo lo que se propone, pero esta fácil ascensión supone un descenso inevitable (2012; 03)

Hay un precio que pagar por el acceso al vertiginoso mundo del hombre. Y ella, la mujer que el aparato cultural crea a partir de lo que las décadas plantean, sin dejar de ver el anaquel literario, determinará, aunque no lo augure, la entrada hacia la tragedia. ¿Se seguirá castigando su temeridad? ¿Ha muerto la fatal? La mujer como agente productor ha reivindicado los ejes de enunciación en los ámbitos culturales y políticos. Entonces, existe una necesidad de replantearse, de acudir ¿a su salvación? Más que postular ese rescate mesiánico ha imperado la necesidad de entablar un diálogo con táctica sobre los asuntos que la presionaban, controlaban, tergiversaban. Habrán otros temas que estarán siendo levantados, discutidos y negociados, porque ya el imaginario androcéntrico no explica el mundo ni lo objetiviza bajo sus leyes, entra en tensiones con las respuestas, subjetividades que vienen consumándose desde los manifiestos feministas y de grupos históricamente marginados, desplazados por el sistema patriarcal y capitalista. La esfera alegórica, mundo de personajes, representaciones y elementos del orden mítico, no es un marco dissociado de las experiencias que pueden derivarse en el devenir de las pasiones, disputas o producción simbólica. Eva ya no es un ente satanizado. En una línea de interpretación más cónsona con los constantes anhelos humanos, es la aspiración, búsqueda de sí: la necesidad de un viaje hacia la transformación y trascendencia.

CAPÍTULO II

LA PERVERSIDAD TRASCIENDE SU MODUS

Dicotomía masculinidad/feminidad

El simbolismo demarca oposiciones y ha permitido a la conductibilidad imaginaria proyectar figuras invocadas por la (re)escritura, estableciendo roles: hombre: actividad-consciencia, mujer: pasividad-inconsciencia. Entonces: “Lo consciente y activo, es decir, lo masculino, representa lo valorado mientras lo femenino se relega a la esfera de lo reprimido y lo que merece sanción” (Guerra-Cunningham, 1997: 662). En ese sentido, el discurso ficcional es espacio para inscribir, construir, desplegar contenidos y memorias culturales.

Esta línea de significación fundada por la cultura del hombre (omnipotente, heterosexual, político) comporta una serie de caracteres que dimensionan la reescritura, el referente cuerpo se constituye en objeto de experimentación, deviene constructo, advertencia. Por lo tanto, la antítesis funciona como fórmula para analizar el modus de los personajes. Si la dicotomía pasividad-inconsciencia es igual (=) a *no hacer*, inmovilidad, la fórmula opuesta actividad-consciencia decreta el *hacer*: operatividad. Si este último concepto define el modus operario de la figura femenina significará, por consiguiente, transgresión, subversión, ruptura.

Tensiones se han generado en el orbe ficcional a través de los seres que lo habitan. El hombre en su posición de hacedor (demiurgo) participa en esa trama: al no poder desarticular, inmovilizar la maquinaria del cuerpo real con completo control, el elemento ficcional es materia maleable así intercala sugerencias de su abrumado imaginario. Surge la interrogante ¿Qué relación se teje entre la perfidia y la capacidad móvil? ¿Es una inclinación propia, natural, inmanente en la mujer? ¿Es la dialéctica entre las voces masculinas y femeninas un canal de afirmación, réplica, dominación, resistencia ante los poderes que se ejecutan en los espacios de coexistencia? No está demás pensar que el espacio de tensión es un campo de negociación, aunque tome parte el arrebató de los artilugios ficcionales del hombre. En la narrativa sobre la transgresión como un correlato libertario, el personaje femenino ya no devora ni mata ni se consume según la fórmula sexual exacerbada, es ahora camino hacia el despertar del ser.

Devenir libertad

Contemplando lo precedente como punto de ruptura, si se piensa en la dislocación de ciertos esquemas dominantes en la cultura literaria, dentro del conjunto de características de los arquetipos literarios femeninos la perversidad constituye el estatus de las figuras pero se suman otros caracteres. En los cuerpos se inscriben los trazos de fisonomías milenarias: Amazonas, Sibilas, Hécate, Pandora, Lilith, etc., esas voces arquetípicas cargan las representaciones, son nociones míticas proyectables. Lo circunscrito en el discurso patriarcal representa una visión de mundo, la postura de un polo ideológico que afirma su imaginario ante un horizonte ambiguo, enigmático. Por tal razón todo lo que se articula alrededor de la asociación mujer/perversidad se enraíza en el discurso y sus constructos.

Para crear una línea de lectura, la perspectiva de la liberación en *Penélope* [relato de Julián Padrón, San Antonio de Maturín, Monagas 1910 – Caracas 1954] es necesario remitirse al marco mitológico. Penélope, personaje emblemático de la Odisea de Homero, es heroína arquetípica, mujer destinada a la espera. Fiel a su esposo Ulises es concebida en idealidad consumando paulatinamente la mortaja. Tejiendo se (re)construye, cae en pedazos deseando ser efímera. El palacio de Ítaca se alza como límite en contra de una posible fuga. Homero pareciera disponer en Penélope la quietud digna. Su presencia despierta cierta disyuntiva, la tensión que oscila entre esa quietud y la movilidad: debate entre el *ser ideal* y *ser desplegado*, deslindado del asidero, liberado en su porvenir.

La lectura de la Odisea permite vislumbrar algunos aspectos. Uno de tales presupuestos es el ya insinuado, el límite resguarda y limita. Se suman a esta línea: 1) *la idealidad*: el sujeto es estático e inorgánico; 2) *el estatus heroico* o la resignación: el sujeto obedece a la espera y expresa fidelidad; 3) *la presencia de la mortaja*: símbolo de movimiento introspectivo, es decir, hacia adentro. Por la otra, la reescritura de Ulises y Penélope en el relato de Padrón es la operación que postula el modus disidente del relato mítico, la opuesta circunstancia.

En este sentido dirá González que “la historia de Penélope aunque fue escrita para representar la esposa perfecta, representa la espera de sí misma, que teje y desteje hasta asumir su identidad como mujer y como ser humano” (2005: 21). Surgen dos

focos que permiten analizar al personaje para establecer un diálogo entre la Penélope homérica y la Penélope de Padrón, valorando que la línea mítica se reconstruye a través de la (re)escritura. El límite inmovilizador es franqueado, el desplazamiento le confiere operatividad. El sujeto ahora se esboza en aura disímil. En la historia de Padrón el perplejo Ulises vislumbra la vitalidad del enigma:

Era una de las mujeres más bellas y encantadoras que he conocido en la vida y en el arte. De las conocidas en la vida tenía el poderoso y delicado atractivo sexual de las hembras de carne y hueso. De las heroínas del arte sugería el recuerdo espiritual y amoroso de la Beatriz de Dante. Y las dos impresiones se fundían maravillosamente en la enigmática expresión de la Gioconda de Leonardo (1988; 891).

La figura se erige en organicidad, se conjugan entonces el cuerpo insinuante y el enigma, tópicos heredados de otros arquetipos femeninos, las diosas griegas, por ejemplo. La proeza la reviste, ciñe su antecedente mítico a la vez que una pictórica suscribe en la corporeidad rasgos referentes (La Beatriz de Dante y La Gioconda de da Vinci). Avizorar un rostro es vislumbrar el cuerpo que funda otros como mosaico ancestral.

Con respecto al tema de lo móvil, la operatividad no contempla simplemente los movimientos que asume el personaje en el espacio, el aspecto toma sentido abstracto. La vitalidad es representada a través del cuerpo mismo, todo él es operativo: “Tenía una cabellera rubia, peinada libremente, que después de hacerle marco al rostro se le derramaba sobre los hombros. Unos ojos grandes y claros, levemente azules y sonrientes, alumbraban su rostro infantilmente sorprendido” (1988; 891). En otra ocasión observa Ulises: “cuando levantaba la cabeza con sus cabellos sueltos, parecía agitar el aire detenido del salón” (1988; 892). Hay un clima distinto que se contrapone a lo inerte, a lo originario homérico.

El personaje de la Odisea se interpreta como ideal porque en la épica y el mito “los valores primordiales son masculinos, patriarcales y heroicos” (Barrios, Barrios y Fernández, 2001: 23). Estos valores han sido retomados por la escritura contemporánea, sin obviar el campo en el que la mujer sitúa su voz para reivindicarse a través de los replanteos, giros simbólicos, réplicas y contrarréplicas.

La escritura de Padrón fecunda la vitalidad, el germen que pone de manifiesto a ese ser abrumado por el encuentro: “Aquella mirada revelóme -dice Ulises- toda una afinidad electiva, expresando al mismo tiempo que deseaba hablar conmigo. Sin

embargo, mi sorpresa ante su contemplación me dejó clavado en la silla (...)” (1988; 891). Ulises divisa en Penélope un sentido libertario, pero dicho atisbo no es lo único, se revela el trasfondo incierto que se articula en la trama; advierte Ulises: “[Penélope] nunca me llegó a decir cuál era su país. Sus rubios cabellos flotaban en el aire y bajo el sol con un brillo extraño” (1988; 893). Es un halo que firma con enigma el destino de una mujer: “Se llamaba Penélope y venía de un país extraño” (1988; 892). Este enunciado acentúa y revela el código de la existencia: los misterios de la vida, la inquietud del hombre que intenta descifrar las líneas de un destino.

Penélope es voz y esencia, como si luego de permanecer en el asidero del mito deviene organicidad trascendental. La heroína es reivindicada por el acto creativo. Puede decirse, sin apología a ninguna fórmula artística masculina frecuente, que no siempre es la escritora quien ejerce la tribuna del replanteamiento de roles ficcionales. No obstante, Penélope sigue siendo “(...) una de las más reinterpretadas a lo largo de la historia, y de manera especial en los últimos años, sobre todo desde la óptica de ciertas escritoras que han procedido a realizar una revisión de los mitos femeninos marcada por la subversión” (Miranda, 2007: 268). En determinadas tramas el encadenamiento es un artificio para preponderar la subversión, asimismo, habrá que plantearla como consecuencia ante cualquier gesto o desarrollo de rebeliones. En el relato *Penélope* lo corporal (organicidad) y espacial (operatividad) se entrelazan: “Precisamente yo soy una mujer que ando por el mundo buscando las cosas interesantes y los hombres apasionados (...)” (1988; 892). Desde ese despliegue el personaje representaría el imaginario de la trascendencia. Siendo ahora espíritu libre, dice al errático protagonista:

No me comprendes, Ulises, no puedes comprenderme ahora. Yo no puedo entregarme si no siento alrededor mío el clima de la rebeldía. Por eso necesito para vivir de la tiranía y de la injusticia. El móvil de mis viajes es despertar en mis admiradores la esperanza de la liberación. Por eso cuando te haya amado, me habrás perdido (1988; 894).

La operatoria del personaje es un cauce de intervención sobre Ulises, lo desencaja de su intrascendencia. Ahora bien, el modus de los arquetipos femeninos tiende a posicionarse en tres esquemas de representación: 1) lo inoperativo (pasividad, limitación); 2) movilidad restringida (limitar el movimiento actuando sobre el mismo); 3) movilidad completa (organicidad, transgresión, despliegue, proyecto). En esta última operatoria puede ubicarse el personaje de Padrón. Penélope es visionaria y todo móvil resulta irreverente: “la mujer visionaria resulta sospechosa para la mente racional, es

decir para el esquema cognitivo patriarcal” (Espinoza, 2007: 05). Se observa dentro del panorama de figuras: “una elevación y descenso constante en los estereotipos femeninos: toda virtud femenina implica a su vez un vicio femenino (castidad-frigidez, intuición-irracionalidad, instintos maternales-dominación) (Espinoza, 2007: 02). En este sentido, la óptica patriarcal se opondría al espíritu de liberación, ímpetu, lo animoso, bestial de la rebelión. Penélope es un espíritu invocado por la humanidad: “Yo amo a los hombres libres. Cuando puedas [Ulises] sacudir tus cadenas yo misma vendré a entregarme a ti” (1988, 895). La dicotomía se articula entre confinamiento existencial y desplazamiento libertario. El hombre y la humanidad, sumidos en la linealidad de la vida, han de ser interpelados por Penélope, y el diálogo motiva la reparación, expresa Ulises: “¿Quién no es esclavo en este mundo materialista?” (1988; 895). El personaje femenino encarna la dualidad, es carne y espíritu, texto y símbolo, libertad y rebeldía:

Si en el mundo contemporáneo Penélope deja de ser un mito para convertirse en un símbolo (la mujer sacrificada y angustiada que convierte la renuncia en heroísmo), las escritoras feministas reaccionan contra ese comportamiento que le ha dado fama y que ha sido entendido como modelo de virtud, pretendiendo destruirlo para dar un nuevo significado a la heroína (González, 2005: 09).

El personaje trasciende su quehacer originario, deja de tejer la mortaja para asumir el movimiento de su ser. Ulises también ha sido trastocado por su (re)escritura: es un ser en contradicción, sumergido en vicisitudes. El héroe de Homero esta vez está hecho de sustancia terrenal. Su lucha es consigo y la incertidumbre:

Era verdad. Aquella extranjera había descubierto la tragedia profunda de mi vida. Yo era un ser contradictorio y absurdo. Yo era un esclavo. Era la contradicción íntima de mi espíritu. Era un poeta y no hacía sino planear argumentos espeluznantes. Era un bohemio y practicaba la moral de la burguesía. Era un ser errante y vagabundo y me ataba a una parcela sobre una colina de mi país (1988; 897).

Se da el movimiento de la vida trastocando su ser pero tensionado por el recuerdo y el olvido: “(...) todo ha sido inútil. Las luces de la ciudad comienzan a encenderse entre el atardecer y aquí estoy en el portal de mi casa de la colina pensando en Penélope” (1988; 897). La lucha que libra internamente procura despojar el aroma de aquella mujer ciudadana del mundo que termina impregnándolo. La heroína deposita en Ulises la palabra que resquebraja viejos ciclos y, en la herrumbre, comienza a germinar el nuevo espíritu: “siento que comienza a nacer en mí un nuevo sentimiento, que

comienza a nacer en mi corazón un desconocido sentimiento que se arraiga en mis entrañas como un árbol frondoso” (1988; 902).

En la *Odisea* Ulises actúa, se desplaza, mientras Penélope se limita a esperar, representando de tal manera la notación simbólica: lo activo es masculino, lo pasivo, femenino. Sin embargo el discurso fundacional es replanteado artísticamente, así: “El mito de Penélope, que representa la tradición patriarcal de la mujer sumisa y obediente, puede derribarse o reconstruirse, adaptándose a un tiempo y una realidad para la que no fue concebido” (Miranda, 2007: 272). Con respecto a la visión de lo masculino y lo femenino, puede traerse a colación, a propósito de los roles representados, la afirmación de Barrios y otros: “la mujer del héroe (...) queda en casa y es advertida del papel sumiso que ha de seguir tomando, a pesar de la falta de <<vigilancia y supervisión>>del marido (2001: 31). El relato de Padrón diside de esta circunstancia. Penélope es móvil, trascendente, en cambio Ulises está adherido al lugar: “Ella venía de un país lejano y yo la esperaba atado a mi país” (1988; 902). En ese imaginario los papeles se invierten: “Será la heroína quien emprenda el viaje y el hombre el que se queda esperando” (González, 2005: 15). “Nuestro Ulises”, el de este contemporáneo devenir, por ahora dialoga con sus dilemas existenciales, pareciera ser un síntoma de la vida errática y también vertiginosa: humanidad arrasada, perpleja, expuesta a las desventuras terrenales.

En suma, no se pretende comprender el relato de Penélope revelando esquemas patriarcales, más bien se da lectura al tratamiento artístico del mito. La dialéctica entre masculinidad y feminidad vista en la relación héroe-heroína genera un espacio de recreaciones, pues la inventiva reordena, restituye simbólicamente las visiones milenarias para construir nuevos orbes. Los ecosistemas ficcionales alcanzan otros relieves y dimensiones, se confrontan y dialogan posiciones arquetípicas: seres orgánicos, andróginos, míticos coexisten en la panorámica.

Cuando el cuerpo desarticula

Una revisión del estatus de la representación femenina en la literatura producida en Latinoamérica apuntaría hacia el devenir que ha experimentado la relación de temas y connotaciones vinculadas a la mujer, sin dejar de lado el imaginario mítico, variantes y figuras fundacionales. Surgen, en ese sentido, inquietudes en torno a ese proceso literario como epicentro de narrativas. El asunto es ineludible. Preguntarse por la

configuración sociocultural del ente mujer, sin dejar de lado su simbología, abre caminos que se bifurcan, no obstante propicia líneas para distinguir concepciones vigentes o trascendidas con respecto a la feminidad. La óptica excede el propio terreno literario, sitúa el contexto cultural, social, étnico, entre otros que permiten situar acervos, visiones, oposiciones dentro de la superestructura cultural. Esta diversidad y tratamiento divergente o coincidente conjuga posicionamientos, es decir, corporeidades, lugares de disputa, giros en la forma de representar. A pesar de la existencia de signos irruptores en el plano alegórico-estético, subyace la línea que usa nomenclaturas para construir una base simbólica; al decir de Guerra-Cunningham:

Según dicho código, lo masculino, abstracción que señala las características supuestamente esenciales del hombre, se define como un sinónimo de la actividad y la conciencia, esferas que en la representación simbólica se apropian de las imágenes cósmicas del cielo, el sol y el fuego en su dimensión espiritual y purificadora. Lo femenino, por otra parte, denota el ámbito de lo pasivo e inconsciente atribuyéndosele los referentes naturales de la tierra, el agua y la luna (1986; 662).

La dicotomía reúne imágenes del movimiento y conciencia para construir lo masculino y formas de pasividad e inconsciencia para significar lo femenino. Hasta ese punto las disposiciones simbólicas pueden generar pláticas iniciales. Valdría la pena adentrarse en una zona más íntima de la escritura, el lugar de las voces. Aquí surge otra interrogante, ¿cómo concibe el personaje masculino al Otro ciudadano de la ficción, a la mujer en su dimensión alegórica? La pregunta puede convertirse además en cauce de interpretación para leer a los sujetos. Ello implicaría estimar la ficción como entorno autónomo, con leyes y dinámica propia; en ese espacio los personajes se cuestionan a sí mismos y a los otros, interpelan el mundo que habitan, son seres erráticos, entes de signo existencial. En otras palabras, si subyace aún la estructura mítica como principio para rehacer figuras, se verá, en más de una curvatura, los reivindicantes trazos de enunciación, operaciones que surcan el planteamiento literario generando diálogos o soliloquios-examen. Los personajes que nacen bajo este umbral son expresiones en ascenso estético, canal de lecturas, traducidas incluso como intervenciones sobre la representación anclada a patrones creados desde lo enigmático, hiperbólico, por lo mismo circundado, subordinado, puesto al servicio del remarcaje dicotómico movilidad/pasividad, transgresión/dominio, civilización/barbarie entre otros conceptos que no escapan de formatos hegemónicos.

Para ir trazando líneas contextuales que pudieran ilustrar ese escenario de avatares (suficientemente convulsos para estudiar una estética de la disputa), el contrapunto ficcional comporta en el plano alegórico interpelaciones ejercidas por los personajes ciudadanos a través de sus disquisiciones. El cuerpo es un centro textual, lugar de búsqueda, materia sometida a la captura; tanto el signo masculino como el femenino caen en el examen corpóreo, anunciando el cuerpo-mapa.

En *El vuelo de la reina* (Alfaguara, 2007) del argentino Tomás Eloy Martínez, los personajes, G. M. Camargo y Reina Remis, son entes en una espiral de eventos. Esa suerte de agenda que sitúa el lenguaje como campo de dominio pone en el marco de avatares la observación como suceso revelador y correlato de vigilancia (afán, posesión). La relación del hombre con el cuerpo femenino comienza por tejer su materia viscosa, la inevitable implicación que en principio cautiva y posteriormente perturba. Camargo se instala en rituales de observación: “(...) abre las cortinas de su cuarto en la calle Reconquista, dispone el sillón a un metro de distancia de la ventana para que la penumbra lo proteja, y espera a que la mujer entre en su ángulo de mira” (2007; 11). Es un espectador nocturno anunciado en la intimidad donde es audiencia y poder tentacular; su ojo registra movimientos, operaciones cotidianas, microagendas en espacios velados. El narrador, casi al unísono, sigue los despliegues del cuerpo femenino sin obviar a Camargo como exquisito espectador:

(...) Lo que a ella más le gusta, sin embargo, es detenerse ante el espejo del dormitorio y desvestirse con suprema lentitud. (...) Muchos años atrás, en un teatro de variedades de Osaka, vio a una bailarina japonesa despojarse del quimono de ceremonia hasta quedar desnuda por completo. La mujer de enfrente tiene la misma altiva elegancia de la japonesa (...) pero sus movimientos son aún más sensuales. Inclina la cabeza como si se le hubiera perdido algún recuerdo y, luego de pasarse la punta de los dedos por debajo de los pechos, los lame con delicadeza (2007; 11).

El foco narrativo captura cada parte del cuerpo, el carácter fisiológico que se describe en la reseña pormenorizada descubre un sentido latente, casi imperceptible en la mujer. Organicidad y movimiento son dos aspectos que entran en la representación, el pormenor no es lineal, se intensifica mientras avanza e ingresa en los campos corporales. Si Camargo es audiencia, seguidor asiduo, Reina Remis es a su vez vigilante, observadora de su propia complejidad. Se vislumbra doble textualidad: cuerpo leído desde lo externo y cuerpo sometido a la introspección de sí, al tacto orgánico. El primero, el signo masculino, lee para capturar señales, descomponer toda la estructura;

el segundo, ente femenino, se lee a sí mismo para hurgar, ejercer el tacto de reconocimiento y asombro. Con ello surge la liturgia que dimensiona el doble ingreso: captura, posesión por un lado; tacto, reconocimiento por otro.

Camargo es la encarnación del control, el poder que arregla, deshace, repara, desaprueba, legitima, en otras palabras, *statu quo*, Estado poderoso y omnipresente. Existe un agudo y contemplativo aserto que pudiera tomarse como vector para leer los personajes como alegóricas o alusiones del tiempo, valga elucubrar este planteo a partir de lo afirmado por Romero de Solís: “Así como el tiempo refleja el dominio ontológico del Estado (no hay nada comparable al Estado para hacer sentir el peso del tiempo y su voracidad, porque es el Estado el inventor del tiempo, su máscara), la sexualidad hace de espejo de la dialéctica del sometimiento” (1997; 155). Ese ente masculino, un actor-espectador encarnado por el editor de El diario, ha creado su tiempo reflejo, dimensión en la que ejerce dominio absoluto. Las escenas así van instaurándolo: “Para no perder ningún detalle, Camargo la observa a través de un telescopio Bushnell de sesenta y siete centímetros que está montado sobre un trípode (2007; 11-12)”. La descripción adopta rasgos de relieve, parece reproducir la organicidad:

Ella aparece siempre a la misma hora, lo que facilita la rutina del observador. Nadie podría decir que es una belleza. Tiene labios finos y tal vez demasiado estrechos, la nariz erguida hacia una punta redonda y gruesa, la barbilla enhiesta desafiante. Cuando se ríe, alza tanto el labio superior que la franja de las encías queda a la vista. Los tobillos son gruesos y en las pantorrillas se le forman músculos de futbolista. Los pechos demasiado pequeños, son sin embargo capaces de ondulaciones de medusa (2007; 12).

Avistadas las imperfecciones, se convierten en caracteres exóticos. Sin embargo, más allá de la epidermis fluctúa enigmático un asunto corpóreo y trascendente. Camargo atisba el espectro: “Si se la cruzara en la calle, tal vez no se le ocurriría detenerse a mirarla. Pero su imagen irradia, sobre todo cuando queda enmarcada por la ventana, una libertad de gata, una indiferencia inconquistable, algo mercurial que la coloca lejos de todo alcance” (2007; 12). Remis representa el elemento de ingreso, llega para poner en vértigo juicios y principios sean éticos o turbios. La posesión augura un próximo declive aunque no se muestre en principio la creciente fatalidad. Los augurios se bosquejan en la visión del narrador:

Camargo siente una felicidad insuperable, porque la mujer, al apartarse del espejo, depende sólo de su mirada. Los edificios de alrededor están vacíos, ella podría morir sin que nadie lo supiera, y si por un instante él la desprendiera de su atención, la dejaría huérfana en el océano del mundo. En esas largas horas no se aparta del telescopio, observando los ligeros sobresaltos de la respiración y los temblores de los músculos (2007; 13).

Minucioso es el plano que destaca las señas y marcas. El personaje registra en su bitácora la mínima variación o movimiento mientras la mujer funda el rito: desvestirse, contonearse desnuda, mirarse con foco de inspección delante del espejo: “En los otros rituales, los domingos son idénticos a cualquier día: ella se quita la blusa por arriba de la cabeza, explorando los olores de las axilas. Camargo aprovecha entonces el intenso paréntesis para observar en detalle la cicatriz, sobre el nacimiento del vello” (2007; 13). Camargo intensifica su sistema de vigilancia hasta tejer una microhistoria a partir de la cicatriz avistada: “Por lo que ha podido averiguar, es el vestigio de una operación de apendicitis mal saturada en la niñez. Al menos, eso es lo que la mujer acostumbra explicar. Pero él sospecha que se debe a una secreta cesárea” (2007; 13). Así emergen otros tejidos históricos:

Parece ansiosa, desorientada, sin saber qué hacer con su alma (...) al volverse hacia el espejo descubre algo que parece sorprenderla (...) Camargo recurre al telescopio y advierte que ella está pasándose la lengua sobre un hilo muy ligero de sangre. La herida es reciente, por lo tanto, aunque la extrañeza con que se la mira pertenece a algún momento del pasado (2007; 13-15).

Hilvanar es el verbo-imagen que puede plantearse para explicar la sucesión de acontecimientos dispuestos en las primeras páginas de la novela, estos episodios iniciales actúan uno tras otro con intervalos, el texto mismo parece representar el proceso de la puntada, una escena asciende y marca ápices contiguos; la propuesta del verbo imagen sirve además para implicar la figura del escritor como artesano, configurador de trazos y operatorias que constituyen el corpus textual. Esta digresión necesaria pretende agrupar las escenas en un ángulo de lectura que señale no solo tensiones ascendentes sino la connotación atisbada en los personajes. Camargo es alegoría estatal, tiempo, complejo de acciones y conceptos, por lo tanto, ese estatus actúa como reflejo de un yo ubicuo. Sus procesos giran en torno a la mujer, dedica poca atención a otros seres de la historia (esposa, hijas); su centro crepita en el cuerpo desnudo; y todo lo evoca desde la subjetividad:

Tal vez sea una herida del pasado que de pronto reaparece. Con las mujeres es siempre así, ya lo sabe Camargo. No pierden nada de lo que han vivido. Llevan de un lugar a otro todo lo que les sucede y, cuando acumulan demasiado, lo que les sobra sale a la luz sin que ellas puedan evitarlo. A veces es un vestido o un perfume, otras veces es una herida como la que ahora tiene en los labios la mujer que está enfrente (2007; 14).

Su pensamiento es atravesado en momentos por la memoria de su esposa e hijas pero queda en intermitencia; sabe que su carne y tiempo obedecen al llamado indagatorio. Esos trazos de memoria vienen a situarse en la órbita para reflejar un lado sensible, débil, aunque en ocasiones también llegan como presagios: “Camargo es padre de mellizas. Ambas viven en Chicago y una de ellas está enferma de cáncer. La lejanía de las hijas no lo aflige. Lo aflige la sensación de que su sangre sufre y brama y se pudre en otro lado, y esa tormenta distante viene tal vez a llover sobre su cuerpo” (2007; 14). Pese a ello logra la interrupción, su óptica registra a la mujer: “Vencida por alguna impaciencia, la mujer está moviéndose más rápido ahora. Se ha quitado la falda y se estira para desprenderse el corpiño. La suave curva del sexo se dibuja con claridad bajo la bombacha. A Camargo le sorprende siempre que la mujer no tome ninguna precaución cuando se desnuda” (2007; 15). El personaje masculino es objeto de ápices y fluencias internas, un órgano en constante tensión:

Entreabre un poco las persianas y deja que entre el aire frío de la noche. Los ruidos de la ciudad invaden también el cuarto (...) La confusión de sonidos ajenos le permite, extrañamente, oírse a sí mismo: oye los sordos ciegos ojos del deseo abriéndose en lo más hondo de lo que él es. No es por la mujer fuerza de gravedad de la mujer que le estalla el deseo sino por la inercia de la noche, o por el allegro final del cuarteto de César Franck que está levantando vuelo (2007; 16).

Puede hacerse un vínculo con los altos y bajos de la novela y el cuarteto de César Franck. La pieza parece contar el vértigo de la propia trama a través de sonidos y ritmos (sucesión, alteración), al tiempo que la masculinidad aspira su impronta; dice Camargo: “Las ideas fijas son en verdad el libro (...). El mundo sería nada sin las ideas que siguen en pie, obstinadas, sobreviviendo a todas las adversidades” (2007; 17). Será justo el pasaje para dar figura a una lectura de esta impresión. Castellanos de Zubiría se acerca a los límites del hombre en la construcción de su sistema:

La razón puebla la mente de ideas que articulan lógicamente la lectura que el hombre trata de hacer del mundo. Pero siempre hay algo que se escapa,

un pedazo del mundo adonde la luz de la razón nunca parece tener alcance. Lo desconocido, el misterio, le recuerdan siempre al hombre que sus más absolutas certezas son frágiles y deleznable y lo impulsan a moverse más allá, a ese lugar que adivina pero que nunca puede pisar. A ese otro mundo solo se tiene acceso mediante los sueños, las alucinaciones y la idea de la muerte (2009; 31).

La disposición del cuarteto evoca asimismo el drama de la herida y se conjuga con la descripción corporal (representaciones palpables). Lo dicho por Romero de Solís viene cónsono: “El sexo es una herida, que se abre en la historia, y que no puede cicatrizar” (1997; 01). El registro erótico-sexual que se fragua en todo acto descriptivo del cuerpo enfoca piezas, componentes; en consecuencia torna fragmentado. Camargo lo toma por objeto, de ahí el acto descriptivo y remarcado en imágenes: “El pelo largo y oscuro de la mujer, rozándole los hombros, es un viajero desorientado en el mar de ninguna parte, y las ubres indefensas de corderita alzan los pezones en busca de aire fresco, marcadas por las estrías largas que él ha observado más de una vez. ¿Cómo unos pechos tan escuetos pueden tener estrías?” (2007; 17-18).

La vigilancia del otro y el descubrimiento de una anatomía vetusta comienzan a insinuarse en la novela como formas de un placer que se satisface en la observación: en el atisbo de lo oculto. Antes, Camargo repara en proyecciones: “(...) lo que él de verdad quiere está fuera de los límites que vigila el guardián, al otro lado de la calle, no en el cuerpo de la mujer sino en la imagen que ella sigue proyectando” (2007; 18). Sin embargo, esa imagen se materializa a partir de lo que el cuerpo mismo revela. El observador ahora vislumbra la tribu: “De perfil, mojada apenas por las luces difusas del dormitorio, la mujer también es la noche que afuera cambia tanto, Dios mío, cuántas noches van yéndose en una sola noche, cuántas mujeres hay en cada mujer. Con la barbilla levantada, la pose de una reina, ella goza con la imagen de su cuerpo en el espejo” (2007; 19). Su mirada desmonta las capas que resguardan la faz oculta, descubre una dimensión corporal: la que lleva consigo el peso del misterio, marcas, heridas, voces.

Camargo entra en el escrutinio, y el espejo muestra un Otro que no acepta: “También él, enfrente, está mirándose a sí mismo. Un súbito destello de la luna se ha posado sobre su cuerpo y le permite ver su perfil en el otro espejo, el del cuarto vacío. Lo que el espejo le revela, sin embargo, es un eco de su propio ser, y de ninguna manera el mismo” (2007; 19). Aquí se eleva el resonar de elementos. Chevalier y Gheerbrant registran del espejo conexiones simbólicas. Para introducirlas, entre otras

consideraciones iniciales, suscriben: “¿Qué refleja el espejo? La verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia: <<Como el sol, como la luna, como el agua, como el oro, se lee sobre un espejo chino del museo de Hanoi, sé claro y brillante y refleja lo que hay en tu corazón>>” (1986; 474). ¿Qué sentido aparece y entra en contexto? La divinidad que fue en un principio deviene temor a desnudarse. El Otro mortal aparece y la reyerta se libra entre este y el Otro invencible (la “fuerza de Dios”). Su divinidad es derrotada por la revelación de lo humano:

Un hombre nunca es el mismo a solas, y este perfil no soy yo, se repite Camargo. No reconoce el abultado abdomen tan indiferente a la gimnasia y a las dietas, ni los pectorales que, al aflojarse, dibujan un incómodo pliegue en el pecho orgulloso, ni la membrana de pavo que le cuelga de la barbilla. La imagen del espejo tiene las piernas torpes y flacas, sin armonía con el torso macizo, y carece de dignidad. ¿Qué dignidad puede tener un cuerpo desnudo a los sesenta y tres años? Tal vez ésa sea una pregunta para otros, pero no para él. A él todos lo ven como alguien invencible, inmune a las enfermedades y a la extenuación. Ya se lo han dicho las mujeres con las que se ha acostado: su cuerpo no es un cuerpo, es una fuerza de Dios (2007; 19).

Reina Remis es un signo dimensionado desde la óptica masculina. A ratos, al margen de ese radar, son su habla y pensamiento los que constituyen la línea propia, no Camargo. Este la describe desnuda, resalta imperfecciones físicas, sin opacar el aura que la cubre: “Aquella chica tan etérea y a la vez tan terrena. Le pareció raro que solo pudiera evocar sus formas pero no su cara: la silueta de un espectro en el espejo” (2007; 47). La apreciación evoca lo destacado por Castellanos De Zubiría, quien apunta el carácter indescifrable de la mujer y sus figuras: “Ellas han dado cuerpo a lo incomprendible, por lo que le recuerdan constantemente al hombre que la naturaleza, la vida y el mundo no están bajo su control (...) jamás un hombre ha llegado a comprender plenamente a una mujer. Y siempre siente que hay algo en ella que no alcanza a prever ni descifrar, y a ese aspecto femenino le teme profundamente” (2009; 20). El relato del enigma viene en paralelo con la inserción de la cultura: “Había en ella una conciencia del lenguaje de la que carecían los periodistas más presuntuosos y mejor pagados” (2007; 43). Reina es asidua a temas teológicos pero sus lecturas son apócrifas más que canónicas, es voz irreverente y aprovecha los espacios que Camargo otorga para configurar su lenguaje disidente, curioso. El narrador enmarca el genio indagatorio de Reina:

A través de las 7 historias censuradas de los valentinianos que los arqueólogos Bickel y Von Holst exhumaron en 1943, supo que María, la hija virgen y adolescente de Joaquin y Ana, dio a luz no un hijo sino dos idénticos. Los gemelos se llamaron Jesús y Simón. Ambos habían llevado vidas paralelas, predicando a la vez en Galilea y en Siria; ambos fueron crucificados en ciudades distintas (...) y ambos también resucitaron al tercer día. Pero sólo uno de ellos era hijo de Dios. El otro era un impostor que cayó en el atroz pecado de soberbia al fingir una divinidad para la que no lo habían elegido (2007; 44).

Naturaleza-cultura-transgresión son pasajes temáticos urdidos en la trama. Estas visiones que desde el apogeo de la Madre Tierra viven en el inconsciente colectivo y se citan, por lo tanto, en relatos fundacionales, han operado como líneas de construcción-connotación, vale decir que forman la estructura simbólica a partir de la cual se ciñe el cuerpo a espacios nebulosos, prohibidos, salvajes: “Un profeta indio aconseja a sus discípulos que no aren la tierra, porque es un pecado herir o cortar, desgarrar a nuestra madre común por medio de trabajos agrícolas (...)” (Beauvoir, 1981; 186). Si la mujer ostentaba su instrumento político, la lengua-escritura, dicho evento era leído como levantamiento, transgresión al sistema de los hombres: “(...) las mujeres sufragistas [movimiento inglés de principios del siglo XX] se confrontan a una poderosa estructura patriarcal que tenía perfectamente configurado el constructo femenino ideal, al cual alimentaba día con día bajo los auspicios de la ciencia y el arte decadente” (Márquez, 2009; 61). Camargo, emblema de Estado (poder, control, cultura), reúne en su visión los apreciados míticos que subrayan un plano milenar y esquivo:

La luz de los televisores subrayaba el contorno de lo que era ella, o de lo que Camargo quería que fuera. Podía adivinar los muslos firmes debajo del blue jean, la ondulación de los pechos, la suavidad del vello de los brazos. Parecía que la silueta fuera un acuario y el cuerpo navegara dentro de ella, esquivo. Y su manera de mover las palabras de un lado a otro: eso sí era inesperado. No sabía que la inteligencia de las mujeres pudiera ser escurridiza como los peces (2007, 50).

La inevitable decadencia le anuncia al editor su condición de mortal, pues registra el mensaje de un mal: “El calambre reverberaba aún en la cadera. Lo mejor sería ver al médico, pero ahora no” (2007; 37). Y esa postergación someterá al flanco físico a progresivos síntomas de una enfermedad: “Salvo cuando lo acometían dolores en la cadera como los dos de aquella mañana, Camargo se sentía joven. No le parecía que su cuerpo fuera menos radiante que cuando jugaba fútbol en la universidad y, aunque los músculos estaban algo flojos y caídos, aún le gustaba exhibir en la playa los

bíceps y el pecho rotundo” (2007; 51). En escenas próximas –sobre todo las líneas más que el conjunto escenográfico- se componen para postular el cuerpo como campo de representación y dominio, muestrario de debilidad y fuerza: “Todavía era joven y acaso una sola mujer fuera poco para él mismo. Necesitaba una mujer que fuera cien mujeres, bandadas de tiernas mujeres que lo alumbraban como octubre, soles de mujeres en las que nunca se posara la noche” (2007; 51). No debe obviarse la valoración del régimen nocturno, eco cosmogónico de las culturas: “En las noches de luna nueva –dice Castellanos De Zubiría- el astro no aparece en el firmamento porque es cuando Huitaca retorna a la tierra en forma de lechuza para llamar a la perversidad” (2009; 42). El conjunto de alusiones confirma una citación mítica que actúa como hilván dejando, depositando sentidos. La “fuerza de Dios” ostentada por Camargo que omite, niega enfermedad y mortalidad, demanda una fuerza par, un elemento salvaje encarnado por Remis. La subjetividad convoca a los soles femeninos-transfiguración del orden de asociación luna/nocturnidad/mujer- para que lustren el cuerpo con su brillo y no lo sumerjan en la oscuridad de la noche. Camargo quiere confirmar su poder abrazador no limitándolo al cuerpo, el lenguaje también es su dominio:

Cuando le llevaron la información de la primera página, la corrigió con displicencia (...). Era fácil: El hijo del presidente depositó/una fortuna en un banco de Brasil. Un título sensacionalista (...). Aquellas pocas palabras develarían, sin duda, la punta del ovillo de la corrupción (...). Siempre tenías razón, Camargo, ése era tu orgullo máximo: no equivocarte cuando todos se equivocaban. Le vino a la memoria una canción de los sesenta: Has evitado los errores y te sientes/salvado. Pero has caído en el supremo error/ de no cometerlos. Eso no era para él, jamás sería: había nacido a salvo del error (2007; 52).

Hay una mención de la inconsciencia, ese relato se presiente como augurio. Y es la mujer, su sexo, su abandono, la herida que se abre en la razón torciendo la cordura. El director de *El diario* narra el desenlace fatídico de Pimenta Neves director del diario *O Estado* de Sao Paulo, y ese orden de sucesos deja entrever los filamentos que configuran o se implican en la creciente marea que sobre Reina y él se ciñe: “(...) Desde hacía meses, Sandra quería romper la relación, pero el obsesivo Pimenta, enfermo de desesperación y de despecho, no se lo permitía. Imaginaba que ella se había enamorado de otro hombre más joven, (...) la perseguía-ciego de celos-en automóviles que iba estrellando por las calles (...)” (2007; 53). Posterior Camargo refleja el estatus del homólogo: “Pimenta Neves era uno de los periodistas más poderosos de Brasil. De

modales cautos, formales, reflexivos, nadie habría dicho que era capaz de una pasión violenta” (2007; 53).

La narración no solo es anticipo, reverbera un parentesco de las pasiones, lo que se agita en ellas: “En algún momento de 1997 se enamoró de Sandra Gomide (...) cuando pasó a O Estado se la llevó consigo. Sandra vivió ascensos de vértigo (...). Era una mujer llamativa y sensual y, al parecer, no menos altanera que Pimenta (...)”. Se disponen los preliminares de un desenlace: “Algo debía de andar mal entre ella y su protector (...) vieron al director investigando en el correo privado de la computadora de Sandra para leer los mensajes que ella habría recibido de un empresario ecuatoriano, del cual –creía Pimenta, acaso sin razón- la joven estaba enamorada. Inició entonces la persecución tenaz (2007; 55)”. El director cierra el cuadro de sucesos con la resolución extrema ejecutada por Pimenta:

El 20 de agosto al amanecer Pimenta llegó al haras Setti, a unos setenta kilómetros al oeste de San Pablo, donde solía descargar sus tensiones cabalgando. Allí también la familia de Sandra guardaba dos caballos (...). Cuando la vio llegar, desenfundó el revolver Taurus calibre .38 que llevaba consigo y le dijo que iba a matarla y a suicidarse si insistía en abandonarlo (...). Se oyeron entonces dos balazos (...) (2007; 57).

En el relato se remarca la devastación, la pérdida de sí y la causalidad de un sujeto que no siente culpa alguna: “Aquella misma tarde escribió una carta de despedida a sus hijas mellizas. Les dijo que había perdido interés en vivir y que su defensa en un proceso largo y penoso era imposible. Luego tomó una dosis excesiva de Lexotanil (...) Lo encontraron a las dos horas y lo rescataron del coma” (2007; 58). Vive entonces para acusar, devenir pasado, su justicia no hizo más que sumirlo en la degradación; ese punto del relato simula un efecto espejo: “Ahora, Pimenta se ha convertido en acusador de la muerta. Sostiene que ella lo engañaba <<personal y profesionalmente>>, que burló su honra y que le contagió una enfermedad venérea. ¿El crimen fue entonces un acto de pasión ciega, la trama de una venganza o la destrucción del objeto amado por un enfermo que ya no podía poseerlo?” (2007; 58). La conciencia que no tuvo Pimenta y ahora la ostenta Camargo:

Dos de las mujeres más inteligentes de Brasil, la novelista Nérida Piñón y la socióloga Rosiska Darcy de Oliveira, suponen que la violencia sigue siendo el único modo de expresión de todo macho que siente su orgullo herido (...) Recluido en un hospital de reposo, Pimenta se ha desentendido ahora de todo arrepentimiento y asume, confiado, el papel de víctima. Sabe

desde hace tiempo que ha entrado en una telenovela. Lo que no sabe es que los condenados a ese infierno ya jamás pueden salir de él (2007; 59).

Camargo medita. La lucidez con la que analiza y pone en perspectiva lo que se mueve en su entorno, su cavilación acerca de Pimenta, cae en predios existenciales, en las oscilaciones del ser: “Hasta los hombres más sensatos pueden sucumbir a una ráfaga de locura, pensaste” (2007; 58). Afirma a un redactor de O Estado: “Hacer justicia con las propias manos es propio sólo de sociedades primitivas” (2007; 60). Para consentir luego las acciones violentas como una regresión bárbara: “Cuanto más lo piensas (...) insinúas que la acción de tu amigo es justa, y a la vez, señalas que su inteligencia había retrocedido (...) a un estado casi de animalidad, prehistórico. ¿Por qué castigar a un ser humano que deja de ser él mismo y que permite que, durante un relámpago de tiempo, sus instintos tomen el lugar de sus pensamientos? (2007; 60)”. La historia de las visiones míticas y socioculturales que explican lo masculino y lo femenino coinciden en el desvío que provoca la mujer como centro peligroso y sujeto egocéntricamente vencido: “La verdadera oponente del héroe, la que lo saca de su mundo racional y equilibrado, no ha sido aplaudida por sus triunfos. Quizás porque las viriles épicas se han encargado de popularizar sus derrotas” (De Zubiría, 2009; 24). Esta sucesión de eventos, de hilos anticipatorios, no hace sino apuntar a un nuevo cuadro de escenas, el acceso histórico del hombre a la cueva de los misterios femeninos. Camargo agrega a su rutina de observación, la inspección pormenorizada, busca los rastros de alguna relación:

[la mujer] se sienta ante la computadora y escribe un e-mail tras otro, a veces hasta las dos o tres de la madrugada. Imprime con dedicación tanto las cartas que envía como las que recibe y las guarda (...). Si las oculta con tanto esmero es porque se trata de algo que debe manejar con sigilo y delicadeza: inversiones de negocio o mensajes de amor. Cuanto más lo piensas, más seguro estás de que viaja para encontrarse con algún amante. Apenas te convencés de que esa es la razón, querés saberlo con certeza. Has decidido entrar en su departamento cuando ella no esté. Si revisás bien todos los escondrijos posibles (...) vas a encontrar sin dudas las señales de estás buscando: los mensajes desechados al Otro (¿o será Otra?), una foto, una vez en la grabadora del teléfono (2007; 63).

El editor entra en regresión, en el desequilibrio. Empujado por la sospecha, los celos, su pensamiento oscurece, el narrador que en las primeras páginas parece postularlo como espectador exquisito, lúcido, ahora descubre cierto rasgo instintivo: “Hay un televisor ante la cama y, a un costado, un vestidor muy amplio (...) Alguna vez

podrías ocultarte allí y contemplar a la mujer de cerca mientras duerme (...) Estás atado ahora a la idea como un animal ciego. Vas examinando con detenimiento los cajones y las junturas de las puertas (...) Contra lo que suponías no encontrarás las copias de ningún e-mail (...)” (2007; 64). El relator actúa como la óptica omnipresente, ve y siente con el personaje, asemeja una relación emocional y cognitiva, sabe, anticipa, recorre el paraje y registra lo que encuentra:

Hay sólo notas, tomadas quizá de una enciclopedia, para un ensayo que la mujer parece estar preparando y, debajo, tarjetas postales de los lugares a los que ha viajado en los últimos meses (...) En el reverso de las postales se leen frases que suenan a fragmentos de algún poema y están dirigidas, a una figura retórica a una no-persona, tal vez a alguien que es la mujer misma (2007; 64).

La alusión de la cultura y el comportamiento instintivo crea un campo dicotómico, estas disposiciones evocan la coyuntura cultura/barbarie, reúne pasajes, líneas que se construyen, sin lugar a dudas, a partir de la imagen del sol y la noche. La voz narrativa remarca, por un lado, los asertos de la mujer que ha escrito al final de sus apuntes: “El extremo mayor de la soberbia es creerse hijo de Dios” (2007; 67). Por el otro, los rasgos del macho que se satisface con oler la intimidad, el sexo de la hembra: “Te detenés un momento a oler la ropa interior, que ha sido rociada con alguna esencia suave de limón o lavanda. Acercás la nariz al hueco de sus zapatos. Ella cubre todos tus pensamientos como una nube sin fin” (2007; 67). Estos movimientos reproducen con variación la historia de Pimenta Neves, editor, amigo de Camargo, y Sandra Gomide. El sujeto narrativo crea un vínculo emocional con el personaje, parece adherirse a su sentir: “Suspirás intrigado. Y una vez más te ronda la idea de esconderte en el dormitorio y espiarla mientras duerme. Vas a hacerlo, vas a oír su intimidad, a lastimar su pensamiento, a quemar su sombra, a despellejar el aire que respire. Vas a saltar dentro de su sueño y apoderarte de todo lo que encuentres” (2007; 68).

La figura de la madre, ese espacio cálido de protección, está presente como memoria: “Durante más de cincuenta años, Camargo no dejó de pensar ni un solo día en la madre que había perdido. No sabía cómo era ella ni cuál sería ahora su nombre, pero tenía la esperanza de que aún siguiera viva en algún lugar del mundo (...)” (2007; 69). En su estudio iconográfico Saiz, Fernández y Álvaro sostienen una idea relevante sobre el arquetipo de la madre: “(...) no es sólo esa persona física que nos dio a luz, sino que nuestra experiencia de la madre está determinada por un conjunto de valores, actitudes, roles y expectativas que obedecen a un arquetipo, firmemente arraigado en la tradición

sociocultural” (2007; 136). La presencia maternal es un ente generador de estabilidades, nutre el crecimiento del sujeto y su relación con el mundo, no obstante en *El vuelo de la reina* es ausencia, abandono:

Con el tiempo la imagen de la madre había ido moviéndose de un cuerpo a otro, de una cara a otra, era muchos seres que Camargo no podía fijar en uno solo: aquella errancia de la madre era la errancia de su ser, las muchas personas que, a pesar suyo, él iba siendo todos los días: una persona nueva casi a cada instante, un extraño con el que le costaba identificarse. Sin embargo, la reconocería apenas la viera (...) (2007; 69).

Ese planteo del cuerpo y la imagen -o la imagen que necesita materia corporal para representarse- alude a la encarnación materna y aún más al cuerpo que lleva consigo el signo evocador, el motivo de la brecha por donde se filtra. La memoria que migra de un campo a otro es específica, y no solo porque sea quizá la única, sino por lo significativa y desgarradora. El personaje recuerda el ritual materno: “Antes de que amaneciera, la madre volvía del hospital y lo primero que hacía era entrar en la pieza de Camargo y acariciarle la cabeza” (2007; 71). El olor y tacto generan la evocación: “Camargo fingía dormir (...) Se estremecía por dentro al oír los susurros del delantal (...) y oler el perfume a desinfectante que impregnaba el cuerpo de la madre, aun después de bañarse. Luego se preparaba para la extrema suavidad de su tacto: ella lo rozaba con una piel tan inasible, tan aérea, que parecía sólo un suspiro de los dedos” (2007; 71). El sentido sustenta su material memorable, descubrimiento súbito:

Una mañana, vencido por la curiosidad, decidió mirar la sutileza de aquellas manos. Con desolación, con horror, advirtió que ella tenía puestos los guantes del hospital. Y supo que los guantes habían estado siempre allí, interponiéndose entre su cabeza y las manos de la madre. ¿También su placenta le habría servido para separarse de él antes de que naciera? ¿Para diferenciarlo de su cuerpo y no para contenerlo y abrigarlo? Y luego, ¿tendría los guantes puestos cuando acercó por primera vez los pezones a su boca? (2007; 71-72).

El cuerpo se afirma como órgano de sentidos y memorias. Una imagen dolorosa escapa de su esfera para ocupar, por momentos, otro cuerpo. La operatoria del padre es determinante en la configuración de ese evento. Al intentar borrar la figura materna de todos los espacios y registros, genera un efecto contrario, la *ciñe* (deviene silueta):

Desde hacía ya algunos meses, el padre le había prohibido que la nombrara, la dibujara o escribiera composiciones sobre ella en la escuela. Así, la madre se alejaba a toda velocidad de su memoria y era solo una vaga sombra con la que Camargo hablaba en silencio, sin esperar respuesta. La

había visto tan pocas veces que, al entrar en la adolescencia, no podía discernir si el recuerdo que le quedaba era inventado o real (2007; 70).

El abandono, contado desde la memoria de Camargo, sitúa la figura de un padre moralmente abatido: “¿Qué se habrá creído tu madre?-le dijo-. Llevo años aguantándole que se acueste con un kinesiólogo del hospital y ahora, no conforme con eso, se ha ido a vivir con él” (2007; 74). La sombra de la madre y de la esposa, el engaño, el desamparo, el vacío, es también la trama que se constituye en el cuerpo; pese a ser pieza del pasado encarna en los movimientos, en rostros y manos:

(...) Camargo imaginaba que sólo las mujeres sufrían las infidelidades y crueldades de los maridos hasta que éstos terminaban abandonándolas. No se le había ocurrido que los hechos de la vida pudieran suceder al revés. Tampoco a él le habría importado, como al padre, que la madre anduviera con otros hombres. ¿Pero por qué se había marchado sin él, sin el hijo? ¿Qué le habría hecho Camargo? (...) ¿Por qué lo habría dejado, entonces? Mierda, las mujeres. Lo que más sufrimiento le causaba fue que la madre, al irse, había dejado los guantes del hospital dentro de la máquina de calor. Aquellos guantes sin manos le recordaban las caricias que ya nunca más tendría (2007; 74-75).

Esas interrogantes serán las líneas existenciales de la búsqueda emprendida por Camargo procurando el encuentro materno; durante su ruta será objeto de la nostalgia, del recuerdo y la esperanza: “Pensaba que la vería en cualquier momento tomando el fresco de la vereda y hablando con las vecinas” (2007; 80). Dicha búsqueda se ve trascendida por la aparición de Reina, el radar del editor se detiene en esta mujer de rasgos asimétricos: “Sentía una vaga turbación delante de ella, cierto remoto pudor que lo devolvía a la adolescencia, y a la vez (...) una sensación de libertad que le lavaba el alma (...) Vaya a saber por qué Reina lo turbaba. Su tipo físico era lo contrario de todo lo que a él le gustaba: ninguna opulencia, la boca estrecha, la barbilla excesiva, los tobillos gruesos y unos pechos que parecían pequeños” (2007; 81). El narrador también insinúa un parentesco asimétrico para observar la creciente similitud entre los sujetos: “Camargo, que andaba siempre encorvado y con labio inferior saliente, despectivo, como los retratos de Dante Alighieri, trató de caminar erguido cuando vio a Reina ya sentada bajo la escalera, con un vestido floreado de polleras anchas que le daba un aire campesino e inofensivo” (2007; 81).

El foco descriptivo subraya un carácter tosco y esa alusión remite a contornos que adhieren a la mujer a lo salvaje, la voz narrativa junta los adjetivos “campesino e

inofensivo” quizá para concebir una imagen ambigua: “Las manos eran anchas y los dedos, demasiado cortos. Todo su encanto estaba en la expresión de libertad que, aun atemorizada, seguía teniendo, y en la galaxia de lunares del pecho. Estaba sobre todo en la fragancia del cuerpo que la acompañaba como una luz o una dulzura invisible (...)” (2007; 82). Camargo admite ese contenido salvaje: “(...) no era linda, volvió a decirse, solo altanera. Sin embargo, irradia una sexualidad primitiva, un irresistible olor animal (2007; 82)”. Las apreciaciones del editor van situando a la redactora en planos de remisión simbólica, imágenes míticas alusivas al agua, al movimiento. El tacto es ese puerto de sensaciones para configurar imaginarios: “Iba a cruzar la calle y abrazó a Reina por la cintura. La sintió estremecerse primero y tensarse luego. Era un campo difícil, con mareas que se iban antes de llegar” (2007; 88).

La novela se desarrolla en una Argentina de tensiones políticas, conjugadas con referentes teológicos y bíblicos: un presidente que trama la aparición mística de Cristo como anuncio de la supuesta segunda venida para desviar opiniones sobre los escándalos de corrupción de su mandato. En ese contexto Reina se moviliza con sagacidad periodística, es lenguaje contundente. El tema de la cultura surge de nuevo, Camargo recurre a Remis para idear el desmantelamiento político: “Quiero una cabeza fresca, dijo, alentado por un inesperado palpito. Llamen a Reina Remis. Esa chica escribe derecho toda la teología que está torcida” (2007; 795).

La escritura es el medio a través del cual el personaje expresa su genio, se afirma en la cultura. Y “escribir derecho” será la operatoria discursiva que acusa su admisión y aprobación en el entorno donde el lenguaje es oficio, práctica, poder, campo de embestidas y sugerencias. Vale acá el punto de asociación, escribir con pericia es hablar con inteligencia y resulta interesante lo que Rísquez dirá: “Cuando hablo, pertenezco a la masculinidad porque hago ruido, me muevo, estoy del lado de la luz, hablo fuerte, me veo seco, duro, caliente. Desde el punto de vista sexual también: penetro con mis ideas y físicamente con mi voz (...)” (2007; 24). Mientras Camargo anuncia a Remis con la luz de una capacidad lingüística, letal para las figuras políticas, la narración inspecciona su lado no atractivo: “El aspecto matinal de Reina era tan insignificante que daba pena. Llevaba unas gafas redondas enmarcadas en negro que acentuaban la pequeñez de su boca, un pantalón flojo, de pana, y una blusa comprada en alguna mesa de saldos. A veces era seductora y otras veces tendía a desaparecer, a pasar sobre su cuerpo una

goma de borrar” (2007; 95). Direccionando el análisis hacia el personaje femenino, este emite su discurso y crea espacios de afirmación:

-¿Qué te ha parecido la visión mística?-Dijo Camargo-. Estamos discutiendo qué vueltas darle al tema.

-No pudo haber tal visión-contesto ella con soltura-. Se cae de maduro. Si el presidente hubiera dicho que vio a la virgen María o a cualquier santo o a un arcángel, la aparición sería dudosa pero verosímil. Con Jesucristo se pasó de ambicioso, o de ignorante. Cristo sólo puede reaparecer en estado de gloria, y eso si se avecina el fin del mundo. Si no es así, se trata de un impostor, del demonio, o del hermano gemelo del mesías (2007; 93-94).

El tiempo es alusión que nombra y recoge en su registro alegórico la vida del personaje masculino: su tiempo de dios, de humano atravesado por la locura y la animalidad. En ese relato lo femenino es cuerpo-enigma, cultura-barbarie, lenguaje-movimiento. La masculinidad queda cautiva en antinomias, es un logos tratando de iluminar, desentramar la ambigüedad: “La feminidad circula rítmicamente –arguye Rísquez- La masculinidad se mueve dicotómicamente. Lo que aparece y desaparece pertenece a la feminidad, pero esa diferenciación depende únicamente de categorías masculinas” (2007; 228). El tiempo también se detiene porque la contraparte (femenina) trae consigo el saber teológico: “Escéptico, Camargo bajó los pies del escritorio y tomó de la biblioteca, a sus espaldas, un ejemplar de la Biblia de Jerusalén. Reina levantó la cabeza y el tiempo dejó de moverse. Mojó con la punta de la lengua el carbón de un lápiz y marcó tres versículos de la Epístola a los Tesalonicenses más un capítulo entero del Evangelio de Mateo” (2007; 96). La fluidez con la cual surca el tema es propia de su discurso (agudo, desenvuelto); sitúa senderos inexplorados, omitidos por la historia, para adentrarse en zonas desconocidas (ocultas). Remis es la suma de todas las virtudes que están más allá de los dominios del hombre, visión ancestral, nocturna, subrepticia e iluminadora:

-Fíjense en Mateo-dijo-. La segunda venida de Cristo, que en griego se llama Parusía, debe estar precedida por guerras, hambres y terremotos (...). Pero también advierte, citando a Jesús, que habrá falsos profetas y falsos cristos creando la ilusión de la segunda venida. Sobre ese punto Mateo es muy escrupuloso. Lean con atención el capítulo 24. No hay que creer, dice, a los que anuncian que Cristo ha vuelto a predicar en los desiertos o está yendo y viniendo por las casas. Porque cuando de veras llegue, se abrirá el cielo, se llenará de luz y lo veremos todos. La epístola de san Pablo es todavía más elocuente. Sabremos que Cristo ha vuelto, dice, porque un arcángel hará sonar la trompeta de Dios, y el Señor descenderá en

compañía de todos los justos resucitados. No es eso lo que ha pasado en Olivos, ¿no? Lo que el presidente vio en el limonero, si es que vio algo, fue un espejismo. O está mintiendo. O se le apareció el demonio. Cualquier aprendiz de teología puede explicar eso mejor que yo (2007; 96).

Las observaciones se adhieren al enigma. Camargo meditabundo, ejerce revisiones, oscila en interrogantes, intenta descubrir lo que fluctúa: “Reina se puso de espaldas (...). Tenía un cuello largo y elegante, el pelo oscuro y recién lavado le caía sobre uno de los hombros y la suave línea de vello que le quedaba al descubierto parecía la sombra de otras mujeres que hubieran sido ella en el pasado” (2007; 99). Es signo-memoria, guarda el peso de un misterio:

-Reina-dijo Camargo, con una dulzura que le pareció ajena-. Tenés que salir ya. Si hay el menor inconveniente, llamá a mi celular. Llamá de todas maneras.

Anotó el número en un papel amarillo. Ella se levantó y los bordes suaves de su cuerpo quedaron subrayados por la luz de las pantallas. Vaya a saber qué hay debajo de esa ropa barata, se dijo Camargo. Vaya a saber qué hay dentro de esa mujer (2007; 103).

La mujer encarna la contraparte exótica y velada, se distiende en el misterio, perturba sin dejar rastro de la inserción, excepto cuando inclina al hombre hacia el vértigo de su logos. Este, en su modus, observa y repara en las oscilaciones corporales, predios orgánicos:

Tanto tiempo ha estado contemplando el cuerpo desnudo de la mujer que la luz ya se ha movido de lugar y la miel transparente de la tarde se ha convertido en oscuridad cerrada. Todos los sonidos se han retirado y solo queda el vaivén de sus entrañas, el temblor eléctrico de su respiración. A veces, cuando ella se pone de costado, su garganta deja escapar un ronquido animal que desafina con la nobleza de su expresión: tal vez una de esas quejas atávicas que las mujeres pierden en el pasado y que regresan cuando menos se las esperan. Ahora que contempla el cuerpo a su gusto, que ella está desnuda y a la intemperie de su mirada, puede examinar sin apuro los huesos de la pelvis y de las costillas, las tibiezas cóncavas que se abren al pie de esos arrecifes, y en los que hay senderos húmedos, sumisos al tacto (2007; 105).

Camargo lee el cuerpo, descifra, y en esa operación lo descompone; la puesta en escena remite al signo femenino a un pasado, como si ese fuera su tiempo de

enunciación y no el presente; la mujer, entonces, conjura historias y cuando estos relatos no se soportan en lo velado, brotan como señas corporales. Capriles, retomando el tema del miedo a la mujer, escribe:

Lo femenino sería, entonces, todo aquello que contiene, envuelve y retiene, el refugio y abrigo, lo que genera, nutre, reproduce y transforma, lo que unifica, relaciona, reúne y vincula. Es la continencia, la oscuridad misteriosa, enigmática e indiferenciada. Así, las deidades masculinas y femeninas o las mujeres y los hombres que aparecen en la mitología, el folklore, los sueños o la fantasía, no serían más que personificaciones, figuraciones alegóricas, expresiones simbólicas de estos principios universales (2008; 07).

La mirada masculina abre senderos, pasajes, verbaliza la sinuosidad porque de esa forma aprehende pero es una empresa que declina: su tiempo de explicación, de logos razonante se enfrenta al lenguaje nocturno y mítico. Póngase en perspectiva. En primer término, el personaje masculino crea una sintaxis propia para llevar al círculo de razón (verbaliza) lo que se mueve y surge: “Le es imposible resistir entonces la tentación de llevar las manos a la otra lengua, la minúscula y tierna lengua o campana que reposa entre los otros labios, se ve así mismo tanteando las honduras de la medusa, apartando las matas húmedas, moviéndose a ciegas por ese campo en el que quisiera sembrar su escritura, su sed de tantos días” (2007; 106).

En segundo término, aspira la posesión, ficcionaliza la captura y somete: “Por fin ahora la mujer le pertenece por completo, la docilidad del cuerpo dormido es otra señal de su poder, podría hacer lo que quisiera con ella y más de una vez ha sentido la tentación de tatuarla, de herirla, de inscribir en su carne alguna marca indeleble que indique cuántas veces ha pasado por allí, cuántas veces podría volver si se le diera la gana para contemplarla como lo que es, un objeto” (2007; 106). El afán de posesión invade al hombre, frenético, obsesionado, se sumerge en corrientes regresivas. El personaje ha consumado la estratagema para contener el cuerpo de Reina Remis. La imagen que emerge es un medio de captura, de ahí la verosimilitud como efecto:

Hay tanto peso de realidad en la imagen, que sus sentidos parecen haberse desplazado otra vez al cuarto de la calle Reconquista en vez de quedarse en la sala de videos de San Isidro (...), y si no fuera porque tiene a la mujer atrapada en su cámara, si no pudiera cada vez que se le da la gana en el televisor de cuarenta y dos pulgadas, traerla hacia sí o acercarse a los pliegues de ese cuerpo que le pertenece cada vez más, a la axilas, a las

suaves lomas y hondonadas de la entropierna, mientras la oye respirar infinitamente, infinitamente, porque ha logrado que los seis canales de audio sigan emitiendo la respiración de la mujer cuando él congela la imagen o la agranda, si no pudiera internarse en los laberintos del pelo como un guardabosque sin brújula, si su imagen mil veces multiplicada no estuviera siempre a su alcance, entonces se habría marchado ya de la casa (2007; 107).

Esta descripción la emparenta con la Madre Tierra y trae referentes. Medusa, por ejemplo, aparece para dar nombre a la ondulación serpentina. El cuerpo es cumbre de imágenes y relaciones, atavíos que hacen de la mujer un evento ambiguo. El acto de poseer es la acción que desviste e irrumpe en esa fluencia: “(...) sus huesos le duelen y se estremecen por la avidez con que quisiera abrazar a la mujer dormida, infundirle su ciego deseo, oler los vapores sutiles que están huyendo de las grietas de su cuerpo (...)” (2007; 108). Pero repara en los límites del mecanismo creado para reproducir la sinuosidad de la carne: “El efecto de aceleración de la imagen es sin embargo imperfecto, la irrealidad se despierta en él como el aleteo de un pájaro inoportuno y, aunque extiende las manos para tocar a la mujer, sabe que ella no está ahí, que su cuerpo es sólo un dibujo de la luz sin olor ni sabor (...)” (2007; 108). Se vale de su poder. Somete y transgrede un hábitat, ha ideado el artificio:

Durante más de una semana le ha dado vueltas a la idea de filmarla mientras ella duerme, y luego proyectar los videos a tamaño natural en la pantalla del televisor que hay en su casa. La cámara que va a usar es apenas mayor que un puño y casi no hace ruido (...) no debe ser una cámara pasiva sino una fuerza de la naturaleza que atrape cada desplazamiento de la respiración, cada mudanza de los poros, una cámara ávida que absorba y devore lentamente a la mujer. Necesita, para eso, que ella no se despierte. Entrar en su departamento no es ya un problema: tiene copias de llaves. Lo que quisiera es infundirle un sueño profundo, para que ella ni siquiera se dé cuenta de lo que está sucediéndole (2007; 108-109).

La mujer trae consigo, desde la cautiva visión masculina, los avatares de la naturaleza. El esquema de dominación es parte de un drama histórico. La astucia del héroe, relato de la inteligencia y el logos, ciñe su bandera: trascender, superar con técnica el paraje donde nació, su barbarie. Y a propósito, asevera Rísquez: “La figura del héroe es la figura del hombre naciendo, del sol naciente que regresa a los dominios de Hécate y sale victorioso” (2007; 84). Esta vez, Camargo ilustra al hombre que

intenta vencer; turbado, se hunde en el vértigo, en la desesperada acción de implantarse. El fenobarbital es la solución inmediata, no dejará rastros ante el radar femenino: “De acuerdo con sus cálculos, para infundir un sueño profundo, de anestesia (...) debe disolver seiscientos miligramos de la droga por cada vaso. Aunque ella beba sólo un sorbo, la dosis no debe bajar de seiscientos miligramos. Ya sabe cuál va a ser el líquido: el jugo de naranja que toma antes de acostarse (...)” (2007; 112). El dominio absoluto es el propósito, para ello asume esta agenda con sigilo y cálculo, midiendo pasos, consecuencias: “(...) Vierte el fenobarbital en el cartón y agita el líquido con energía. Aunque ha molido los comprimidos hasta volverlos impalpables, unos pocos puntos blancos flotan, rebeldes en la espuma del jugo. Está preparado para eso: ha traído un colador de trama muy fina, a través del cual vierte jugo (...). Una vez más lo agita” (2007; 112). Es un espectador-actor (viceversa), movimiento inadvertido, al margen, entre la sombra y, al mismo tiempo, en escena:

Por un momento piensa en esconderse dentro del vestidor, donde hay espacio de sobra, para observar el efecto de la droga. Al fin de cuentas, ha llevado todo lo que necesita: la cámara ya cargada y dos casetes con películas de repuesto. Aunque ha sentido muchas veces la tentación de esconderse, la desecha: la mujer podría buscar algo imprevisto en el vestidor y descubrirlo. O podría reaccionar de una manera impensada, desmayándose o gritando, y él no quiere estar en la casa si eso ocurre. Por fin ha mezclado tres bolsitas de fenobarbital con el jugo, doscientos cincuenta miligramos más de lo que hace falta (2007; 112-113).

Su inspección recopila toda suerte de rastros, historias sobrepuestas, verbaliza relaciones, causas; la narración no pierde de vista los eventos que se suceden y determinan episodios posteriores. La voz resalta la osadía, la escritura que reta y contradice la historia: “Hay nuevas notas para el ensayo en el que la mujer lleva semanas trabajando, pero esta vez el lenguaje es más desprolijo y apresurado (...) (2007; 113)”. Remis habla desde la inteligencia mordaz. Contadas veces interviene en la novela porque es descrita por la curiosidad de un espectador, pese a ello, habla en sus notas con revelación:

Antes y después de Jesús abundaron en Palestina los profetas y magos que se proclamaban mesías o hijos de Dios. Eran campesinos iletrados en su mayoría. Alentaban la resistencia popular contra Roma y se los considera hombres santos o piadosos que, al entrar en contacto con los poderes divinos para curar enfermos o atraer lluvias, ponían en peligro su salud.

Jesús era uno de miles, y su doctrina tiene puntos de contacto con la de los esenios, los baptistas y los zelotes. Ni siquiera es demasiado original. Me pregunto qué razón mayúscula determinó que su nombre entrara en la historia por encima de otros iguales. Encuentro sólo una respuesta: Jesús debe su eternidad a la escritura (2007; 113-114).

La escritura de Remis, refleja la determinación de su pensamiento; Camargo observa ese estallido en el lenguaje: “No le disgusta que la mujer piense con audacia, o que sólo lea lo audaz. Le incomoda, sí, que pierda el tiempo. Nadie va a publicar un ensayo con esas ideas a contramano” (2007; 114). Niega las oportunidades de recepción de un texto espasmódico, pareciera querer domesticarlo, ajustarlo a sus criterios de razón, a su estilo, capturar todos los cauces de una mujer que se muestra diversificada por zonas de sentido:

A la vez le sorprende que (...) las notas sobre Jesús hayan sido tomadas con un bolígrafo de tinta verde, como la que usaba Pablo Neruda para escribir sus poemas, y que al final de la página la mujer haya repetido, una vez más a lápiz, la frase que lo desconcertó la primera vez que revisó los cajones: ‘El extremo mayor de la soberbia es creerse hijo de Dios’ (2007; 114).

Existen eventos significativos. Uno: el hecho de matizar con tinta la escritura y dejar posterior, con lápiz, una sentencia-firma apunta hacia el significado de tradición. El acto de configurar un discurso, interpretar, expresar hallazgos a partir de textos apócrifos y canónicos, casi como labor de exégeta, es el procedimiento para fundar líneas de ruptura con ese principio. La mujer registra el pensamiento, copia pasajes y los interviene. Dos: la connotación de trasfondo emerge. El hombre revisa y lee las confidencias como rastros, descubre zonas convulsas, eventualidades significantes que interpelan su tribuna razonadora; esta es la citación de la herida abierta del sexo en la historia. Camargo encuentra la burla a su órbita, el itinerario infiel, indecoroso, descrito en la correspondencia:

(...) entre la resma de papeles, ahora disminuida, él encuentra dos mensajes impresos (...). El primero procede de un editor de Bogotá. Y está dirigido a ella, no hay error posible: “Querida, entonces, Río, si es lo que quieres. ¿Reservo el Palace de Copacabana, el Caesar de Ipanema? Te beso, te beso”. Y el de ella, media hora más tarde: “Amor, te extraño ya. Elijo el Palace. Sin vos, no entiendo el sentido de mis días. Algo así como no saber exactamente quién soy, dónde estoy, qué hora es. ¿Quiero recuperar ese sentido? ¿Puedo o es tarde, soy otra desde que soy con vos?

¡Me hacés tan feliz! Lamento que la distancia no te permita ver la cara de idiota que llevo, prueba inequívoca del bienestar que da enamorarse (...). Me sofoca el dolor del amor. Te beso (2007; 115).

Las interrogantes formuladas por Reina son de estatus existencial. Como personaje-ciudadano emprende la búsqueda de sí, ha ejercido la escritura para revelarse en acto creativo configurador de identidad, de ahí que sus notas devengan ensayo, discurso de la crítica y la cultura. Pero comienza a experimentar la pérdida de voz, pues, Camargo ocupa su vida, la circunda; por eso el lenguaje es canal de fuga, posibilidad de ruptura. La presencia de otro hombre ofrece una vía que la pone a vibrar sobre su acontecer. Encuentra la experiencia de libertad y descentramiento. El editor de *El Diario* se consume en su malestar luego de haber descubierto la traición: “Sentado en la penumbra del cuarto que alquila en la calle Reconquista, ajustando los lentes del telescopio Bushnell, siente cómo lo va ahogando la cólera, la impotencia, que se habrá creído esa imbécil, esa sombra de la nada, esa cagada de rata, cómo pudo hacerme eso a mí, no tiene idea de a quién está ofendiendo” (2007; 117). Sin el menor remordimiento, Camargo cree merecido el fenobarbital para causar en la mujer un sueño profundo. Ese estado de indefensión permitirá la aprehensión del cuerpo:

Ahora que ella es de nuevo presa de su mirada, que está indefensa al otro extremo del telescopio, quiere sentir su olor. No necesita sino la llamada de su olor salvaje antes de cruzar la calle (...) y entrar por segunda vez en el cuarto, ahora para desnudarla y filmarla y descomponer las líneas de su cuerpo en infinitos fragmentos que luego rehará a voluntad en su televisor (...) (2007; 119).

Reina se ocupará de desmontar la narrativa ideada por los políticos, Camargo le ha asignado esa tarea. Hay un trabajo de connotación en las escenas, la feminidad es envuelta, tapizada con descripciones: “(...) a las seis menos diez ya estaba lista, no bañada sino refrescada en la tina, perfumada con el Chloé de Lagerfeld que llevaba siempre en la cartera por si acaso, vestida como una dama de otro siglo, con mantilla y larga pollera negra y una blusa negra de encaje que permitía adivinar, de todos modos, las pecas del pecho (2007; 124-125)”. Reina es una fugitiva, sus apuntes son su extensión hacia el lenguaje, y ahí se plantea cáustica, inteligente, dominando un espacio: “(...) Reina se dio tiempo para anotar algunas de las ideas que incorporaría más tarde al artículo de fondo. Notó que su lenguaje estaba fuera de quicio, que destilaba

indignación por el desparpajo con que el presidente y el capellán de Olivos estaban engañando a la gente, pero también se sintió capaz de dominar esa furia a la hora de escribir” (2007; 125). Ha ideado una operatoria para desajustar la treta presidencial: “Reina sabía lo que iba a hacer. Lo había planificado desde mucho antes de hablar con Camargo, pero no quería decírselo. Sabía qué hacer pero no cómo. Identificó al abad, que estaba en el escaño más alto de la fila derecha (...). Cuando terminara el Salve Regina, pensaba arrodillarse ente él y besarle las manos (...)” (2007; 128). Asimismo, programa su lenguaje:

Le entregaría un sobre con una nota. Había prometido no pronunciar una sola palabra, pero si era preciso le diría: “Vengo de parte de la dama protectora”. Ninguna falsía. La nota era breve, elemental. Cada palabra debía mantener en vilo la atención del abad: “El presidente no pudo haber visto a Nuestro Señor Jesucristo. Al recibirlo en esta casa, usted se convierte en cómplice de la impostura. Relea la Primera Epístola a los Tesalonicenses, capítulo 4, versículos 15-18. Fíjese en el capítulo 24 del Evangelio según San Mateo, repase el Libro de la Revelación. Recuerde que Cristo sólo puede volver a la Tierra cubierto de gloria y anunciado por los arcángeles el Día del Juicio Final. Éste no es el Juicio Final. El presidente está abusando de su fe y va a dejar en ridículo a la Orden de San Benito”. Firmaba: “Reina Remis, enviada de la dama protectora” (2007; 128).

La capacidad de maniobrar el lenguaje es correlato de la conciencia del mismo como medio para observar y revelar. El hecho de que Remis programe la lectura del abad, situando referentes, evocando incluso la memoria, dice de su poder discursivo: “relea”, “fíjese”, “repase”, “recuerde”. No hay margen de duda, la cultura es un tema que se distingue pero la presencia femenina es bestializada, puesta en la esfera de lo indomable. Remis planifica su actuación, evalúa transacciones, estudia escenario y personajes, sin embargo se ve obligada a desprogramarla dada la alteración del acontecer por otro movimiento: “Cuando los demás personajes empezaron a moverse, Reina se sintió parte de un ballet mal ensayado (...). Si no hago algo, se dijo, el abad se irá y no podré alcanzarlo” (2007; 129). Pero la inteligencia es su rasgo; el último movimiento improvisado hace jaque:

El espíritu santo de la improvisación la iluminó en ese instante (...). Caminó velozmente tras los escaños, llegó al altar y, luego de una veloz reverencia a la imagen de San Benito, se arrodilló ante el abad. Supo que sería imprescindible decirle: “Le traigo este mansaje de la dama protectora”, insinuando que el sobre contenía dinero. Fue aún mejor lo que

le dictó el instinto: “Bendígame, padre. Vine a traer estas palabras de allá arriba”. “¿Usted es la prima de Europa?”, preguntó el abad. Reina no tuvo tiempo de contestar. Al advertir que sucedía algo fuera de su control, Maestro se abalanzó, tratando de arrebatar el mensaje: “¿Me permite, monseñor, me permite?”, “De ninguna manera”, defendió el fraile (...) (2007; 130).

El personaje femenino improvisa y desajusta la treta política porque desde su saber registra y dispone otras líneas de lectura en torno a la vida de Cristo. Si su escritura, en ocasiones, revela una inestabilidad osada, con líneas al descuido (pulsión) será por el trance de su existencia, de su inquietud ante un hombre que ostenta el poder. Sin embargo, es un dominio del cual no es ajena porque ella asume la escritura y con ella la operación astuta: “Reina le agradeció con una sonrisa y se dispuso a seguir la procesión (...). Lo vio leer la carta con interés, fruncir el ceño y llevarse las manos a la frente. ‘¡Dios me perdone!’, dijo el abad con voz aguda, que todos pudieron oír. ‘¡Herejía! ¡Dios nos perdone!’” (2007; 130). Reina es objeto del trance, esa interrogación en torno a su vida y lo que hace, la atraviesa, ha creado una relación orgánica con el acto de escribir. Luego de haberle leído la crónica a Camargo, experimenta una secuencia de sensaciones y emociones:

Ella había pensado en dejarse caer dentro del agua helada de la tina, después del punto final a su crónica implacable, que repetía los argumentos teológicos de la carta al abad. Quería salir aun húmeda del baño, envuelta en un par de toallas, y tenderse atontada e inútil en la inmensa cama con mosquitero. Bastaba con sentir la cama a sus espaldas, el cuarto asfixiante que la oscuridad ni las baldosas del piso conseguían refrescar, para darse cuenta de que nadie había tenido allí jamás imaginaciones o sueños, sólo sopores ciegos como los que ella deseaba ahora para sí. La intromisión de Camargo le deshacía lo que aún quedaba de la noche (2007; 131).

La conjugación de elementos contextuales trasluce la interioridad; Remis cae en sus pensamientos. Por su parte, lo helado del agua, la humedad que envuelve al cuerpo representaría los grados de la oscilación emocional, psicológica y orgánica. Tenderse en la cama significaría el acto de volverse centro de confluencias: la sensación de asfixia, la oscuridad del cuarto, el sopor, todo lo que se incorpora y emerge del medio es reflejo de su avatar interior:

Estoy confundida, se dijo, Reina, sin presentir cuántas veces iba a repetir esa noche la misma letanía. La confundían el polvo, el calor creciente, que en vez de amenguar con la caída del sol parecía haber esperado la oscuridad para desatar toda su furia y ella misma no sabía si en su adentro había también polvo, curiosidad e ignorancia de cuáles eran los verdaderos límites de su vida (2007; 132).

Reina, yerra, se confunde, es órgano, ente susceptible, dialéctico y replicante. El entorno actúa sobre ella y esa relación se refleja en la escritura: “Quería llegar a un punto en que, leyéndose a sí misma, se dijera: esto soy yo, sólo hasta acá llega mi cuerpo porque así está hecho, con estos sentimientos e indignaciones y sollozos y justicias” (2007; 133). Llega entonces a la encrucijada, a la pregunta que pone en tensión la existencia: “Esto que acabo de escribir soy yo, se dijo, repitiendo sin querer a Camargo, ¿pero quién soy yo? Estoy confundida, y ahora Camargo viene a confundirme más. Apenas llevo un mes en el diario y ya hablo con el director como si lo conociera de toda la vida” (2007; 133).

La presencia del editor toma espacio, el narrador lo matiza, lo somete a escalas impredecibles de ánimo y reacción; parece, a su vez, presentarlo según la visión de Reina, porque aquel (y su antelación) la abruma: “Tenía que correr a cambiarse de ropa. ¿Dónde había un espejo en esa casa?” (2007; 141). Ya en *Los Toldos*, Camargo es descrito como si se tratara de una figura divina: “(...) llegó a la Azotea de Carranza con un ímpetu de diez de la mañana. Era un hombre taciturno y reservado, pero esa noche estaba resplandeciente, como si hubiera viajado hacia su propia juventud” (2007; 141). Un carácter que contrasta con el desvencijado y polvoriento lugar. Motivo este de la divinidad para recordar las conexiones míticas: “En el ordenamiento del mundo-dice Castellanos de Zubiría- que se ha hecho particularmente en las culturas patriarcales, el cielo y el sol se han relacionado con Dios y con el hombre mientras que lo subterráneo o infernal, la luna y el demonio se han identificado con lo femenino” (2009; 30).

En otro ángulo, la imagen de una mujer perpleja es, asimismo, subrayada: “(...) se volvió hacia Reina. Ella tenía la cara recién lavada y toda su belleza simple a la intemperie. Se había puesto el vestido suelto de flores bordadas (...) y parecía una aparición beatífica de otro siglo (...). La confusión se le había enredado en el ánimo como una tela de araña” (2007; 142). Hay que preguntarse ¿en dónde, en qué lugar, circunstancia, se produce la diferencia? Y observando la cumbre de acontecimientos

podrá emitirse la respuesta: “en la tensión”. Dos sujetos se buscan, confunden, descubren, parecen aferrarse. Dice el narrador de la mujer maravillada: “Le halagaba que un hombre como Camargo, inalcanzable para la gente, hubiera avanzado tantos kilómetros a través de la nada sólo para acompañarla a morder el pavo de aquella comida tardía (...)” (2007; 144). La voz describe, y esta vez lo hace por medio de la visión de Reina: “A veces, le parecía que la inteligencia de él se fugaba hacia otra parte y en la enorme sala quedaban sólo sus manos distraídas. Pero cuando regresaba al lugar, en las rápidas ráfagas de sus regresos, la hacía sentir el centro del mundo” (2007; 144). Por otra parte, será necesario apreciar ahora que la mujer cita coordenadas apócrifas, lecturas base:

Me dediqué a leer como una poseída. Descubrí los evangelios apócrifos en una edición española publicada en el peor momento del régimen de Franco (...). Allí fui a dar con las *Narraciones sobre la infancia del Señor* escritas por Tomás Israelita en el siglo II. Leí ese libro con curiosidad, porque los evangelios canónicos omiten todo lo que pasa entre el nacimiento y los doce años de Jesús. El niño que se describe ahí es iracundo y vengativo. Cierta vez, cuando atravesaba un pueblo, alguien pasó corriendo y lo empujó desde atrás, sin querer. Jesús se enfureció y le dijo: “Ahora vas a quedarte duro para siempre”. Y así fue. Leí muchas historias como éstas, escritas por hombres piadosos a los que acusaban de herejes. Aprendí que en tiempos de Jesús hubo otros magos y profetas como él, que se alzaron contra el poder de Roma y contra la hipocresía de los sacerdotes judíos (2007; 148).

El saber femenino, tráigase a colación, fue condenado, subvalorado, se hizo, forzosamente, con la magia, astucia y sexo, porque como la aprueba Castellanos de Zubiría: “La mujer es pues origen, semilla, raíz, representación de una fuerza oscura y colindante con la magia. De ahí que su imagen tenga siempre fuerza y ternura sin límites” (2009; 35). La sucesión de episodios tampoco deja de lado la confusión como evento existencial, necesario para definir la vida o no junto a Camargo. Posterior a las confesiones y otros intercambios con Reina, el editor agrega: “Nos parecemos, Reina. ¿Ves lo que pasa? Pensamos igual, casi con las mismas palabras. Así empiezan los cortocircuitos” (2007; 150). Los dos experimentan el trance trasladándose a una zona más densa en sensaciones:

A él le pareció mentira que estuvieran hablándose así, dejándose ir, con una soltura que jamás había sentido en la relación con ninguna otra persona

(...). Le sorprendió que aquella muchachita de nada lo pusiera a temblar como un adolescente. Ella, a su vez, no entendía qué estaba pasando aquella noche. La confundía retroceder y la confundía avanzar. No le gustaba alejarse de sí misma. Por momentos veía a Camargo tal como era: un señor mayor, que caminaba encorvado, con una voz demasiado pensativa y un torso de matrona, redondeado por los años. Nunca nadie así había entrado en sus sueños. Y sin embargo, todo lo que él decía le tocaba y la hería como un ácido. Todo lo que él decía le cortaba el aliento y entraba en su pasado (2007; 151).

La separación es un momento de individualidad, oscilación y tránsito; no obstante, los sujetos mientras más conviven, observando ademanes, actitudes y posturas, escuchando anécdotas, pareceres, viendo cada cual el cuerpo, sus fallas, sus zonas asimétricas -donde la fealdad dibuja una erótica desnivelada: en Camargo sobre todo- la distancia se cancela a propósito de los intentos de la evasión. Luego de la plática, ya en su habitación: “[Remis] Había empezado a relajarse y a entrar en ese limbo donde los sentidos pierden pie cuando Camargo llamó a la puerta. Serían las dos, tal vez las dos y media. Por un momento no supo si era una voz del día siguiente o de la semana pasada” (2007; 152). El narrador acentúa el trance que la embarga. Pero el influjo sonoro del hombre, su voz, su presencia luego, irrumpe la perplejidad: “Reina, tuve que retirar tu artículo de la primera página. ¿Estás durmiendo, Reina? Tu artículo no va” (2007; 152). Por una parte, el personaje masculino cancela el distanciamiento. Y por otra, provoca en la mujer la idea inesperada, el fracaso:

En su mente se instaló de pronto la idea de fracaso y se dio cuenta de que a nada le temía tanto como a eso: no al fracaso con sus padres, porque ésa es una fatalidad de la que ningún ser humano escapa, ni al fracaso con Camargo, que tal vez podría ser reparado, sino con ella misma, con la imagen invencible que tenía de sí y que de pronto se venía abajo (2007; 153).

Olores y sensaciones configuran el mundo de los personajes, un texto que dice y muestra la carga sensorial. Tanto Camargo como Remis hablan desde sus cuerpos, desde sus olores y rastros: “Él rezumaba humedad y malicia. Acababa de salir de la ducha y olía al mismo perfume suave y recóndito que lo seguía por todas partes. Levaba en la mano la carpeta de papeles que había traído de Buenos Aires” (2007; 153). Ella, a su vez, trata de confirmar el fracaso: “¿Qué pasó con mi artículo? ¿Está ahí? Reina señaló la carpeta. –Nada. No pasó nada. Sólo quería conversar un momento con vos y no sabía cómo despertarte” (2007; 153). Camargo es la adherencia a lo físico y

sensorial; masculinidad deseosa de una feminidad exótica: “Ella se apartó del paso y él, al avanzar, le tomó la mano. Ella no se la quitó” (2007; 153). Reina es capturada, invadida por el mundo imperioso, encanto y poder: “Estoy confundida –dijo. –Todos estamos confundidos [contesta Camargo]” (2007; 154). Las líneas que marcan la diferencia se funden cuando los cuerpos, sus olores, temores, confluyen:

Camargo cerró la puerta y la abrazó. Reina sintió que el cuerpo enorme y temible en el que estaba dejándose caer despertaba en ella un deseo que no había imaginado. Sintió que todas las certezas se desplazaban de su quicio, y que Camargo no era ya Camargo ni ella tampoco era ella. Un abrazo bastaba para que dos personas fueran de repente otras. Él le tomó la cara entre las manos y la besó. Sus labios eran cálidos y la apartaban del mundo. Las lenguas se buscaron y se acariciaron, y una marea ciega los arrastró hacia el ningún lugar donde querían estar. Reina no se detuvo a pensar en todo lo que ganaba y lo que perdía en aquel instante. Sólo se dejó llevar, porque él le pareció un niño indefenso y ella tenía ganas de protegerlo (2007; 154).

En la intimidad, los sujetos captan el discurso de las texturas, uno se expone a la mirada del otro, a su lectura de las asimetrías. Luego del episodio marcado por la confusión, Reina se distancia, deja a Camargo en la habitación: “No estaban las ropas de Reina ni su bolso de viaje ni la computadora portátil en la que había escrito el artículo sobre la herejía” (2007; 154). El personaje masculino experimenta un estado de indefensión que lo vuelve hacia su cuerpo: “(...) Lo habría visto con la boca desencajada, las piernas desnudas y varicosas, el abdomen blando y desvalido. Lo habría sorprendido en estado de indefensión y se habría llevado esa imagen consigo, sin darle tiempo a él para corregirla” (144-155). Camargo es una cartografía del poder desvencijándose, el cuerpo registra los límites, el paso del tiempo, la llegada de un fin; Reina, en paralelo, asume la búsqueda. Y a propósito del ascenso como proceso de vida, se alude la abeja reina: trazo simbólico. Fuera de la habitación en donde reposaba, la casera, al verlo, dijo: “Hay café caliente y bollos. Debería probar los bollos con esta miel. No hay flores, pero las abejas siguen trabajando (...) Las reinas cantan, ¿sabía eso? Cuando cantan, todo lo que usted ve acá se pone amarillo, vaya a saber por qué” (2007; 155). Las reinas buscan y crean, ascienden en su labor. En un arrebato emocional, el editor dirá, refiriéndose a Reina, que es:

(...) vengativa, una mierda. Sin embargo, seguía pensando en ella. Zumbaba en su imaginación y no se iba (...) Un par de abejas se acercó al cuenco de miel que la casera había dejado sobre un banco, en la galería. A lo mejor no ha vuelto al diario, pensó. A lo mejor está yéndose a cualquier otra parte. Pero algún día tiene que detenerse. Algún día va a llegar a un sitio y va a quedarse para saber qué hacer. Y cuando llegue voy a estar esperándola. Puede sentirse todo lo libre que quiera. Puede sentirse libre todo el tiempo porque, vaya donde vaya, me pertenece (2007; 155-156).

La redactora es cruzada por el referente de la abeja. Ha dejado zumbido en Camargo que aspirando el vínculo, resalta el vuelo: la mujer que se aleja y retorna. La alusión del insecto plantea el ascenso, el vuelo, la creación de sustancia, el ritual laborioso de centrarse en el quehacer, pero también la relación con una práctica: el oficio de librar, soltar voz en la escritura. Antes, experimenta otra travesía, la de un pasaje que conjuga miseria, baratijas y olores nauseabundos: “Reina llegó a la estación de ómnibus poco después de mediodía. Un olor a fritangas y carne asada impregnaba las calles. En los zaguanes y desfiladeros que separaban las bisuterías regentadas por viejos judíos (...) donde se vendía ropa de marcas falsas, yacían tropillas de mendigos” (2007; 185). Un cuadro de marginados, confinados en la pobreza:

Una chiquita de tres o cuatro años, desfigurada por costras y cicatrices, se desprendió de la vigilancia de la madre y se aferró a los tobillos de Reina, pidiéndole una moneda. De entre las mesas y frazadas tendidas en la vereda por peruanos que ofrecían tanto hierbas naturales como teléfonos celulares de contrabando, surgió un coro de chicos implorantes. Espantada por el olor a mierda y orines y por el horror a la sarna y los piojos, Reina tomó un puñado de monedas, lo dejó caer sobre los mendigos, salió corriendo (2007; 185).

La escena, subráyese, describe el sitio de los relegados sociales, el referente pútrido, cruel, desigual de la urbanidad, la referencia migratoria de ciudadanos latinoamericanos y judíos resolviéndose en su mugre. También, el horror de la pérdida y decadencia de los sujetos, perdidos, moribundos. El devenir es un espejo, la imagen palpable del destino resignado que se abate contra Reina para volverla al cauce: “En la esquina de la Perla del Once aún quedaban ejemplares de *El Diario*. En la primera página estaba el artículo sobre el oficio de Vísperas dominando las columnas superiores, a la derecha” (2007; 186). El personaje reflexiona:

(...) esta inesperada fama no se debe a lo que ha sucedido entre los dos (...) Me la debo a mí, a la destreza con que deshice la fama del presidente. No estaba arrepentida de la intimidad con Camargo, para nada. Ella también había descubierto placeres de los que no se creía capaz, pero ahora pensaba que esos sentimientos siempre se apagan la misma noche en que se encienden y que lo mejor sería tratar al director de *El Diario* como si lo estuviera viendo por primera vez (...) A la gloria fugaz del primer artículo seguirían otras, estaba segura, porque su ambición la llevaría ahora a cualquier cielo, pero no de la mano de Camargo sino arrastrada por los ángeles de su propia inteligencia, como en el sueño de Jacob (2007; 186).

El ascenso es inevitable ante una mujer que oficia lúcida y elocuentemente la escritura: “(...) Encontró en cambio una carta sobre su escritorio en la que Sicardi le informaba que los editores, durante la reunión de la tarde, habían decidido promoverla a jefa de un área que no existía hasta entonces, Investigaciones Espaciales, y que se le duplicaría el sueldo con efecto retroactivo al 1º de julio” (2007; 188-189). Persiste el trance, pero tras los episodios de perplejidad va tramándose el pulso de la existencia:

Muy pocas veces Reina sentía miedo. Su vida se instalaba siempre en el presente, donde solo sucedía lo conocido, pero ahora estaba desasosegada por el minuto siguiente. No quería volver a ver a Camargo, no sabía qué hacer ni qué decirle. Otra vez como la noche anterior, se le confundían los sentimientos, pero ya no por el deseo o la curiosidad de un cuerpo imprevisible sino porque no sabía qué hacer con la importancia que de pronto había ganado (2007; 189).

Es una mujer movida por el deseo de crear su itinerario: “Era ambiciosa, claro que sí, pero la vida que imaginaba para sí era otra. Quería escribir poemas, algún ensayo arqueológico sobre los tiempos de Jesús, cuentos en los que sucedieran pocas cosas como en los de Isaak Babel y nada fuera asombroso como en los de Raymond Carver (...)” (2007; 189). No es ocasional en la trama este orden de remisión al discurso crítico que será mejor remontado en el ensayo para ejercer argumentos en torno a temas culturales e históricos. Los referentes también crean la tensión dicotómica entre pasado y presente, que muy bien se expresa en aquellos lugares transitados por Reina (las líneas que interpelan sus proyectos como redactora-investigadora), en contraposición con las preocupaciones de Camargo sobre el pasado materno (evocación de la madre):

No quiero perder mi trabajo en el diario, doctor -dijo, con un tono resignado-. Y si me enredo en una historia de la que no sabría cómo salir, lo voy a perder. Lamento lo que empezamos. No lo voy a seguir.
-Lo lamentarás.
-Lamento el presente, no el pasado” (2007; 191).

El editor expresa su adherencia. Reina, ante esa inflexión, accede:

-No me dejes solo, Reina. La voz le salía de muy adentro, de unas honduras que ella no había visto ni adivinado. A veces le daban ganas de ponerle la cabeza sobre la falda y acariciarlo. -No -dijo-. No voy a dejarte solo” (2007; 193).

En uno de los frecuentes saltos cronológicos que afectan el orden de la historia, Enzo Maestro, figura heredera del legado -continuación de un tiempo en masculino- no desestima la omisión como treta discursiva. Cancela deliberadamente la participación de Remis:

La necrología que escribió Enzo Maestro para El Diario no mencionaba a Reina Remis ni los tres años que ella y Camargo vivieron sin separarse casi, yendo de un lado a otro del mundo. Reina estuvo ahí todo el tiempo en el centro de esa vida, y sigue siendo raro que los demás vean la historia de amor que los unió como si nadie la hubiera vivido y los personajes de hubieran retirado de ella, dejando solo la historia (2007; 193).

La muerte de Camargo supone el motivo circunstancial suficiente para cancelar (suprimir) la historia y presencia de Reina; las líneas subsiguientes ilustran la cavilación de la mujer, su posición ante una presencia que la ensombrece: “Nada hay más atroz en una historia de amor que la certeza de que terminará algún día. A Reina la atormentaba la idea de que hubiera un fin aun cuando ni siquiera estaba segura de que la historia fuera de amor. Deseo, ambición, amistad, compañía: no se trataba de eso. Si hubiera sido sólo alguno de esos estados del alma no habría tenido miedo de perder a Camargo” (2007; 194). Piensa su existencia acechada por ese satélite que la rodea y arroja a pasajes turbulentos:

De pronto le parecía que, sin Camargo, su vida iba a hundirse en la oscuridad: que había dejado su propio cuerpo en alguna parte y se había quedado sólo con su sombra. Ya lo que había empezado no podía sino terminar, y entonces, cuando llegara el fin, ¿cómo recobraría el cuerpo? (...) Nowthe light falls, y todavía estoy acá o allá, en el principio de mi fin, con el cuerpo en menguante” (2007; 194).

El tiempo masculino resulta un periplo de arrebatos; Remis, entre las afectivas y funestas reacciones de Camargo, se observa perdida, aislada de su cuerpo. Se agudizan los cambios de genio: “Estaban solos en la habitación del hotel, cerca de Georgetown,

vestidos ya para comer en la casa de un editor del Washington Post, y de pronto sobrevino uno de los bruscos cambios de humor de Camargo a los que Reina no conseguía acostumbrarse” (2007; 19-196. Traición, mentira, infidelidad, poder, ambición, constituyen el anecdotario pasional que irrumpe y retrotrae el principio de búsqueda iniciado por la mujer (eventos coyunturales de la escritura como espacio orgánico, identitario y estratégico):

La tomó de sorpresa cuando lo vio ponerse de pie, rojo de cólera, y decirle casi a los gritos:

-¿Entonces es verdad? Queres quedarte sola en Whashington para salir con tu amiguito, ¿no? ¿Desde cuándo me lo estás ocultando, puta?

Tanía el ánimo tan ofuscado, tan descompuesto, que Reina se preparó para recibir una bofetada.

-No -dijo-. Sólo pensé que Ángela te necesitaba...

-Estoy harto, harto de que me mientas. Me doy vueltas y mentís. Te reís a mis espaldas, te crees que no lo sé. A mí me cuentan todo.

-Camargo, Camargo, ¿de dónde has sacado eso?

Sintió ganas de arrancarse el vestido y echarse en la cama a llorar. O marcharse y dejar que la noche se cayera a pedazos. Pero tenía que mirarlo a la cara para detener su ira o, al menos, para unir la imagen de esa ira con la de aquel hombre al que había amado hasta hacía sólo un instante, aunque amar quizá no era la palabra” (2007; 196).

La ira es el rostro bárbaro de lo masculino. Surge la figura que se desmoldea de la cordura (o bien, de la civilización, sus valores y límites). La mujer, el arquetipo de la fatal por ejemplo, motivó esta salida del margen. Fue la corruptora de los ideales masculinos. Rísquez se fija en aquellos atributos cautivantes y perversos: “La feminidad se presenta como un encantamiento, como algo que atrae, que incita y que seduce. Por consiguiente, tiene un elemento diabólico. Es como si las mujeres, al enseñar su piel y realzar sus encantos, hicieran caer a los pobres e incultos varones en la tentación y el pecado” (2007; 20). El hombre (El Estado), configurador de su tiempo, mina las bases del poderío que ostenta, la pulsión irracional resquebraja quicios, toma espacio, y habrá, en consecuencia, ocasión para un violento control-vigilancia de bestia: “En el automóvil que los llevaba a una lujosa casa de Bethesda (...) Reina se enteró de que su enamorado le vigilaba hasta el olor de los excrementos. No vayas a descuidarte porque yo sé todo lo que hacés, le dijo” (2007; 199-198). Y con más especificidad suministra lo que ha observado hasta entonces:

Sé con quienes hablás por teléfono, conozco hasta la última palabra de las cartas que escribís, puedo repetir la lista de los libros que has leído en los últimos dos meses y las anotaciones que has dejado en los márgenes, cuáles

son los resultados de tus análisis de sangre y de tus monografías, qué secretos míos has comentado a otros redactores. Hay tres hijos de puta que te mandan e-mails con insinuaciones sexuales sin que vos les hayas parado el carro (2007; 198).

Tras la barbarie sigue el pasaje de la cultura; en ese sentido, mientras lo femenino reflexiona, la masculinidad se retrotrae: “Reina trató de no pensar, pero una desazón oscura la devoraba por dentro. Junto a Camargo había recorrido medio mundo, desde la galería de los Uffizi en Florencia (...) hasta los templos musicales de Kioto (...) Durante esos largos meses había sido casi feliz” (2007; 199). La mujer resalta la errancia del hombre que ilustra el tiempo azaroso y desproporcionado, su figura le corta toda experiencia trascendente: “Tal vez habría llegado a amarlo (...) si Camargo no la hubiera sometido a cambios de humor que la descolocaban, asaltos de pasión demencial y luego semanas de indomable indiferencia, sin que aun en los momentos de intimidad y entrega él le prometiera nada ni ella tampoco pidiera: casi no hablaban del porvenir” (2007; 199). Hay un sentido de narrar las cadencias y disonancias de la vida en pareja, territorio del hábito: “Sin embargo, Reina había ido acostumbrándose a su compañía, a las errancias de su sexualidad; disfrutaba de su conversación sentenciosa y de sus modales anticuados. Ahora, en Whashington, lo desconocía. No imaginaba cuál ignorada llaga de sus sentimientos podía haber tocado por imprudencia” (2007; 199).

No faltará la cólera animal. Camargo es: “(...) invulnerable a los ataques porque sabía cómo devolverlos, y toleraba airoso el desamor de los otros, la indiferencia y el rencor que había aprendido cuando era chico” (2007; 201). Arremete semejando la bestia: “Ella se acercó para abrazarlo diciéndole «Me parecía, me parecía...». Apenas tuvo tiempo de ver los ojos de Camargo trastornados por la ira y de adivinar lo que estaba por suceder, sin que pudiera evitarlo. Él la golpeó con una energía de buey, y cuando ella se recuperó, en el piso, los labios estaban sangrando” (2007; 202). El editor no soporta la idea de inspirar lástima, desestima, en lo absoluto, algún reflejo de debilidad. Entre los hilos movidos por el narrador, por su corte y enfoque, se pasa de las convulsas escenas a los influjos que se procesan en la mujer, el momento en el que imita los gestos del poder porque se siente a gusto. Este acontecimiento refleja también su pérdida de identidad. El narrador estratégicamente devela el ascenso y la configuración de una zona-dominio: “Otra vez Sicardi llamó a Reina para anunciarle que le duplicarían el sueldo: la empresa quería disuadir así a las radios y canales de televisión

que seguían tentándola con ofertas fastuosas. Habían pasado dos años desde el incidente de Los Toldos y ya era una de las diez personas mejor pagadas de la redacción” (2007; 203). Desde ese campo emula y ejerce mandato:

El Diario (o Camargo, daba igual) le había asignado un equipo propio, que incluía al resignado Insiarte y a otros dos cronistas impacientes por alcanzar la misma gloria rápida de la jefa. Reina se aficionó a dar órdenes. Jamás había pensado que ese ejercicio pudiera ser tan placentero, y lo perfeccionaba volviéndose cada día más implacable y exigente. Adoptó la costumbre de poner los pies sobre el escritorio y reclinar el asiento hacia atrás, como Camargo, sosteniendo la nuca con las manos. Algunos pensaban que era una parodia, pero Reina lo hacía sin pensar, creyendo que ese gesto desaliñado indicaba un cierto poder (...) (2007; 204).

A pesar de que Reina experimenta la pérdida momentánea de identidad, emulando al editor, las escenas reflejan un yo ambicioso, el deseo de construir espacio y tomar decisiones (sobre su vida). Lúcida, dice: “Los años le habían caído encima, se dijo ella. La desgracia y la soledad o las tormentas que lo afligen por dentro y de las que él no sabe cómo defenderse, todo eso lo envejece. Pero yo no puedo hacer nada, nadie puede. Lleva ya tiempo haciéndose mal que no sabe cómo detenerse. El mal no va a separarse de él, y es insaciable” (2007; 208). La mujer atisba el ser corrupto, oscilante del hombre. Subraya la erosión de los años que, junto a los ardores, aceleran su vejez. Pese al deterioro infundido por el implacable paso del tiempo -que en Camargo encarna la configuración sostenida por un poder ambiguo- en ningún momento, ella, deja advertirse: “Lo vio desde la esquina, esperándola junto a la entrada (...) También de lejos exhalaba fuerza e imperio, aunque el índice de la mano derecha rascara siempre una ceja, pensativo, y él mismo pareciera estar en otra parte lejos de allí, tal vez donde ella estaba ahora, con un vestido demasiado ligero y sandalias: casi desnuda” (2007; 209). Convocada por el hombre, la mujer lo acompaña a visitar a su padre, otra figura consumida por el rencor, un sujeto erosionado:

A Reina le pareció que Camargo calculaba mal su edad: debía de tener más de cien años. El cuerpo se le había encogido tanto que, cuando la enfermera le acariciaba la cabeza, lo borraba como si tuviera una goma en las manos. Era un viejo apacible, inofensivo, y cuidarlo no podía dar otro trabajo que alimentarlo y mantenerlo limpio (2007; 210).

En las escenas subsiguientes, iniciando por el encuentro visual del anciano con Reina y lo que en este se remueve al verla, regresa el drama de un pasado, la evocación de la madre/esposa ausente:

De pronto la mirada del padre se cruzó con la de Reina. Una vez que se posaron en ella, los globitos duros, acerados, ya no dejaron de observarla (...) pero el anciano no estaba sirviéndose de ellos sino de un sentido para el cual los ojos eran sólo mediadores. Con la luz de la memoria veía labios finos y pequeños de Reina, la nariz erguida hacia una punta redonda y gruesa, la barbilla enhiesta y desafiante. Parecía reconocer los tobillos gruesos y los pechos mínimos que, bajo el vestido ligero, de algodón, se mecían con ondulaciones de medusa. Aun a esa edad imposible podía sentir cómo irradiaba Reina una libertad de gata, una indiferencia que la ponía lejos de todo alcance (2007; 210).

Remis parece representar el cuerpo-memoria. Romero de Solís recordará que: “Eva es el pasado y está en cada hembra, como amenaza de la memoria salvaje” (1997; 02). Camargo y su padre sintonizan el pasado, mientras la voz narrativa acentúa rasgos como líneas simbólicas. Ese cuerpo trae consigo el tiempo mítico, salvaje, más allá del hombre y, por lo tanto, fuera del alcance de su maquinaria deseante y vengativa, dejándolo a merced de la irruptora barbarie:

El anciano dejó a un lado las cajas de madera y la encaró, con una voz que no parecía salir de aquel cuerpo mínimo sino del recuerdo que ese cuerpo tenía de su juventud perdida.

-¿A qué has venido, perra? –le dijo-. ¿A reírte de mí?

-No, señor, cómo dice eso –contestó ella, turbada-. Vine con su hijo, a verlo.

-Mi hijo no puede haberte traído. Hace rato que no quiere saber nada de voz. ¿Ves que andás siempre con mentiras, siempre fingiendo?

-En el tono del viejo no había razón ni designio: sólo un odio invencible, como el olor de la cerveza rancia en los bares de afuera. Camargo se puso de cuclillas ante él y lo tomó de las manos.

-Soy yo, papá. Yo la traje.

-El viejo retiró las manos con vigor y lo miró de arriba abajo. Estaba lleno de ira, de desprecio. Vaya a saber desde cuándo venía guardando esos sentimientos.

(...) (2007; 2011).

La masculinidad herida resuena en la figura paterna. Interpelado por el recuerdo, trae a la superficie una fuerza que reposaba, un sentimiento removido:

Nadie hubiera dicho que al viejo le quedaban fuerzas, pero en aquel momento parecía dispuesto a levantarse y a noquear a un peso pesado en el ring. Un viento impetuoso y ciego soplabla dentro de él: un viento que

arrastraba los silencios, las desapariciones, el desamor de todos los años que había perdido (...) Todo el ser que le quedaba se había concentrado en Reina (2007; 211).

La mujer -como signo hiriente- llega a ser filial entre padre e hijo: “Fue como si la marea de lo no vivido se retirara de las playas que había cubierto durante años y el pasado apareciera ante Camargo liso y nítido: la desmemoria a que lo condenaron las fotos quemadas por el padre y el nombre prohibido de la otra, la que se había ido, todo eso regresaba, como regresan siempre los dolores que no queremos sufrir” (2007; 212). Y es que, como asevera Castellanos De Zubiría, la madre será un tema común en los hombres, en la humanidad, monumento en el imaginario:

Las diosas madre, de las que el resto de personajes míticos femeninos no serán más que su evolución, encarnan misterios insondables. Su capacidad generadora de vida lleva implícita la muerte; su maternidad, en ocasiones puede llegar a tener una connotación dominante, avasalladora, siniestra. Porque, al fin y al cabo, todos venimos de una madre, que es una encarnación de la madre naturaleza. Ahí comenzó el miedo. Si bien ella es madre sabia, protectora y tierna, en ocasiones también parece inmensa, infinita, todopoderosa, agobiante, capaz de preverlo todo (...). También su temperamento es particular, cíclico, como regido por misteriosas fuerzas oscuras. A los ojos del hombre ella siempre será incierta; amada y deseada, y a la vez temida y odiada (2009; 19).

El narrador transmitiendo las cavilaciones de Camargo, observa una memoria que busca el elemento corpóreo para desencadenarse en nítidas imágenes o las manifiestas en recuerdos borrosos: “Se dio cuenta de que durante años había equivocado la búsqueda, yendo detrás de una madre que debía repetir su propia imagen, una forma errante cuyos ademanes y voz estaba seguro de reconocer, sin saber –pero ahora el padre acababa de decírselo- que perdemos la vida buscando lo que ya hemos encontrado” (2007; 213). Para el observador del telescopio la fantasmagoría de un cuerpo es el enigma que se juega la cordura; ese cuerpo-texto, que sale mostrándose como un guiño, cruza los límites.

Posterior a la escena del anciano, Reina meditará: “Meses después se daría cuenta de que estaba cometiendo un error, pero en ese momento solo pensaba en él y en su pasado triste: un pasado que no conocía entonces y que Camargo nunca le revelaría. Fue tal vez por eso que aceptó ir esa noche a la casa de los geranios (...) olvidando que, apenas él se sintiera seguro de su amor, volvería a menospreciarla” (2007; 214). El

distanciamiento -la ausencia de la mujer/madre sobre todo- es el tema configurado históricamente en el relato del padre que vuelve, se remarca, en Camargo: “No era correcto hablar del amor de Reina, porque no se trataba de eso, como ya se ha dicho: lo que ella sentía era apego y muy en lo hondo, temor de su cólera. Entrar en el espacio de Camargo significaba ser vigilada, asediada, y también vulnerada por sus cambios de humor. Pero no sabía cómo apartarse de él una vez que caía bajo su influencia: era un imán de alcance infinito, o una herida que nunca cicatrizaba” (2007; 214). Cercada por una masculinidad posesiva, inteligentemente camuflada a través de gestos obsequiosos, regalías desinteresadas, meritorias, Remis recae en la encrucijada:

Reina sentía entonces que el ser de antes se le evaporaba y no sabía si este nuevo ser que ahora entraba en ella podía ser feliz alguna vez, con Camargo pesándole como un sombra. Su vida de antes había sido gris y ésta también lo era, aunque de otro modo: en la vida de antes corría sin poder avanzar, y en la de ahora avanzaba sin poder correr. Le parecía que un invisible aro de hierro la asía de los tobillos, mientras el viento se la llevaba de un lado a otro” (2007; 214).

El personaje femenino ejerce, aunque resulte paradójico, su logos durante el trance. Pese a sentirse invariable -sin más evento que los ascensos motivados por la rendición sentimental, al lado de un hombre reduciéndola a objeto poseído- repara en la pérdida de sí. En consecuencia, imita y se desvincula:

A ella no le quedaba tiempo sino para las investigaciones del diario y para Camargo. No sólo fue perdiendo las pocas amigas que había tenido-ninguna soportaba los malos humores de él ni su extraña certeza de que el mundo estaba siempre debiéndole algo; la urgencia con que vivía hizo que se perdiera a sí misma. Hacia fines del verano descubrió que sus modales eran idénticos a los de Camargo (...) (2007; 217).

En el transcurrir ficcional las escenas que narran la pérdida o el extravío, anticipan, incluso en un mismo cuadro de hechos, la separación de un cuerpo, de un ser que será esquivo. Surgirá la experiencia, la intervención de otra masculinidad. Reina, motivada por asignaciones en la redacción, viaja. Enzo Maestro, otro satélite de Camargo, con su discursividad política aborda a la mujer en una plática intencionada:

-Uno de mis amigos edita un semanario en Bogotá. Le han ofrecido una entrevista con los dos jefes de la guerrilla, Tirofijo y el Mono Jojoy, pero no quieren dársela a él solo. Le piden que haya además diarios de

Venezuela y de la Argentina, vaya a saber por qué. Si estás de acuerdo, podríamos mandar a Insiarte.

-Es demasiado hueso para que se lo coma un perro tan chico. Preferiría ir yo.

-Me lo imaginaba. Es peligroso.

-No tengo nada que perder.

-Camargo se va a negar –dijo Maestro, socarrón.

-¿Le anunciás vos que me voy de viaje? ¿O preferías que lo haga yo? (2007; 220)

Ese viaje acentuará la brecha entre Reina y Camargo: “La primera noche, en el hotel donde Reina y sus compañeros se alojaban por designio de los guerrilleros, ella sudó tanto que se levantó antes del amanecer a exprimir las sábanas empapadas. No podía dormir más y salió a tomar el fresco al porche de la entrada. German, el editor bogotano, estaba allí meciéndose en una hamaca y fumando con serenidad, como si lo hiciera dormido” (2007; 221). Aparece una figura plácida: “Apenas la vio, le ofreció un sitio a su lado para que se tendiera. Reina lo hizo sin vacilar. Sentía confianza instintiva en él, la certeza súbita de que el mundo podía empezar y acabar en su cuerpo anguloso, de huesos demasiado grandes y unos ojos tan azules que casi se podía verlo que había al otro lado” (2007; 221). Un antagonismo, Reina entre dos figuras opuestas, lo turbio del hombre poseído por la recóndita barbarie de su civilización, frente al desenfado dialéctico del otro: “Era una hora de silencio unánime en la aldea, porque ya el último borracho se había desmayado en la taberna, y Germán le enseñó a distinguir los sonidos de la selva cercana, donde los monos aullaban como lobos y los papagayos reían como hienas (...)” (2007; 222). Más adelante, el tema de la sexualidad viene con el de la sintonía corporal-sensitiva: “(...) desandaron unas cuantas cuerdas tomados de la mano con naturalidad, como si fueran amigos de muchos años, aunque Reina sintió que Germán se estremecía cada vez que los dedos cambiaban de posición y que el roce de las palmas, aun sudadas y pringosas, tenía una intensidad sexual que antes jamás había sentido” (2007; 222). Como estaría en los predios de la guerrilla para entrevistar a Tirofijo y a Mono Jojoy:

Reina había viajado con la consigna de llamar a Camargo dos veces al día. Habló con él por última vez avisarle que su aparato iba a estar apagado y no sabía por cuanto tiempo.

-Si es así no quiero que vayas –Le dijo Camargo. Su tono era pausado, como siempre, pero ella sabía descubrir los cambios de humor aun las frases más breves. Esta vez hablaba en serio: le prohibía que diera un paso más.

- Si pego la vuelta ahora se pudre todo –porfió Reina-. Pidieron tres periodistas. No van a recibir a dos.
- Fue una mala idea de Maestro.
- Tal vez, pero ya estoy acá (2007; 223).

Las respuestas las emite una Reina replicante, decidida y, por supuesto, contraria al editor. Esta actitud pronuncia lo que en líneas contiguas provocará el cambio en la relación de los sujetos, ese giro leído por Camargo en los rastros dejados por la redactora eclosiona definitivo en la rutina, porque precisamente representa para ella una fuga del hábito que la consume:

Cortó y volvió a salir al porche (...) Sin darse cuenta, se puso a llorar, no por la tristeza de lo que veía sino por ella misma, por el vacío de sus últimos años, en los que no había amor ni belleza sino tan sólo el afán de ser alguien. Un día iba a subir a su nube sólo para quedarse allí, sola, y mirar hacia abajo preguntándose ¿qué hice de mi vida, qué ciega mierda hice de mi vida?” (2007; 224).

Germán será esa eventualidad erótica, la conjura contra el sentimiento de deriva, una sacudida al guion de perplejidades y desgraciadas. La voz narrativa acentúa el rasgo diferencial, el aura descontaminada de humores malsanos:

Germán encendió un cigarrillo en el otro extremo del porche y le sonrió, con una mezcla de compasión y complicidad. Ella lo miró como si estuviera dentro de él y pudiera oír las destilaciones de su pensamiento. Lo oyó como si en la realidad no hubiera otro sonido que el de ese pensamiento. Cuando él la abrazó preguntándole <<¿todo está bien?>> y la besó en la boca con una fiebre invasora, ella lo dejó hacer. Dejó que la llevara a su cuarto y la desvistiera y la tocara. Era todo tan natural, tan fácil, que por un momento le extrañó que aquel cuerpo fuera el de ella y no el de otra, porque había dejado que su cuerpo se fuera y no imaginó que, al volver, iba a pertenecerle tanto. Hicieron el amor sobre una cama que crujía sin que les importaran los vapores calcinados de la noche, el asedio de las moscas ni nada de lo que sucedía en el mundo. Durmieron una hora y volvieron a sentir la urgencia de penetrarse y lamerse, y así habrían seguido sin darse tregua si a las seis de la mañana el guía guerrillero no los hubiera llamado para decirles que el Mono Jojoy y Tirofijo estaban esperándolos en el abismo de la selva (2007; 224-225).

Lo precedente se suma al periplo de intensidades. El campo de excitaciones remarca cierto estado febril y sexual fuera de los moldes que el convencionalismo social o cultura del comportamiento medido establece; mientras Camargo es planteado desde sus impredecibles humores, Germán encarna la contraparte, tiene un plano metafórico que se infiere de la descripción, de lo que produce en Reina. Un personaje

aparentemente sin máscara (lo muestra su desenvoltura) ni otro canal más que el contacto físico simple (parecido a un adolescente enamorado, deseoso de roces y vibraciones). Germán hará que estallen en la mujer sensaciones no exploradas, una sexualidad de juegos lúbricos; es la encarnación de la pasión eventual, transitoria, sin embargo, significativa, correlato del viaje, la fuga, la vía hacia lo fortuito.

El editor argentino, por su lado, seguirá en el infatigable itinerario de descubrimientos: “Adivinaste la traición antes de que sucediera. Ya habías notado algo esquivo en el cuerpo de la mujer cuando volvió de Colombia. Se quedaba con los ojos abiertos al hacer el amor, temblando a veces, buscando en el aire de los geranios del deseo que no llegaba y no llegaba” (2007; 227). El sexo se ha despotenciado: “Su sexo estaba seco y también temeroso: quería decirte algo y sin embargo enmudecía. A ratos se apartaba y te pedía un instante de tregua: estoy cansada, tan cansada. Vos te ponías boca arriba en la cama y mirabas los arabescos de la penumbra, las sombras de su desnudez, el centelleo de las ramas en el jardín” (2007; 227). No quedará ahora más que un cuerpo saliendo de la órbita:

También cuando la observabas a través del telescopio Bushnell, desde el cuarto de la calle Reconquista que habías alquilado sólo para ella, obedeciendo al instinto de la desconfianza que jamás te fallaba, la sentías ausente ya no sólo de vos sino de todo lo que lo que la rodeaba, buscando un cuerpo que parecía haber dejado en otra parte, ¿su cuerpo u otro distante, el de alguien en cuyas manos la mujer se había puesto: la perra, desgraciada? Perra, perra, tu padre tenía razón: era igual a la madre que los había dejado, una reencarnación tal vez, una melliza que regresaba para maldecirte” (2007; 227-228).

El insulto se convierte en eco paterno o enunciado que conjura la descarga compartida hacia la madre. Ese episodio del pasado revive con Reina; despierta el rencor de un anciano por la esposa y el reclamo de un hijo que busca su progenitora y la siente en otros rostros, en otras manos. No tarda en atisbar rasgos aviesos: “La mujer regresó al diario el martes al mediodía, con una luz en la expresión que no reconocías, el sol recóndito de alguna felicidad perversa: entonces empezaste a comprender que algún intruso la ensuciaba, que ella rendía su cuerpo a un desconocido tal vez más joven y sin duda podrido de venéreas, ladillas y otras enfermedades” (2007; 229). Bornay recuerda, registrando el imaginario en torno a lo sexual femenino, la enfermedad, la paranoia del contagio alimentada por el discurso de los clérigos (referente: siglo XVI) y luego

potenciado por el científico (siglo XVII): “Se trata, claro está, del discurso médico que a partir de esta época irá tomando más y más potestad, hasta erigirse, en el siglo XIX, en el único e incontestable juicio sobre todo lo que concierne al sexo y a la mujer” (1995; 47). Agrega a ello las dimensiones:

Si hasta entonces se había esgrimido contra el pecado de la carne el temor al infierno, una nueva amenaza, mucho más próxima y <<terrenal>> va abriéndose paso, ahora avalada por lo científico: la amenaza de la enfermedad, particularmente la venérea. El amor, la pasión serán, de ahora en adelante (...) los causantes de todo tipo de males (1995; 47).

La descripción del narrador hace de la mujer un depósito prohibido. Y el personaje repara en la memoria atisbada en Reina: “Querías saber qué había pasado, ah, cómo la sospecha y la incertidumbre te enloquecían, Camargo, cuántos residuos de la memoria de tu madre se habían instalado en la mujer y te acosaban, abriéndote de nuevo las llagas del abandono” (2007; 229). Posterior, en una de sus pláticas, los personajes enfrentan sus afirmaciones:

(...) Yo no te voy a dejar, Reina, aunque vos quieras dejarme.
 -Soy una persona, Camargo. No me podés tomar ni dejar. No te pertenezco. Soy de nadie. Solo ahora sé que, por lo menos, me pertenezco a mí.
 Ella misma te ha franqueado el paso. Decidías, por lo tanto, ir un poco más lejos:
 -Te pertenecés a vos porque pertenecés a otro.
 -Tal vez-admite.
 -Y te enredaste tanto que ya no podés salir.
 -No me enredé. Tampoco quiero salir. Estoy donde estoy por mi voluntad, limpia de cuerpo y alma, ¿podés entender eso?
 Te subleva que, al mirarte, lo haga con negligencia, como si ya se hubiera puesto fuera de tu alcance. Hay algo en su actitud evasiva que te devuelve a la infancia. Ella es la otra, la perdida, ¿no? Si tu padre lo vio con tanta nitidez, tanta certeza, ¿por qué lo desoíste? La ira te saca de quicio y, sin embargo, tu voz se mantiene la medida (...) (2007; 232).

La tensión va en escala, asentando el momento álgido en donde estallan confesiones y agudezas, el reflejo del lado de la vida en el que cada uno está y que, del mismo modo, se ha ido articulando como pulso y poder, pasado y presente, violencia y trascendencia. Camargo no hace más que subrayar la traición, consumirse en la ira:

(...)
 -¿Germán se llama?-gritás ahora. La garganta se te ha secado. La sangre te sube a la cabeza como una lava.
 -Germán. Pensé que lo sabías. ¿No dijiste que sabés todo?

Hiciste, hace años, tu aprendizaje de la desdicha. Cuando ya no podías aprender más, te volviste inmune a todo sufrimiento. Ahora te queda sólo la cólera. A tu cólera no le importa alzarse sobre el vocerío de los yuppies y las risotadas de las empleaduchas.

-Cogiste conmigo, cogías con él, cogés con cualquiera. Te abrís de piernas al primero que pase, puta. Te vendés al que mejor te pague, ¿eh? ¿No te ha bastado todo lo que te di, todo lo que me sacaste?

-No me regalaste nada, Camargo. Lo único que hiciste fue arrancarme cosas. Nunca te dije que te quería. Te admiraba: es distinto. No te mentí.

-¿Creés que me vas a dejar así tan fácil? ¿Creés que se puede salir de Camargo como se sale de una fiesta? No, nena, vos no te vas.

-Quiero a otro. No me puedo quedar.

-¿Otro? No hay ningún otro. A mí nadie me abandona. Yo no soy mi padre.

-Pobre Camargo-te dice (2007; 234).

Y se reitera el tiempo de una masculinidad que se ha hecho en el control. Un tiempo que ilustra, por consiguiente, el castigo, la reprimenda a toda transgresión de sus límites: “Tu sangre ya sublevada se desborda. No sentís tu cuerpo ni te importa. Sólo sentís tu indignación invencible. La mujer alza las manos, tratando de cubrirse, pero vos sos más rápido. Descargás toda tu fuerza en un revés que le alcanza los labios, de pleno, y se los parte. Ella te observa atónita, demudada, con ojos de cordero sacrificado (...) Vos sos quien sos, Camargo. Nadie puede dejarte” (2007; 234). Y en su afán de posesión, trata de impedir la posibilidad de encuentro con ese otro hombre, más joven, que le ha quitado el objeto y le ha devuelto a Remis el deseo: “Le has ordenado a Sicardi que la detenga por cualquier medio en el aeropuerto, pero la mujer no ha tomado ninguno de los vuelos regulares a Caracas. Suponés entonces que ha salido temprano, rumbo a Montevideo. Tiene una cita desesperada con el amante, estás seguro. Ha ido otra vez a que le vierta su estiércol. Desde acá podés oír la impaciencia de su sexo” (2007; 239). El sexo es la herida y como reseña de Solís: “La maldición que pesa sobre el placer sexual parece estar asociada tanto a las religiones como a una filosofía de la voluntad de poder que entiende la realidad esencialmente como acción y producción, trabajo y dominio, y que se remonta a los propios orígenes de la filosofía y del Estado” (1997; 01). Y es este último, el creador de mecanismos de producción, fragmentación y captura de los cuerpos. Camargo es artífice; colérico y brillante, actúa ante la huida:

Es esa desesperación por huir de vos la que te induce a tomar el control de su cuerpo desnudo filmándola en secreto. Mientras la contemplés en el televisor de San Isidro, a tamaño natural, podrás ir amansándola, atrayéndola. No hay materia duradera en las apariencias del mundo, pero la voluntad del yo puede rehacer la materia, enseñarle el camino de la sumisión. Al apropiarse de su imagen, también poseés su cuerpo: ésa es una

de las sabidurías remotas que los seres humanos han desaprendido (2007; 239).

Hombre y Estado, producción y sistema: la masculinidad colérica es la expresión alegórica de un poder. El hombre produce su entorno y se produce él mismo dentro de la esfera. Sus formas de ejercer dominio han sido forjadas también en la desdicha. Por lo tanto, responde con indiferencia, inmunidad y cautela a las vicisitudes. Sin embargo, esos mismos procesos generan una descomposición en Camargo. Así pues, creyendo ostentar el poder, declara inconscientemente, la eclosión de la barbarie: “¿Ahora qué te ha quedado de ella, Camargo? Mirás dentro de vos y sólo ves un horizonte de asco, un río de escorias que irás sacando poco a poco (...)” (2007; 242). Repara en la escritura de la mujer, el sentido orgánico que ella le ha dado, y aprovechará la coyuntura para ejercer, a través de Sicardi, las debidas presiones: “Vas a retenerla ahora sólo un par de días, exigiéndole que escriba sobre la crisis ministerial y sobre la segura renuncia del vicepresidente. Sus artículos van a ser desastrosos, porque harás que Sicardi la humille hasta secarle el lenguaje, que le ajuste el garrote al cuello y estrangule su orgullo” (2007; 242). La planificación del castigo se urde con precisión; se observarán, a partir de ahora, lo que procura ejecutar, un conjunto de acciones que reflejan el placer de mancillar, cercar, doblegar: “La mujer le ha respondido con insultos filosos, letales. Ordenás a Sicardi que los incluya en la carta de advertencia. Servirán para justificar aún más al diario cuando decidas echarla. Ahora ya podés confiar el mando a Maestro por un par de días y concentrarte en los laberintos del castigo” (2007; 243). Ejecuta el plan pensando en no dejar impune los actos de abandono:

Comprendés de pronto que ese juego de espejos sucede no sólo en el tiempo sino también en el espacio. La mujer es un calco de su propia madre y a la vez es un calco de la tuya. La imagen recóndita de la enfermera con delantal blanco tableado y los guantes de gorma que se acercaba a tu cama por las mañanas, cuando volvía del hospital, reaparece ahora, nítida, tal como era cuando la dejaste caer en los fosos de tu conciencia. No recordabas su cara desde entonces ni estás seguro tampoco de que es una ilusión lo que ves ahora, una industria cruel de tus deseos, pero el hecho de que tu padre también la haya reconocido te inquieta. ¿Y si la madre de la mujer fuera también tu madre? ¿O peor, todavía, si la mujer, desplazándose en el tiempo, se las hubiera arreglado para ser tu madre y huir de vos en la infancia, como vuelve a hacerlo ahora? Por un momento, la idea te horroriza (2007; 248-249).

Finalmente comete el perfecto acto flagelatorio: contaminar el cuerpo, sembrar en la mujer el asco, la enfermedad y la podredumbre. La induce con fenobarbital y se sirve de un infectado, indigente extranjero, para sellar el proceso: “A Momir no se le mueve un pelo ante esa desnudez que tantas veces te ha dejado sin aliento. Sigue allí, de pie, con la mandíbula perdida y la mirada en ninguna parte (...) Ya que la mujer te ha traicionado con ese sexo que ahora está delante de vos, inerme, no vas a permitir que nada en ella quede sin mancillar ni herir, nada de esa sangre sin infectar” (2007; 256-257). El pensamiento del personaje, reflejado por la voz narrativa, que transpira el grado psicológico-emocional, evoca el imaginario de la mujer fatal:

¿Acaso ha tenido compasión de vos al infectarte el alma? ¿Qué estás esperando, entonces? Llevás las manos de Momir hacia los pechos de la mujer y le ordenás que los acaricie. Así, así, despacio, los pezones, le decís. Y fastidiado ya por tantos rodeos inútiles, le indicás por señas que se desvista

Con una indiferencia que no habías imaginado, Momir se despoja de los harapos. El hedor inunda el cuarto. La mujer, sin duda, no lo excita (...) ¿Vas a echarte atrás ahora?, le preguntás. No, te responde, con su castellano rústico: esto es difícil para mí, pero sé que es todavía más difícil para vos (2007; 257).

Curioso el devenir de las escenas que inician planteando una figura masculina incisiva en la programación del acto, eco de las formas truculentas de causar dolor y muerte a las mujeres, para derivar un hombre que se interroga mirando el cuerpo adormecido:

(...) Creíste que ibas a vigilar paso por paso todo lo que Momir hiciera, pero ya hasta la curiosidad se ha desprendido de tu ser, o el ser se ha desprendido de la curiosidad. Te encerrás en el armario donde están las ropas de la mujer, Camargo, te dejás caer entre la dulzura de sus lencerías, el perfume acre de sus botas de montar, aspirás sus zapatos, el ceñidor de sus medias, el fresco olor a tarde de sus sábanas, vas apoderándote de las huellas de su apariencia ya que ella te ha cerrado las puertas de su cuerpo. ¿Hay un cuerpo ahora? ¿Tuvo esa mujer alguna vez un cuerpo? Oís gritar a Momir y no podés soportarlo. Oís sus rugidos de bestia herida, desesperada, y ni siquiera el súbito silencio te sosiega. Has movido muchos destinos de lugar, Camargo, pero el tuyo es el único que sigue inmóvil (2007; 258).

Camargo mira, observa, y se encauza hacia el progresivo deterioro:

Ahora no podía dejar de mirar a la mujer ya no sólo porque deseaba que sobreviviera –si no sobrevivía, el castigo que le había infligido no servía de nada-, sino porque la mujer y su atención se habían fundido hasta el punto que era difícil distinguir la una de lo otro: entre ambos se tendía un

cordón umbilical del que tal vez dependiera toda la realidad. Si dejaba de mirarla, no sólo ella quedaría fuera del orden de las cosas, sino también lo que estaba alrededor y a lo mejor él mismo (2007; 265).

Reina despierta, regresa al mundo después del letargo, repara en la transgresión. Su cuerpo se muestra vejado, movido de los cauces sexuales y eróticos: “No había pensado hasta ahora que la soledad tiene un peso, un centro de gravedad, una sensación que empuja hacia el abismo. Está sintiéndola en su carne y no sabe cómo sacarla de allí” (2007; 281). Procura la presencia de esa otra masculinidad apacible: “Podría llamar a German, pero ¿qué le diría? ¿Que alguien ha entrado en su casa por la noche, y ella no tiene conciencia de lo que ha sucedido? La han violado, está segura de eso, y le han manchado de sangre las sábanas, aunque no ha podido encontrarse ninguna herida, solo un ardor atroz en el vientre. Germán pensará cómo un acto tan terrible no la ha despertado. No sé, le dirá ella, caí desmayada” (2007; 282). Pensar la infección del cuerpo, del sexo, es augurar también un ahora frustrado:

(...) No podremos saber hoy mismo si está infectada, pero en estos casos, hay que tomar todas las precauciones, señorita Remis. ¿Ha observado si tiene pediculosis? No, Reina no ha observado detalle alguno. Tampoco ha tocado casi el área sufriendo: sólo lo ha hecho para examinar si está herida y para lavarse con una esponja. Ni siquiera sabe qué es pediculosis. Piojos, ladillas, aclara el médico. Dios mío, responde ella, déjeme ver. Sí, algo hay acá, formas que se mueven. No se inquiete: son insectos parásitos, fáciles de eliminar (...) (2007; 284).

El sol es referente, trae a colación los relatos fundacionales, y dicha reiteración del imaginario, habla desde el tiempo para signarlo o presidirlo. La mujer entretanto, descifra y comprende el mensaje de los dioses, el movimiento universal ejecutado y ejecutándose, sibila siempre: “El amanecer ha sido de hielo pero apenas se alza el sol el aire se calienta velozmente y nada parece igual a lo que era. Para Reina, el sol siempre es un anuncio de melancolía, no la señal de que las cosas empiezan y se abren a la vida sino al revés: la prueba de que algún momento terminarán” (2007; 285). Y, justamente, en el reino de los códigos simbólicos entra la abeja reina con valor ambivalente: ascendencia de un cuerpo sujeto que se distancia para asumir senderos propios, fundar predios perecederos, o ascender al dolor, al acontecimiento adverso, progresivo en su daño:

(...) se ha hundido en un sueño maligno y quizá siga todavía en él, quizá pueda ya salir de la viscosa oscuridad donde ha caído. Oye zumbidos en un lugar de la memoria que no puede encontrar ni esquivar, como si una incesante colmena estuviera abriéndose dentro de ella, trabajada por miles de obreras infatigables. Es la simiente de alguna enfermedad que rehíla y crece, una feroz abeja reina que, cuanto más al vuelva, con más dolor muere (2007; 286).

Por otra parte, con respecto a su itinerario, el encuentro con Germán es crucial, pero la vicisitud trunca esas libertades que piensa asumir desligándose de los espacios de control-vigilancia:

- Tengo que viajar a Río esta misma noche-dice Reina
- Ni se le ocurra. Por unos meses debe olvidarse de los viajes. Necesita alguien a su lado que la cuide. Lo que le ha ocurrido es serio.
- Una persona me está esperando en Río, doctor. Ha viajado miles de kilómetros para verme.
- Si ha sido capaz de llegar hasta Río podría también venir a Buenos Aires. Es muy probable que debamos repetir los análisis.
- ¿Qué podría pasarme si viajara de todos modos?
- No sé, no puedo adivinar. Ha sufrido un ataque sexual de alguien que está muy enfermo, señorita Remis. Imagine cuáles pueden ser las consecuencias.
- ¿Cuánto tiempo va a durar esta historia?
- Si tiene suerte pocos, meses.
- Nunca tengo suerte. En ese caso, ¿cuánto?
- Quizá toda la vida (2007; 287).

Pensar en volver a la restricción o tomar cualquier decisión que implique un obstáculo para sus canales será terrible: “(...) Imaginar el regreso a la casa familiar le infunde más miedo aún que en la enfermedad o la miseria: dejaría de ser ella misma, retrocedería al estado de ninfa, al convento de la obediencia, a las reglas de la implacable hermana superiora (...)” (2007; 288). Hay una forma de memoria en Reina, un conjunto de imágenes y eventos que despiertan la sensación de límite. La mujer aspira el despliegue y la posibilidad de ejercer cuestionamientos: “Sobre la lisura del cielo reinaría un dios único y se apagaría la libertad de pensar en los mesías gemelos, en el mundo creado por un Principio Femenino y en la victoria final de los pobres sobre los poderosos. Sin libertad sólo habría resentimiento y desdicha, y ella no sería ella sino su madre” (2007; 288). Germán es la figura que se abre entre apariciones desalentadoras: “No. Es imperioso volver al departamento que odia porque allí, junto a la cama que quisiera destruir e incendiar, está el teléfono al que Germán va a llamarla, si acaso no la

ha llamado ya” (2007; 288). Reina fragua su ser en aspiraciones de existencia-trascendencia, en el aquí que es el tiempo de libertad:

No hay un solo cielo, y basta con que uno se desplome para que todos lo hagan a la vez. El telegrama, firmado por Sicardi, le comunica que El Diario prescinde de sus servicios a partir de la fecha conforme a los artículos tales y cuales. Si Reina entiende bien, la despiden por daños a la empresa y faltas reiteradas sin aviso, negándole todo derecho a una indemnización. Tendrá que vivir con las entrañas podridas, los brazos cruzados, el horizonte yermo. La han dejado sin nada, pero mientras tenga a German, lo tendrá todo. No va a pensar, como la madre, que lo mejor es no despertar porque el mundo es sufrimiento y maldad, maldad y sufrimiento. Se alzarán contra el infortunio y volverá a ser ella misma, indestructible (2007; 289-290).

Germán no parece un sujeto adherido al cuerpo, no hay atadura que lo sitúe permanentemente en la vida de Remis, y esto será otro evento inesperado. Germán y Camargo expresan el modus que pudiera asumir lo masculino:

Entonces suena el teléfono:

-¿Cuál es la historia terrible que te ha pasado, amor? ¿De dónde sacas que no puedes viajar a Río?

Reina detesta cuando Germán adopta ese aire de frivolidad, sin dejarse rozar siquiera por la angustia de todo lo que ella le ha dicho ya. Lo detesta y además lo quiere.

-Más vale que no te lo cuente por teléfono. Te necesito, ya me has oído. ¿Cuántas veces tengo que decirte que te necesito?

-No seas infantil, Reina. Íbamos a vernos mañana en Río, ¿es cierto? Tengo un trabajo ahí que no puedo dejar de hacer y tú también tenías una investigación pendiente. ¿Por qué vamos a cambiar de planes veinte horas antes?

German: me han atacado. Acá, en mi propia casa. ¿Podés entender eso?

-Estás en tu casa, no en el hospital: eso es lo que entiendo. Si te robaron, ven a Río y compenso con amor todo lo que te hayan quitado. Además, no parece que el daño sea grave. Tu voz suena espléndida (2007; 290).

Los dos personajes fijan posición ante las condiciones dadas. Una mujer que se desborda en temperamento y afecto, y un hombre que no muestra mayores gestos que los de seguir su programa, sin permitirse excepciones:

Hablo en serio. Nunca he hablado más en serio en toda la vida. Estoy mal, Germán. No voy a viajar. No puedo.

La voz de él se endurece, veloz como un carámbano de montaña.

-Y yo no puedo cambiar de planes. Llevo dos meses detrás de una entrevista. No me la van a postergar. Tampoco quiero que la posterguen.

-Hay siete u ocho vuelos diarios de Río a Buenos Aires. Son apenas dos horas de viaje. Podrías salir mañana por la noche y regresar mañana temprano al día siguiente. ¿Eso disipa tus dudas?

-No, Reina. Tengo cuarenta años, y jamás, ¿oíste?, jamás he permitido que una mujer me manipule. Déjate ya de caprichitos, amor (...).

-Soy una imbécil –dice ella, entre dientes.

-Yo no sería tan cruel contigo. A ver, aclara las cosas. Cuenta qué te ha pasado.

-Te quiero, Germán. Por eso. Te quiero sin preguntas y sin condiciones. Nada sería tan fácil como decirte lo que ha pasado, pero tenés que confiar en mí. Si te pido que vengas es porque tiene que así, ni más ni menos.

-Yo también te quiero, Reina, pero nunca he dependido de los deseos de nadie. Nunca, desde que me fui de mi casa a los diecinueve años.

-En este caso no es un deseo. Es una necesidad, una urgencia. O si querés que se más clara, es una fatalidad (2007; 290-291).

Y la conversación se reduce a contrariedades:

-Pero soy yo el que decide. Y decido que no voy a ir a Buenos Aires. Se me quieres como has dicho, te espero mañana en Río. Y si no es así, ya nos cruzaremos en otra parte. Tenemos la vida entera por delante.

-La vida entera, decís

-Sí, mañana. Otro día.

-¿Mañana? Siempre me ha parecido ridícula esa palabra. Mañana es nunca (292).

La mujer es un territorio erosionado por sucesivos avatares: “Le sorprende, al cortar, que dentro de ella sólo hay vacío y cansancio: una planicie sin fin más allá de la cual se termina el mundo” (2007; 292). En otro orden de ideas, la madre no es un referente de emulación, es un paradigma indeseado, alma confinada en rutinas y achaques, en ideas y pensamientos que se resuelven en la calamidad. La mujer como referente ha llevado el enigma del Principio Femenino, ha sorteado y sufrido la violencia, ella es un archivo de sufrimientos: “Esta herida –dice Romero de Solís-es más honda, más dolorosa y grave en la mujer. El dolor y la esclavitud constituyen parte esencial de su experiencia en cualquier tiempo y son pocas las que logran escapar a la dificultad o a la desgracia” (1997; 155). Esta afirmación recoge el eco de la disputa entre lo masculino y lo femenino, la lucha material y política de los signos.

La mujer es el ente salvaje constantemente moldeado por la razón del hombre: “Nunca ha sido difícil domar a una mujer salvaje, se ha repetido Camargo durante toda la semana que sucedió a la violación (...) Para someter a Reina, Camargo no ha necesitado azotarla ni rendirla por hambre (...) Le ha bastado con enfrentarla a su fragilidad, a su pequeñez, a su insalvable dependencia del hombre que aún la ama”

(2007; 293). Un hombre (Camargo) juzga al otro (Germán) y justifica la adherencia de la mujer:

(...) ha seguido paso a paso la decepción que el editor bogotano provocó en la mujer. A juzgar por sus e-mails, ese hombre jamás la valoró ni la entendió. Uno de los enigmas que hacen más atractiva la naturaleza femenina de Reina es la tenacidad con que fue inventándose un amante ideal, al que confirió atributos que sólo estaban en su imaginación. O quizá –piensa Camargo-, lo que hizo fue adornarlo con la fuerza, el poder y el talento que eran propios de otro hombre-¿de quién sino del propio Camargo? (...) (2007; 293).

Obsérvense dos aspectos: 1) un narrador omnisciente que se mezcla y encarna el pensamiento del hombre. La delgada línea que separa perspectivas de enunciación se desdibuja; 2) el editor reconoce el imaginario y poder creativo de la mujer. Así mismo, se valora como referente y límite, es decir, no hay trascendencia, excepto la que pudiese lograr Reina a través de la intervención de Camargo, que sería, en consecuencia, un ascenso material controlada. No habrá demostración afectiva. Por ahora Reina ha quedado inhóspita, infectada:

Pero la mujer no se ha dignado siquiera a contestar el telegrama de Sicardi: ‘no se defiende, no discute la justicia de la expulsión. El orgullo la pierde, como de costumbre. El peor orgullo es el que se clava contra uno mismo, y Reina había usado una perversa destilación de ese veneno en su breve e-mail de respuesta al editor: “El amor, por desgracia, no es eterno. Ya no me escribas” (2007; 294).

El discurso se torna duro, amargo; y el hombre no deja de emparentarla con la naturaleza: Reina produce veneno y corta los vínculos. Se ha visto en la necesidad de ingerir medicamentos por la infección; las sustancias la afean, deslucen el cuerpo:

Por ahora, no se desviste como morosidad, ni regresa al baño envuelta en toallas, como sucedía antes. Pasa la mayor parte del día recostada, leyendo o mirando la televisión. El teléfono no suena, o al menos ella no lo atiende. Ha debido visitar tres veces al ginecólogo esa semana y, por lo que Sicardi ha conseguido averiguar, los medicamentos que toma están haciendo estragos en su cuerpo: la han hinchado, le provocan ataques de tos y le arruinan el pelo, que era brillante y esponjoso (2007; 294).

Camargo se aferra al registro de vida de una mujer que lo rechaza: “Es la primera vez en semanas que puede relajarse y conciliar el sueño. A eso de las cuatro de la tarde, cuando se despierta, lo invade una resolución inquebrantable: llamará a Reina por teléfono esa misma noche e intentará recuperarla. Va a ser difícil que lo rechace,

porque no existe más el obstáculo que los separaba: el editor lleva casi cuatro días sin dar señales de vida y parece haber aceptado el fin de la relación” (2007; 295-296). Sopesa y justifica el escenario, el desenlace que procura materializar, no razona, no trasciende el afán, la idea de que la mujer no puede progresar, sostenerse sin él: “Además, ella no tiene nada que perder y él, sin embargo, estaría arriesgando mucho. Un hombre que no teme al escarnio ni al contagio es porque está por encima de todo, *al di sopra di ognisospetto*. Vuela tan alto que nada puede mancharlo. Lleva en sí tanta luz que todo lo que toca se enciende y se salva” (2007; 296). La relación de valores opuestos (escala de antagonismos) dispone posiciones: lo masculino se sublima y actúa; lo femenino, por otra parte, padece, fracasa, siente cólera:

Ahora la ve encender el televisor y decide llamarla (...) Ella se incorpora en la cama, sorprendida de que el teléfono suene a esa hora, y después de un momento de indecisión, salta hacia el aparato. A lo mejor piensa que es el amante colombiano, ávido de perdón.

-Soy yo –dice Camargo

-¿Yo, quién?

-Hubo un tiempo en que no necesitabas hacer esa pregunta. Soy yo, el de siempre.

-Si sos el de siempre, ya habrás aprendido a dejarme en paz.

Está roja de cólera. Es la primera vez que Camargo ve la erupción de una cólera que ha tardado meses en fermentar. Pero no ha cortado la llamada: eso le basta. Quizás haya tocado algún flanco sensible del cuerpo de la mujer mientras tanteaba en la oscuridad.

-Si yo estuviera en paz, te dejaría en paz-dice Camargo-. Pero no puedo. No soporto la idea de que te hayas ido.

-Es patético. ¿Cómo que me fui? Me echaste.

¿Qué se podía hacer? Desaparecías. Faltaste más de tres días sin avisar. No te encontrábamos por ninguna parte.

Estuve enferma. Pero no sé para qué te estoy dando explicaciones. Adiós (2007; 297-298).

Dominar, someter, reducir, exponer, observar, son acciones del hombre-sistema.

La ostentación del poder representa el tiempo en masculino:

-Reina –decís-. Queenie. Quiero empezar todo otra vez. Quiero casarme con vos. Es en serio. Quiero casarme. Por favor, contestá. Si no sé nada de vos, mañana voy a pasar por tu casa para saber qué pensás. O si no, paso dentro de dos días, de tres.

La postergación es un elemento esencial de la doma: dos días, tres. Ella esperará temblando el momento en que subas por el ascensor, des un par de pasos en el palier, te detengas ante la puerta, y golpees (...) La llamarás y le repetirás: Mañana. Cuando por fin estés ante su puerta, Reina inclinará la cabeza y vos la pondrás de rodilla, sin permitirle que se levante nunca más (2007; 299-300).

Una vida calculada posibilita la administración del castigo-exposición-sometimiento, justo en las zonas más vulnerables de la mujer: su vida sentimental y quehacer. Camargo postra a Remis, la inmoviliza:

Reina lleva una vida de inválida. No se baña, no despega la mirada del televisor y sólo se levanta para servirse un té, a veces con tostadas de queso. El miércoles por la mañana ha cumplido con una de las rutinarias visitas al ginecólogo. Aunque sale a la calle sin peinarse casi, el pelo recogido con una hebilla, y un vestido de algodón suelto, simple, se mueve con donaire, desafiando la hostilidad del mundo. Ah, no sabe cuánto pierde al privarse del amor de Camargo: él la tomaría por la cintura y, contándole historias felices, la haría olvidar sus tormentos. Ya todo ha pasado, Queenie, no sufras más. ¿Sentís cómo tu cuerpo está lavándose por dentro y tu sangre se rehace y el dolor se ha apagado tanto que ahora solo te queda una ceniza de dolor, una fatiga del dolor en la memoria? Caminarían juntos por la ciudad, llenos de dicha (2007; 301-302).

Inmovilizar es la operación de los imaginarios articulados sobre la base de antagonismos, esquema reiterado, reproducido sin cuestionamientos por narrativas universales fundadas en códigos masculinos. Valorar la producción literaria de Tomás Eloy Martínez bajo esta concepción y patrón de catalogación sería igual a encerrar el discurso en un juicio o sentencia que mira la superficie y no el conjunto de implicaciones, sentidos, fluctuaciones generadas en el adentro de la novela, ese interior no se desentiende del contexto de escritura ni de la potencia de su significado producida a través de las vinculaciones que puedan establecerse, enterverse, rehacerse; conexiones que actualizan, dialogan, critican el texto además.

La inmovilidad de Reina Remis, inducida por la intervención de Camargo, se estima como el devenir de las circunstancias ficcionales, de la tensión y respuesta que, asimismo, emiten los personajes-ciudadanos, otorgándole polifonía a la trama. La mujer transita por la ciudad y este hecho representa el grado de desplazamiento de las figuras. El aura mitológica con que el narrador envuelve a Remis es parte del plano de significación que ambienta y cruza la obra. La pesadumbre de la mujer es la significación del tiempo azaroso que limita, frustra sus proyectos:

(...) nada en el mundo altera el hierro de su sustancia, nada lo obliga a ser lo que no quiere. Salvo la mujer: eso lo saca de quicio. En el orden de la historia, ella es mucho menos que una variación atmosférica, un color que

se destiñe, el aleteo de una foca. Pero en el orden de su vida ocupa un espacio que lo asfixia y que no le permitirá ser él hasta que no lo reduzca a su verdadero tamaño de nada, lo confine en la playa más remota de sus pensamientos. Si la mujer acepta, se casará con ella: poseerla como un objeto, pintarla en la pared, lo dejará en paz. ¿Y si se niega? Pero no hay razón alguna para que se niegue. Es una persona en ruinas y él le ofrece reconstruirla, rehacerla desde cero (2007; 302-303).

En la historia se configura un repertorio sobre la base de oposiciones simbólicas, sobre la inversión que desde la complejidad de los sujetos se plantea: siendo logos, el hombre no escapa de las oscilaciones del ser. Pero no hay que reducirlo a este tema. Resulta interesante, además, poner en perspectiva lo del orden de la historia en la que se vislumbra la trama del hombre-Estado, creado en la genealogía de las posesiones, forma de estar, de hacer, de hacerse. Piensa, ordena su vida según sus fundamentos: padre-hijo-hombre hacedor. Creyendo superar la naturaleza, resulta dominado por lo bárbaro. Y ello, conlleva a observar estados y procesos:

(...) al observarla por el telescopio, antes de cruzar la calle, Camargo descubre que el cuerpo se ha convertido en una trama de ansiedades: otra vez royéndose con fiereza las uñas, se sujeta el pelo tan torpemente que al más leve temblor de la cabeza –y la cabeza tiembla, los hombros sufren espasmos que parecieran de frío-, se le sueltan algunas mechas, obligándola a rehacer el peinado (2007; 303).

Camargo inicia su propia destrucción; ante los rechazos, la presencia segura es su barbarie:

A las diez, después de verla dejar en la cocina la taza de té que acaba de tomar, Camargo llama a la puerta.

-No voy a abrir –dice ella-. Sea quien sea, no pienso abrir.

-¿Acaso no oíste el mensaje que te dejé, Queenie? –Se inquieta Camargo. Lo enfurece tener que hablar a los gritos, en la soledad del palier-. Te he pedido que nos casemos. Mañana mismo, si querés, vamos al registro civil y pedimos una fecha.

-Estás enfermo. Estás loco. Soy un ser humano, ¿podés entender eso? Tengo sentimientos, razón. No soy un objeto.

-Queenie, sos vos la que no entiende.

-No me llames así. Soy Reina. Andate o voy a tener que denunciarte.

-Reina. Creo que has perdido el juicio. Te repito que quiero casarme con vos. Te dije que volvería a que me dieras una respuesta. Soy Camargo, no sé si te das cuenta. Soy Camargo y te ofrezco lo que ningún otro hombre te ofrece en el mundo. Ni siquiera tenés la delicadeza de abrir la puerta.

(...)

Está frenético ahora. Patea la puerta, la empuja con su energía de toro. La abriría con las llaves que le ha dado Sicardi, pero la mujer ha instalado una segunda cerradura (...) ¿Debe preverlo todo, entrar con el ser entero en mil

pensamientos simultáneos? Si la muralla que se le opone fuera el diario, Buenos Aires o la Argentina infinita, sabría cómo derribarla. Pero la mísera puerta de esa mujer es más infranqueable, más intolerable.
-¡Fuera! –repite ella (2007; 304).

El discurso es una instancia que refleja la tensión, allí se disponen y mueven las fuerzas, conforma el entramado que ha sido encarnado desde y sobre la base de lo simbólico, eso que también la novela interviene, porque muestra al hombre en su espectáculo bárbaro: la figura se hunde en la cólera. La mujer, por otra parte, declara su móvil ante el hombre, animal furioso. En su tribuna de hacedor, moldea a su imagen y semejanza: “(...) le ha inculcado orgullo, confianza en sí misma, capacidad de asombro; sí, orgullo más que nada” (2007; 308). Compara la representación de dos mundos (civilizado/salvaje). Aparece nuevamente el sentido dicotómico (esposa/amante):

A Brenda no le interesan las ideas ni el mundo real. Toda su pasión está en la música, o en mucho menos que eso (...) Reina, en cambio, tiene un talento genuino: algo salvaje, mal cultivado y a veces grosero, pero él sabe que limar esas asperezas es solo cuestión de tiempo y de roce. Durante todos los meses en que la educó, la mantuvo apartada de sus propias reuniones de negocios: ha llegado el momento de que la exhiba y la arriesgue (2007; 309).

La mujer, en suma, no es más que un sujeto inferiorizado, llevado a la corrección, al moldeo. Camargo es un statu quo que gestiona su mundo: controla, interviene, detecta, observa, reprende, seduce. Acciones que relatan la historia del tiempo industrializado, tecnificado, competitivo y violento:

El haras está unas veinte cuadras al oeste de la estación ferroviaria de Longchamps y es mucho más modesto de lo que Camargo ha supuesto. Un vasto patio de tierra se abre frente a los boxes de los caballos (...) Ve a la mujer colocar la montura con increíble destreza sobre un alazán tostado, ajustar la cincha y acariciarle la cabeza. Pone el pie en el estribo y algo la detiene (...) es el rayo de un dolor inesperado, tal vez en el abdomen. La mujer lleva una de sus manos hacia ahí, sin soltar las riendas. Ahora es preciso que él vaya en su ayuda. Baja del automóvil (...) avanza hacia el patio de tierra donde Reina trata de mitigar el dolor con ejercicios respiratorios. Ese extremo de indefensión lo conmueve (2007; 309-310).

La narración enfoca el descenso hacia lo irracional: “El lugar es solitario y está sólo a un par de kilómetros de un basural donde acampan rateros de paso y reducidos de la peor calaña (...) Por prudencia, Camargo lleva consigo un revólver Taurus calibre .38, con la carga de seis balas en el tambor giratorio. Si ve a cualquier merodeador

sospechoso, está seguro de que bastará mostrar el arma para ahuyentarlo” (2007; 310).

Reina descubre la presencia del editor:

-¿Vos otra vez? ¿Nunca vas a dejarme tranquila?

Es imperioso que no te arrastre su cólera. No, Camargo. Debes respirar muy hondo, no para acallar dolor alguno sino para que el aliento, cuando te llegue a la profundidad de las entrañas, reconozca la justicia de todo lo que has hecho e impregne tu voz de la serenidad que necesitás para decir:

-Solo quiero entender lo que te pasa, Reina.

¿Tanto te cuesta explicarlo? No podés rechazarme así, como si yo fuera nadie.

-Para mí sos nadie –te interrumpe. Y hace el ademán de volver al caballo. La muy puta.

-Quiero ayudarte. Sé la barbaridad que te ha pasado...

-¿Sabes, qué? ¿También metés la nariz en mis calzones, pordiosero? Has destrozado mi nombre por todas partes y ahora querés destrozarme mi intimidad. ¿Qué te creés que sos? (2007; 312).

Camargo va desplomándose, se pierde en su rabia:

No: ésta no es la mujer que te pertenecía, Camargo. Te la han cambiado: le han alterado los meridianos de la inteligencia, la belleza, le han podrido el ser. La lengua de letrina que te está azotando ahora no es la de ella. ¿Cómo pudiste no ver su muda después de haberla observado sin tregua por el telescopio? Era una abeja de luz y ahora es una larva maloliente. Vos seguís siendo vos, de todos modos, y no vas a dejarte llevar por su corriente de cizañas (2007; 312).

Repara en lo fétido, que es reflejo de su descomposición. Reina responde mordazmente y reconoce un hombre enfermo. Se advierte el cambio de estado: de abeja de luz a larva maloliente. El insecto, aquí, es el recurso para simbolizar el ascenso/descenso como procesos de vida (oscilaciones del ser). Los personajes ciudadanos, en tal sentido, vuelan hacia lo más alto, escalan la montaña más oscura y ominosa (barbarie) y se extravían:

La mujer alza la funesta y tiembla. La comisura del labio vuelve a contraérsele.

-Acabemos de una vez –dice-. ¿Qué más querés saber, si ya sabés todo?

-Ese hombre, el colombiano, ya no me importa.

-Basta, entonces. Mi vida es mi vida. Se trata de lo que ha pasado entre vos y yo, ¿no es cierto? Supongo que es eso lo que te interesa. Fue una equivocación, Camargo. Un espejismo. Una mañana me desperté, te vi el par de venas que te cruzan la frente, el pelo encanecido, la barbilla de pavo, y me dije: ¿qué estoy haciendo al lado de este hombre? ¿Qué he hecho de mi vida? No tenía intenciones de dejarte, sin embargo. Se me cruzó el

amor, el verdadero, y te hice a un lado. Ahora ándate. Quiero montar este alazán (2007; 312-313).

El signo doble se reitera en este pasaje con más fuerza, recordando los alcances de un ser turbado:

Ah, Reina, ya no sé cuál de tus gemelas sos. ¿Vas a montar el alazán con tu delantal tableado y tus guantes de goma? ¿Vas a acariciar las crines del caballo con tus no manos? Camargo ha esperado años que llegue este momento, años, y no va a permitir que se le escape otra vez.

-Tengo un coche allá, entre los árboles (...) Vas a subir ahora conmigo, mansa sin hablar, y vas a quedarte a mi lado para siempre. Sabés de sobra que a mí no se me abandona.

-Vos estás loco –responde.

Intenta montar el caballo de un salto pero sos más ágil. La tomás de un brazo y la atraés hacia vos con tanta fuerza que, en el envión, suelta las riendas y cae sobre el patio de tierra (...).

-Yo soy vos. No te podés separar de mí.

La mujer duda entre correr a la casa del guardián o hacerle frente. Tiene la desgracia de que la fusta haya caído cerca de su mano. No puede ser tan osada para golpearte y, sin embargo, lo hace. Parece una mujer mucho más grande de lo que es cuando descarga el latigazo sobre tu cabeza. Parece dos mujeres: tu madre y ella misma, amancebadas en un solo cuerpo (2007; 313-314).

La presencia de Remis provoca en el editor una furia creciente. Es un ente cruzado por evocaciones de la infancia y ese conflicto con lo maternal se activa por medio del lenguaje de las memorias. No quedará otro camino sino matar a la mujer:

Luego dirás que no te acuerdas de lo que ha sucedido, y tal vez no te acuerdas, porque ¿a qué orden de la memoria pertenece la ráfaga de pasado que se repite en el presente? ¿Cómo explicar que antes hiciste muchas veces, infinitas veces, lo que vas a hacer ahora? Sacás con naturalidad el revólver de la funda que has colgado al cinturón, apuntás a la espalda de la mujer y apretás el gatillo. El tambor del Taurus gira, apenas, y otra bala se coloca en línea con el caño. La ves tropezar y caer, volver la cabeza hacia vos con incredulidad y aferrarse a la fusta, quizá para golpearte de nuevo.

-¿Cómo, Camargo? –dice.

El pelo se le ha caído hacia uno de los lados de la cara. Los labios se abren y dejan ver, pálidas, las encías. La nuca queda al descubierto y distinguís el lunar que has besado tantas veces, latiendo suavemente. Pero ella ya no es ella: es un error que se ha desprendido de tu cuerpo.

-Reina –repetís.

Y descargarás la segunda bala, ahora de cerca sobre el lunar (2007; 314-315).

La evocación, por otra parte, es la fuga de una pieza del “pasado” que se asienta en la dinámica de eventos del “ahora”. El hombre mata la memoria; posterior experimenta una suerte de liberación: “Ves al guardián y a una mujer salir de la casa, aferrándose las ropas y chillando como cerdos. Ves el disco blanco del sol en el cielo

líquido y sentís que todo está bien, Camargo. Volvés a sentirte limpio como en el día que naciste, cuando todavía nadie te había abandonado” (2007; 315). Lo que sigue es una secuencia de las experiencias del editor, un retazo de vida embargándolo:

Durante horas, vas a dar vueltas y vueltas en el coche por caminos yermos, en los que pacen algunas vacas. Quisieras llamar a Maestro para contarle lo que ha pasado y pedirle que ponga la noticia en la primera página de la edición de mañana. Será un escándalo y El Diario debe esmerarse en contar la historia mejor que nadie. Lo harás más tarde. Ahora te dejás caer en el silencio como en las sábanas de tu infancia, vas por la corriente de la ternura que no tuviste, perdés el aliento entre las manos de nada que te acarician. El aire no se mueve. El calor del mediodía es tan cruel que ni siquiera zumban los insectos. Sin embargo, alguien canta, ¿tu madre canta?: oís a tus espaldas una canción lejana, que llega quién sabe cómo, de dónde, y arde no en tus oídos sino en lo más hondo y perdido de vos, Camargo, en un lugar al que quisieras regresar y ni puedes (2007; 315).

Remis desaparece, es opacada por la figura materna. Camargo se hunde; finalmente la enfermedad lo alcanza: “Ya durante las incomodidades del proceso por un homicidio del que no es culpable, como ahora todos lo admiten, se le presentaron los síntomas de una enfermedad rarísima, que los médicos diagnosticaron con nombres impronunciables: polineuritis idiopática aguda o polirradiculoneuritis, a la que también se conoce como síndrome de Guillain-Barré” (2007; 316). Brenda ahora es el relato de eficiencia durante la inmovilidad del personaje:

El síndrome empezó como un catarro vulgar y, en medio de la noche, sin que nada lo hiciera presentir, Camargo quedó sin respiración y se le inmovilizó el lado izquierdo de la cara. Fue una suerte que Brenda hubiera regresado a Buenos Aires durante el proceso, convencida de su inocencia, y aceptara reanudar la vida matrimonial. Con su eficiencia de siempre, llamó a la ambulancia y exigió que lo atendieran en la sala de terapia intensiva. De lo contrario, Camargo podría haber muerto de asfixia en el caserón vacío (2007; 316).

El editor es un ser inmóvil, dependiente, destronado: “La enfermedad es imprevisible y algún día se retirará, silenciosa como vino. Cada vez que ataca, lo hace de manera aviesa, avanzando desde arriba hacia abajo del cuerpo, o a la inversa, y a veces quedándose por semanas o meses en algunas de las extremidades” (2007; 316-317). Sexualidad y Estado son correlatos del poder; la pérdida de autonomía, por su parte, será un evento silencioso e inesperado: “Simultáneamente perdió el control de los esfínteres, pero eso no lo inquieta tanto como la desaparición de su potencia sexual. La libido se le ha evaporado y, desde que el mal se le alojó en las piernas, tampoco tiene el

menor asomo de una erección” (2007; 317). Brenda disfruta la dependencia de su marido y la necesidad de su presencia como esposa: “En el fondo, sin embargo, disfruta llevándolo de un lado a otro y sintiendo su creciente dependencia. Cuando lo ve decaído, va al piano y toca piezas de Alkan y Gabriel Fauré” (2007; 317). A Camargo lo habita la historia de una mujer que desafió sus predios:

Quando la repostera lleva la torta, a mediodía, entrega también, de regalo, unos fragmentos de panal impregnados de miel espesa y algo menos transparente que la común. Según ella, es la sustancia de la que se alimentan las reinas de la colmena: rebosa e proteínas, grasas, unas hormonas imprecisas. << ¿Por qué no prueba la miel con la cera, doctor Camargo?>>, lo incita la repostera. <<Si las reinas toman de allí toda la fuerza que necesitan para volar muy alto, imagínese el efecto que podrían tener en usted, que es un príncipe. >> Camargo no responde. Aunque siente repugnancia por esas misteriosas secreciones del abdomen de las abejas obreras, pide por la tarde que lleven un trozo cualquiera de panal. Con una lupa, observa una por una las prodigiosas celdillas hexagonales, de paredes fragilísimas y sin embargo elásticas. Le gustaría descubrir, por azar, la larva de alguna reina en ciernes, para clavarle de inmediato un alfiler (2007; 319).

Las inquietudes y arrebatos, el repertorio de frases hirientes, humillantes, las acciones calculadas desde la penumbra y el acecho de la enfermedad, han desembocado en un estado de vida sin goce alguno:

La vida se le ha convertido ahora en una sucesión de indiferencias. Quizá algún día, si vuelve a caminar, pase un mes o dos junto al mar y empiece a escribir la novela que desde hace tiempo lleva en la cabeza. Quiere contar la historia de un cantante de voz absoluta, capaz de alcanzar todos los registros, al que una madre satánica, asistida por una tribu de gatos callejeros, le cierra todos los caminos para que sea quien es (2007; 320).

La amalgama de sentires genera cavilación: “Una reflexión de Gilles Deleuze que ha leído en Diálogos lo estimula a tomar apuntes para su proyecto. Deleuze dice allí que la sustancia de toda novela (es un antihéroe: un ser absurdo, extraño y desorientado, que no cesa de errar de acá para allá, sordo y ciego” (2007; 320). ¿Se habrá visto él mismo en el aserto del filósofo francés? ¿Lo habrá movido, existencialmente, remitiéndolo a su propia vida, a su propia construcción? El hombre sostiene su dialogo: “La definición le parece demasiado simple, tal vez porque es demasiado horizontal. Para él, una novela es una abeja reina que vela hacia alturas, a ciegas, apoderándose de todo lo que encuentra en su ascenso, sin piedad ni remordimiento, porque ha venido a este mundo sólo para ese vuelo. Volar hacia el vacío es su único orgullo, y también es su

condena” (2007; 320). Finalizar con esta idea es otro signo de que la novela -el acto creativo- descubre su espiral, el magma de la vida, su vértigo y heterogeneidad. Lo masculino y lo femenino constituyen la tensión dialéctica en el texto, abriendo puertos de comunicación entre ficción y mundo como continuum. En suma, no existe lugar cerrado, acabado, sino en constante producción, derivación.

CAPÍTULO III

LA PERVERSIDAD FEMENINA EN *LA HUELLA DEL BISONTE* Y *EL REGALO DE PANDORA* DE HÉCTOR TORRES

Lo orgánico es existencial: acerca *La huella del bisonte*

Desdoblarse a sí mismo a través de indagaciones corporales satisface el impulso curioso. El ser humano, por lo tanto, es proclive a las sacudidas existenciales desde lo orgánico. La carne es el escenario de los placeres y sensaciones. Lo corpóreo teje su significado en ese brote de la experiencia súbita, a la vez que se torna en una suerte de juego alquímico. La literatura constituye un archivo de escenas en general dotadas de espacio y devenir, es decir, lo interno conjugándose con las manifestaciones de la temporalidad externa de la ficción, la ciudad, sus ruidos, algún reflejo del atardecer, anochecer. Y claramente esta composición es parte de la vivencia y visión de los personajes, su mundo. Hay un cuerpo desplegado tanto en parajes internos como eróticos. Otro, presa de las mordeduras urbanas a las que se somete y responde. Los dos, siempre en movimiento, articulándose orgánicamente con el mundo parlante.

Describir es una operación que muere en el límite: el hecho de idear anecdóticos, contener, esquematizar comportamientos parece rentable para los cartógrafos, escribas, ilustradores de la vida; sin embargo, lo subyacente, oscilante -eso que no se recrea- escapa, es inevitable. Será concebible la imposibilidad de capturar auras o energías que presionan, engañan y se distienden en el cuerpo. En ese sentido, idónea ha sido la representación de la corporalidad femenina como territorio de pasiones; su imagen reseña periplos hiperbólicos o como diría Beauvoir: “el cuerpo-trampa, la puerta hacia el averno, la vagina dentada: entrada húmeda, oscura, canal de fluidos” (1981; 215). Esa figura es, en el relato del héroe, la enemiga del logos que termina rindiéndose ante la carne.

En la contemporaneidad el imaginario fundacional de lo femenino perverso parece cesar su paranoia, relata la historia de un hombre desarticulado por el cuerpo no en sentido lujurioso, creyendo conocerlo por medio de fórmulas especulares, se expone al dictamen de la satisfacción; existe un propósito, dice Jung, que sintetiza la vuelta a lo

orgánico: “el acceso a las zonas densas de la existencia, porque el hombre, en pleno círculo fatal, se somete al rito” (1970; 100). La mujer es ahora quien inicia los procesos trascendentales en el conocimiento de la vida y sus procesos. Este evento marca el término de la hiriente imagen peyorativa, viciada por la intención política de amordazar a las mujeres y su cuerpo. Durante todo este tiempo negar la carne, declarar distancia, ordenar castigo, no hizo más que conjurar, como evento silencioso y contraproducente, la desbancada estatal del monstruo.

En *La huella del bisonte* de Héctor Torres, el devenir del cuerpo es un asunto que ocupa las escenas. El cuerpo -maquinaria orgánica- se abre en relieve ante el lector, como si el procedimiento narrativo buscara trascender la reproducción, oscilación corporal. Los personajes son el pleno flujo de lo existencial, pero ese fluir los abate, atraviesa. Cada uno en su mundo actúa según batallas y visiones. Nada más palpable en la literatura venezolana que la crítica de la vida urbana desde la ficción. Aquí, en esta dimensión de lo ciudadano y vertiginoso, el lenguaje se vuelve un campo de tensiones, fricciones. Los personajes, ciudadanos, sumergidos en un mar de sensaciones y réplicas, encarnan la ciudadanía y su avatar cotidiano. En el centro de la novela se ha configurado una cartografía de las perplejidades y asuntos humanos. Adolescentes en transición, mujeres astutas y observadoras en un mundo que las interpela desde la multifacética realidad. Por otra parte, un hombre maduro en medio del estallido, de los cambios y experiencias femeninas, termina desarticulándose a merced de las sensaciones y táctica impredecible de una bugambilias.

Karla, constituye un capítulo de cambios corporales; la niña se sumerge en los trances que el tacto y lo sexual le brindan, juega al poder, al dominio de la masculinidad, a la embestida. Se sabe hábil en el campo de las estrategias. Su cuerpo reacciona ante ciertos estímulos, está en la etapa de los giros y brotes. Descubre, en ese contexto, el ritual de iniciación, la forma de provocar y satisfacer sensaciones:

Sin saber que disfrutaba del último agosto de esas calles despejadas, la niña se inclinó sobre los pedales para aumentar la velocidad, inclinando su cuerpo hasta tropezar la punta del asiento. Aprovechando el impulso y la larga recta, atravesó la calle balanceando la pelvis hacia delante y hacia atrás con expresión ausente, sintiendo la vibración producida por las irregularidades del asfalto, que se expandía a todo el cuerpo cada vez que se inclinaba sobre el manubrio (2008; 14).

Las primeras páginas de la historia enfocarán la serie de estímulos, la apertura del cuerpo hacia las vibraciones, impulso y curiosidad que lo convertirán en una antena. Será ajeno en principio, luego, hará del tacto el diálogo, el sistema para ahondar y sopesar las formas que vayan surgiendo:

Sin detenerse a saludar, subió corriendo hasta su cuarto.

(...)

La piel le brilla por el sudor. Olvidó llevar a casa la fruta que la mamá le había encargado del abasto, pero no quiso distraerse con eso. Estaba urgida por mitigar la agitación que había alimentado con cada pedaleada.

Y sabía cómo hacerlo.

Lo descubrió sin proponérselo, un par de meses atrás. Ese cuerpo que se le volvía extraño le había estado enviando perentorias señales, y una tarde calurosa cedió a su invitación, abriendo una puerta enorme. Luego de atravesarla, asustada por lo que había descubierto, huyó de la soledad de su cuarto y de esa pesada puerta que no sería fácil volver a cerrar. Una puerta que daba a un salón largo y húmedo, sin fondo aparente (2008; 14).

Nótese la conjugación de sentidos, convergen imágenes sensoriales y terrestres. Entre el cuerpo y el medio parece fraguarse un diálogo encausado por la estimulación. El narrador lleva al lector al mecanismo de la bicicleta, a la vez que sitúa elementos espaciales: calles, asfalto. El cuerpo actúa junto con el artefacto, ideando la simbiosis, un efecto orgánico. Es ese cambio el que abre la puerta hacia instintos y corrientes. El mecanismo sigue subrayándose porque es un acto consciente que pone en el plano de visión el adentro agujoneado. El sistema adentro-afuera, causa-efecto:

Ese día, en un impulso desconocido, agarró la bicicleta y se lanzó a la calle. Apenas se sentó, recibió una plácida descarga que se le regó por el cuerpo como leche tibia. Sintió en las caderas una mezcla de crispación y bienestar que se incrementaba en tanto ejercía presión contra el asiento de la bicicleta.

Comenzó a pedalear con fuerza, dando vueltas a la manzana. Lejos de disminuir, las sensaciones aumentaban con cada vuelta, como la temperatura dentro de su ropa interior. Como cuando tenía ganas de orinar, pero de un modo más inquietante.

Y más placentero.

Luego de varias vueltas, regresó a casa agotada (...) (2008; 15).

El impulso deja rastros, ¿qué generó la aparición de la puerta? ¿Qué significa este pasaje? “Abrir” es el verbo que remarca la metáfora de la curiosidad, la acción que viene demandada desde el cuerpo y sus cambios, porque Karla es la cumbre de procesos

progresivos, húmedos, súbitos. El aguijón interno libera todas las corrientes, dejando al personaje femenino expuesto a las insinuaciones de la dimensión orgánica-sensorial, poco a poco dominará la gama de revueltas:

Al llegar a su cuarto, algo en el pecho, sin definición ni pausa, le impedía estarse quieta. Dejó entonces que el instinto tomara el control. Cerró la puerta, echó el seguro y, con prisa, se quitó toda la ropa. La mamá dijo algo que no escuchó.

Se me olvidó, respondió.

Las medias, la franela, el sostén, parecían casas arrasadas por un huracán (...). Se paró frente al espejo y se sobresaltó. Cada día lo mismo. La chica desnuda frente así le parecía tan distinta a la que era apenas uno, dos años atrás. No dejaba de asombrarle con qué prisa le crecían los pechos, con sus manchas oscuras que se derramaban espesamente, como *sirop* de chocolate (2008; 15).

Hay un plano del discurso narrativo que intenta con la metáfora describir los territorios del cuerpo, lo que dentro de él se mueve y calienta otras zonas in crescendo: “como leche tibia”, “como sirop de chocolate” actúan elucubrando matices, densidades, brotes. Aunque apuntan hacia la idea de fluido, sustancia, en otro término, la liquidez. ¿Qué devela o descubre? La operación de escritura de un autor que sabe que la ficción es también un orbe de construcción y de vida, que intenta idear un mundo cercano, tejido con los más palpables y cotidianos elementos. Un acto de comunicación y reflexión sobre las experiencias que, en ocasiones, sacuden y desorientan. Personajes potencialmente humanos, terrenales y erráticos que traslucen el resultado de una visión aguda, de un registro de lo que oscila con y en nosotros -valga el pronombre como lugar de coexistencia- los ciudadanos del vértigo. Karla irá mostrándose más tendenciosa, proclive a la experimentación y el hallazgo, saliendo de un tiempo y entrando en otro, el tiempo sexual, el de la malicia y la táctica:

Se paró al lado de la cama que en un tiempo compartió con Sarah y Cristina, e inició los ritos que sus nuevas formas le sugerían. Ondular el cuerpo, mover las caderas, ensayar poses y miradas de vampiresa, bailando frente al espejo, sin quitarle la vista a sus trémulos pechitos. Una música venida de adentro le hacía girar la pelvis, con una cadencia rítmica y natural, como la de la cadena de la bicicleta.

Se convertía, entonces, en Madonna. O en Cindy Lauper. Cientos, miles de miradas masculinas deliraban antes sus movimientos (...) Vuelta de nuevo a su tarima imaginaria, sin detener la danza, comenzó a bajarse las pantaletas, con el susto de siempre, mirando de reojo de cuando en cuando, como si viera furtivamente una película prohibida (2008; 16).

La escena es un cuadro de connotaciones y remisiones. En primer plano, el cuerpo es contemplado como acontecimiento. En segundo término, inmersa en el

contexto ritual, Karla parece encarnar una pequeña adoradora pagana rindiendo culto a su diosa. De hecho el ámbito que se ha recreado evoca el acto iniciático, acompañado de danzas y ritmos para incitar el trance. La vista recorre y marca las partes de un cuerpo en desarrollo que va soltándose en la medida que se adentra en lo sensorial, en ese ensayo de poses sugeridas. En un tercer ángulo, y desencadenándose de lo anterior, subyace el tema de la naturaleza. Karla en un arquetipo que guarda relación con las figuras fundadas en el mito, pero esta vez llamativo y deslumbrante como los referentes de la cultura pop. Hay un tema frecuentado y es el tiempo que la mujer encarna, citado algunas veces como aura, música, otras como espectro; más cuando el cuerpo se muestra desnudo, en su pleno brillo y sinuosidad. La mujer, entonces, tiende a supervisar el brote, a mirarse cual acto de lectura.

Desnuda del todo, con la prenda de corazones estampados enredada en uno de sus tobillos, se detuvo. Suspiró hondo, desde muy adentro, para aquietar la respiración. Le turbaba verse los huesos de la cadera, o los vellos que cubrían su pubis. Una lanita oscura, que comenzaba a tupirse. Se recorría el cuerpo con las manos y aun sintiendo el contacto, no dejaba de sentirse ajeno, de pensar que esa era una desconocida.

Sus novedades la excitaban tanto como las palabras que las nombraban. Verse en el espejo, tocarse y repetir vello púbico, provocaba un hilito de frío en su pello. Nalgas, decía, y clavaba sus dedos en la carne. Pezones, y la mirada le brillaba y en sus labios resbalaba una sonrisa. Pezones, repetía y los rozaba con las palmas de las manos, o los halaba suevamente, mientras alcanzaban una turgencia inmediata. Le asombraba constatar las dimensiones que adquirirían (2008; 16).

El cuerpo elucubra su paisaje; el narrador describe las zonas con estilo territorial, descubriendo y caracterizándolo, a la vez que Karla agrega pasos su ritual. Interesante el acto lingüístico, el acto de nombrar. Y aquí otro sistema. Nombrar, tocar, sentir, repetir: “Tocar y nombrar le generaba el deseo de seguir deslizando sus manos por esa piel que aún exhibía una tersura infantil. Apretó duro las piernas entre sí y suspiró cuando el ardor alcanzó sus caderas” (2008; 17). Por supuesto: implicados en el conjunto de acciones, las inflexiones y variantes del tacto, porque: “(...) nombrar – afirma Rísquez- es un acto de conocimiento (2007; 84). Conocer las partes, sentir humedad, elasticidad o firmeza, su contenido placentero, doloroso, ardoroso:

El instinto no requiere adiestramiento. Aunque le avergonzaba admitirlo, conocía el método para calmar esa inquietud cuando resultaba intolerable. Se metía al baño del cuarto, abría el grifo de la regadera y entraba en ella. El agua resbalaba por su cuerpo. Una mano abrazaba su garganta. Cerraba

los ojos. Conocía el santo y seña y lo había convertido en ceremonia cotidiana. Deslizaba su índice desde la garganta hacia abajo, a travessando el pecho, el vientre, los más viejos recuerdos, la calle solitaria, los sueños impronunciados, el desasosiego, la lanita mojada... Cuando tropezaba con el sitio, daba un respingo. Entonces comenzaba a frotar (2008; 17).

El juego de la niña -descrita en diminutivo: ese gesto lingüístico evocador de la ternura, un efecto de quien “ve” lo pequeño y frágil, lo blando y desprotegido- es y puede concebirse como un mensaje de lo que reposa en el inconsciente como saber genético, ancestral. Cristina y Sarah, sus dos muñecas, notifican la transición, la superación de un lenguaje, la incursión en un tiempo de malicias y tácticas: “Karla echó un último vistazo al espejo en busca de elementos delatores y, al no encontrarlos, salió del cuarto. No sin antes buscar con la vista a Cristina y Sarah, que desde los clavos en la pared en los cuales fueron a parar hace algún tiempo, observaban con actitud neutral, sin juzgarla ni secundarla” (2008; 17). El ritmo mecánico (sistema del artilugio = elemento externo) y el orgánico (sistema interno en conjugación con el externo) se unen para intensificar los procesos del cuerpo. Véase que la desnudez lleva consigo el signo de la apertura. Espacio de oscilaciones, recepciones. Cuerpo-antena. Pero también cuerpo que deriva de la práctica. El trance orgánico-sensorial genera cúspides, picos en serie. La mano, la acción que se ejerce son parte del método. El acto inicia con la estimulación, luego acaba el trámite con otro movimiento:

Es como un calambre rico que empieza aquí y se riega hasta acá, se confesaba así misma, tratando de explicarse lo que le producía el contacto de su dedo con el botoncito. Debo ser una enferma, se reprochaba en las noches, dando vueltas en la cama, intentando reprimir el deseo de seguir descubriendo. Pero era un calambre vicioso y había que tener mucha fuerza de voluntad para evitarlo. Sus manos de unas cortas erraban por la quietud de la sábana hasta que caían, sin querer, en el botoncito. En esas noches se dormía tarde extenuada por la euforia (2008; 17).

Karla mapea su cuerpo desnudo, ensaya torsiones, poses. Es la Kore, la Bugambilias que menciona García Lescaille: “(...) *nuditatis criminalis* o vanidosa exhibición (...) las flores con espinas sugieren el sutil engaño femenino detrás de la atractiva belleza. El binomio flor-mujer esconde lo inesperado: espina-dolor” (2008; 435). El padecimiento es vivencia, enfermedad. Por tanto, los personajes yacen en el centro: hijos de la depredación, reflejo de la insania, inseguros en el paraje, volátiles, conscientes de la sobrevivencia. Es hora de anunciar el hombre, la masculinidad sumida en rutinas, en ese cansancio de la vida. Soledad y cierta decepción son temas que lo perfilan:

Pero Mario vivía solo. El libretista cuarentón y un poco huraño que hubiera querido ser novelista, ocupaba desde hacía años un apartamento en el piso ocho de un edificio en La Candelaria. Tras separarse de América (esto último siempre será un eufemismo, porque te botan o te largan, y eso nunca ocurre sin un poco de sangre y extorsión), se negaba a volver a vivir con alguien (2008; 19).

El retrato de hombre cruzado y derivado de los avatares de la vida en pareja, cuadro de hábitos y actitudes monótonas, lugares de una vida invariable: “Mario no solía visitar a sus amigos. Además de la barra de Miguel, la librería de Raúl y la discotienda de Antonio, no frecuentaba a nadie. A su madre, una vez al mes. Y esas visitas, usualmente los sábados en la mañana, se limitaban a que ella le hablara de cosas que no le importaban sobre gente que no conocía (...)” (2008; 20). Junto a esto la distancia y dejadez con que se plantea el asunto materno; un archivo entre la masculinidad y lo maternal. La soledad del personaje viene secundada de ocasiones, o más bien, de asuntos efímeros, de aventuras y nostalgias que la acentúan:

A diferencia de América, que en menos de un año se casó con Alfredo, Mario había encontrado mayor placer en las compañías que desaparecían junto a la euforia, dejándolo a solas con su vida de comida enlatada (...) Al principio se había dedicado con intensidad a recuperar el sabor de la soltería. Rara vez comía en su casa, rara vez estaba al día con las facturas, rara vez preguntaba por Gabriela, su nena, que tendría unos seis, siete años, cuando sobrevino la separación (2008; 21).

La órbita de temas se densifica y retrata con minuciosa sensibilidad, con el sentido de lo que sucede en la microhistoria de los sujetos. Hay un trabajo de reflexión. Mario es un hombre que actúa en función de voluntades, ni siquiera su hija es referente. Ha sido parte de las disputas y correcciones de América, la mujer, una variante de la feminidad, repositorio de pautas, principios y modos:

América es maestra. Es exactamente un año y dos meses menor que Mario, aunque suele parecer mayor por esas formas en las que se mezclaban cierta mojigatería infantil con un aire de grave adustez. Cuando la mujer está pasando por un eclipse en su vida conyugal, como le sucedió a ella, necesita con urgencia ser el sol de alguien. Alfredo, que era contador en una empresa cercana al colegio, apareció en el momento preciso para alimentar el ego de ese sol desmantelado (...) (2008; 21).

La descripción de América sitúa marcadores simbólicos. La mujer es tiempo y este tiempo es milenario, por eso su presencia en las ficciones trae consigo el elemento o aura de los mitos (Beauvoir, 1981; 210). Mito y símbolo se conjugan y la insertan en campos de significación. El eclipse, el sol motivarán lecturas sugerentes. Para los propósitos del análisis vendrán a ser estaciones, períodos, procesos de la vida sin más. No obstante, hay una necesidad, existe desde hace tiempo, de narrar a la mujer según notaciones simbólicas, alegóricas (Rísquez, 2007; 90). Súmese que lo masculino y lo femenino ilustran el relato diario, la vicisitud de la vida en pareja, la distancia que se asienta en las decisiones a veces calladas, la separación o abandono, la llegada de otro hombre, de otra mujer, el transcurrir humano:

Luego, en un tiempo que a Mario se le antojó precoz, comenzaron a aparecer: los Alfredo tiene razón. Yo no soy fea (de hecho, dice que no aparento mi edad). Yo me merezco lo mejor (completaba Mario, con sorna, en discusiones que se mantenían hasta el amanecer). Te mereces alguien que te valore, veía Mario al hombre sin rostro, al vampiro, al pañuelo oportunista tomándole la mano a su mujer, sentados en un café (2008; 22).

Empiezan y se densifican las discusiones. La brecha acentúa los humores y convierte la rutina en un escenario fatal, dominado por la dejadez, las comparaciones, ofensas: el repertorio del cansancio y lo insoportable: “Aunque ya no la soportaba, aunque estaba convencido de que cada día juntos era un día más cerca de la muerte, la idea de ver al tipo sin rostro avanzar con tanta facilidad a través de un camino de puertas abiertas, cuando él todavía no había terminado de sacar sus cosas, le sumergía el alma en un ácido cuyos efectos sólo amainaban con litros de cerveza” (2008; 22). Bastará solo una oración de la mujer para determinar el grado de presencia de otro hombre, otra sensación, experiencia: “No metas a ese señor tan decente en esto. Él sólo me aconseja, decía ofendida” (2008; 22). Y las mujeres, desde una visión basada en lugares de pensamiento social, habrán de tener alguna patología, esa subjetividad que las partes diagnostican de la personalidad:

A Mario le fastidiaba discutir con América. Las maestras sufren una enfermedad profesional que las hace conducirse siempre como si estuvieran dirigiéndose a un salón repleto de niños. Cuando discutían, no sólo elevaba innecesariamente el volumen de la voz, sino que además lo hacía con un irritante tono pedagógico que daba por descontado el “obvio” error de Mario en sus puntos de vista (...) Y si eso no bastara, no se limitaba a expresar sus divergencias, como cualquier persona adulta: su más mínimo

capricho, su más mínima molestia, la planteaba desde un tono aleccionador. Nunca se le ocurría pensar que el otro pudiera tener una percepción distinta sobre el asunto. Que el otro pudiese tener su razón. Ella era la maestra, y vino a este mundo a educar, a señalar fallas, a exprimírle enseñanzas a los errores ajenos (2008; 24).

Y no es solo observar el defecto-patología, sino caer en esas posiciones derivadas de la frecuente disputa y corrección. Se desea y se quiere ver al otro en el molde de la aspiración, pero termina fracasando o ser antimodelo: “Y era tan férrea su vocación que Mario comenzó a comportarse como la oveja descarriada. Cayó en la trampa y no se dio cuenta de cómo ni cuándo, de modo que comenzó a rebelarse desde la posición del niño incomprendido” (2008; 26). Hay una visión de la vida aguda en estas escenas, un modo de ser-estar que vendría configurado por la relación con el otro y sobre todo apuntando a los cruentos campos generados a partir de las fricciones e interpelaciones diarias: “Hazme el favor de no volver a llegar en ese estado. La niña no puede ver esos malos ejemplos, le ordenó una noche” (2008; 26). La ciudad, la soledad y una sensación de libertad, de rebeldía, se convierten en las circunstancias idóneas para concebir el sujeto de las nostalgias, un incomprendido y hastiado hombre:

Entonces comprendió que se había fastidiado de ser el niño rebelde de la maestra con la cual se acostaba. A la tercera noche en un hotel, descubrió las bondades de la vida adulta: nadie te manda a cepillar los dientes, nadie te cuenta las cervezas que te has tomado, ni te dice cuándo quitarte la franela con la que te sientes cómodo (2008; 26).

Se ha nombrado la libertad que puede insinuarse en la fuga de un hombre cercado por las correcciones de la mujer y no será, al fin de cuentas, más que un halo, una ilusión que dura hasta donde se revela y muestra la corrosión de lo real. Mario siendo espectador de una discusión callejera repara en una joven que ha sido centro de la humillación: “Volvió la vista a la muchacha que lloraba. La estampa era inolvidable. Era un fresco del desamparo. Ella, los vidrios rotos formando un cerco, la basura regada por todos lados, los borrachos a unos treinta pasos, ajenos a lo que había ocurrido” (2008; 26). El hombre, apréciase, es un agente observador, es quien nota los campos, las vicisitudes cotidianas, tocantes, que pasan paradójicamente desapercibidas, quizá por lo rutinarias y, en ocasiones, silenciosas (Jung, 1970; 48). Aun siendo estrepitosas, solo uno, el sujeto espectador, atisba relaciones y sustancias: “Como aquellos remotos parientes que enfrentaron bisontes, buscó en el cielo algo parecido a una esperanza. Pero en este cielo opaco ese gesto siempre va a resultar inútil. Incluso a pocos segundos

de la palabra “Fin”. Encendiendo otro cigarro, Mario volvió al trabajo” (2008; 27). Parece tejerse en la ficción una relación con lo remoto. La conexión con el pasado, con el ser-estar de otro tiempo, es viva muestra del imaginario como instancia de imágenes y sentidos, o como un habitar perplejo.

El ángulo sitúa el entorno de Karla, esta vez narrando su relación con la madre. Dos feminidades, dos caracteres, dos tiempos sobreponiéndose: “Karla vivía con la mamá y no llegó a conocer a su padre. Solía inventar las historias más extravagantes para explicar esa ausencia. Vivir con la mamá era hacerlo con una hermana mayor, caprichosa y bravucona. Se había hecho de Gabriela ese año. En cuarto habían estudiado justas, pero casi no se trataban” (2008; 32). Las feminidades aparecen, se juntan, pugnan espacios, miden sus fuerzas. El narrador irá describiendo características, reflejando pensamientos, mostrando el lado de la disputa. Karla temeraria y cautivante. Gaby, la amiga, prudente, arropada por la fama del padre: Gaby gozaba de la aureola de ser la hija de Mario Ramírez, un conocido guionista de televisión (...) Era, por tanto, el padre más célebre del salón. Y aunque nunca iba a las reuniones de padres y representantes, su celebridad convertía a Gaby en una chica cotizada entre sus compañeros de clases (...)” (2008; 32). Se distinguen sus situaciones, las diferencias del entorno familiar: Karla de padre ausente, Gabriela con uno popular. Comenzarán a aparecer en escena rasgos atrayentes; Karla es artificio contra la masculinidad, esta vez representada por un profesor de filosofía recién contratado:

A pesar de su aspecto cansado, el timbre de su voz era agradable. Aunque lograba atraer de manera satisfactoria la atención de los muchachos, sacándolos por un instante de las carencias de sus vidas cotidianas, no esperaba la mirada de la chica del tercer puesto de la primera columna, sentada detrás de la morena de mirada inteligente. Usualmente le gustaba cuando encontraba algún alumno que mostrara avidez por aprender. Lo usaba como puente para conectarse con el resto de la clase. Pero lo de esa niña lo estaba perturbando. La intensidad de su mirada de ojos pequeños y oscuros lo hacía volver la vista hacia ella, en contra de su voluntad, como rendido a sus exigencias. La inquietud amenazaba con una inminente pérdida del hilo del discurso (...) (2008; 33-34).

Un debate se genera de las posturas o de las posiciones. El hombre que promueve nociones filosóficas en la clase es, en sí mismo, un relato de la estructura dominante, el discurso movilizador o figura que actúa desde el saber-disciplina. Y es significativo el análisis que en la novela se hace al respecto:

A pesar de la década anterior, a pesar de la liberación femenina y las quemadas públicas de pirámides de sostenes, las cosas no habían cambiado tanto como para que Karla no entendiera que el poder seguía estando en manos de los hombres. Y no necesitaba leer el periódico ni aburrirse con los noticieros para saber que policías, presidentes, militares, profesores, delincuentes, los que deciden a quién mojan y a quién no durante los días de Carnaval, todos pertenecían al mismo sexo: el masculino. Y ella se sentía suficientemente desamparada al lado de esa hermana caprichosa y arbitraria que era Raquel como para no saber dónde buscar atención y cobijo.

(...) Ella no lo sabía con palabras, pero sabía que la mujer que controlaba a los hombres se cuidaba mejor de las otras mujeres, con frecuencia peligrosas y malignas (2008; 34).

En contraste, Gabriela encarna una feminidad observadora, medida en sus transacciones e intervenciones. Detalla, cavila: “Gabriela escuchaba al profesor nuevo (que le había parecido interesante pero atractivo, y así lo diría cuando cotejaran sus veredictos) hablar de los griegos y del origen de la palabra filosofía, y notó que en un par de ocasiones estuvo a punto de perder el hilo de lo que hablaba” (2008; 35). Precisamente, las diferencias hablarán de las inflexiones, adolescentes mostrando un cuadro distintivo de la feminidad. Lo masculino es un terreno que se surca, la mujer un ente planeando movimientos dentro del panorama:

De pronto, el profesor se detuvo bruscamente y dirigiéndose a Karla (...) le preguntó (...) señalándola con el dedo índice:

¿Tú ibas a preguntar algo?

Toda la atención de la clase, que había permanecido absorta viéndolo a él (o fingiendo atención), se volvió hacia la muchacha ubicada en el tercer pupitre de la primera columna. Ella, al saberse el repentino centro de atención, miró en torno como si acabara de despertar.

Esperando alguna respuesta intrascendente, que le serviría para neutralizarla, Castellanos se mantuvo espesando un silencio que jugaría a favor suyo.

¿Yo?, preguntó Karla, alzando las cejas e intentando ocultar su turbación. No sabía que por haberse quedado pensando en el asunto de la autoridad mientras seguía fijamente el movimiento de los labios de ese hombre con aspecto de señor cansado, sin escuchar las cosas que recitaba con rítmica gravedad, había logrado incomodarlo. Ni que el hombre (la autoridad, el poder) le haría sentir su fuerza, tratando de humillarla.

Sí, tú, le replicó el profesor, con gesto arrogante (...)

(...)

Bueno... sí... yo me estaba preguntando... ¿Usted es feliz con lo que hace? (2008; 35)

Esta escena parece simbolizar la posición del statu quo frente al sujeto histórico superficialmente indefenso. Gradúese la visión: el profesor, el hombre, representa el

sistema, la tradición que se ve interrumpida o amenazada por otra lectura, sujeto, operación. La fuerza se aplica, una pregunta-ataque se formula para exponer al turbador: “Pero en la vida –escribe Jung- en las justas del saber-poder, ese otro agente, ha pensado el objeto del mecanismo” (1970; 52). La vista en negativo comprende la situación y ejecuta. La autoridad queriendo exponer, desautorizar, es, con simpleza y desenfado, puesta en el círculo de su juego. El atacante es atacado con la misma lógica de la pregunta. Karla seguirá siendo registro de sus intensidades. Se incorpora a la esfera íntima del tacto y de los descubrimientos, la tentación. ¿Será posible el microcampo de disputas? Esas tensiones que junto con otras producen el escenario general de las fricciones, pero también de los placeres:

Los comentarios de Raquel no la disuadían en lo más mínimo de montarse al día siguiente en la bicicleta. Tampoco le ayudaban a resolver el dilema de las noches en vela, en las que se debatía entre tocar o no bajo las sábanas. Ni evitaban que triunfara la tentación. Había llegado a emparentarse con esa palabra, viciosa y enajenante, que se incorporó en ella sin letras: Tentación. Había descubierto, con ella, su escasa fuerza de voluntad. En las tardes, incluso en época de clases, luego de un par de rápidas vueltas, era inevitable el siguiente paso. Y bajo la regadera, el dedito bajando por el cuerpo que se edificaba con la misma prisa de las estaciones del Metro. Y el sitio atravesándose en el camino del dedo ansioso. El botoncito que le cambiaba la vida, una vez más, para siempre, todas las tardes (2008; 37).

Las novedades vendrán anunciándose con un trasfondo ambientado por la presencia-voz de la madre:

Y junto al botón y el espejo que se modificaba a cada momento, había descubierto otras distracciones. Deslizar un pie por el otro, indefinidamente, mientras pescaba nuevas emisoras FM. Acariciarse las caderas con las yemas de sus dedos, acostada en su cama, leyendo algún libro de los que mamá le ocultaba forrando la portada con retazos de revistas. O probarse todas sus pantaletas y trajes de baño, posando frente al espejo, maquillada a escondidas de su mamá. Y todo eso, encerrada en su cuarto, tardes enteras. Y Raquel, de cuando en cuando, riñéndola por ello, a través de la puerta desde el otro lado del mundo (2008; 38).

Karla ejecuta un performance: la pose, la vestimenta, la lectura, las transacciones corporales. Uno movimiento tras otro indagando, ensayando. Es la adolescente que interpreta y se construye en la sinuosidad femenina. Encontrar los libros prohibidos, escondidos por la madre es un hecho excitante, pues significa el acceso al mundo sexual: “(...) y a pesar del abismo de sus recientes secretos, Karla aún la pasaba bien en

compañía de su madre. Al menos así fue entre los nueve y los doce años. Entonces era más amorosa. O más juguetona. Raquel era muy joven. Una flaca blanca y pecosa con eterna cara de niña (...)" (2008; 38). Un hombre interrumpe la agenda cotidiana de la madre con su hija, degenera el afecto entre las dos, lo torna sobrio:

(...) Raquel era divertida. Siempre estaba inventando cosas qué hacer (...) Eso era, claro, cuando no tenía novio. Cuando tenía se comportaba distinta. Como si esos juegos que tanto divertían a las dos de pronto perdieran encanto para la mamá. Entonces vivía mandándola a ver televisión a su cuarto.

Quando el novio desaparecía de su vida, que ocurría más temprano que tarde, pasaba unas dos semanas de mal humor, para luego volver a ser la misma.

Karla había aprendido a llevarla así (2008; 39).

Esos incisos marcan la distancia. Raquel pierde de vista los cambios silenciosos y confidentes en el cuerpo de Karla. El hombre es un agente distractor, agravante y determinante de la convivencia. La hija en pleno desarrollo queda sin confidente, sin la sabiduría y empatía materna:

En una de esas épocas en que la mamá salía con alguien, fue cuando descubrió la bicicleta. Tenía casi once años y era cuando más necesitaba confiarle cosas a su mamá. Como los pelitos que estaban saliéndole debajo del vientre. O preguntarle por qué le dolían tanto las tetillas. O que le explicara mejor eso de la regla. A falta de Raquel, comenzó a leer en libros. Y a explorar por su cuenta" (2008; 39).

Pueden darse dos cauces de tensión. Uno: la presencia masculina eventual, inestable que socava la relación entre dos feminidades, dejándolas sin afectos sin gesto recíproco. Y dos: derivado de esta circunstancia, se establece una brecha que desmotiva la comunicación. La madre vuelve de su relación y la hija se percibe extraña, ajena:

Y aunque llegó el momento de que Raquel terminara con el novio (...) Karla sintió entonces más necesidad de estar sola, de pasar más tiempo en su cuarto. En esa distancia que comenzó a asomarse entre ellas se inició también una callada desconfianza, un asombro de parte y parte. En el caso de Karla era por esos cambios que su cuerpo no se cansaba de producir. Tanto, que en un momento sintió que cohabitaba con dos extrañas: Con Raquel, que se volvía cada vez más impenetrable; y con la chica del espejo, que le causaba escozor en el pecho de sólo verla desnuda frente así. Aunque a ella le gustaba lo que veía, sentía que por culpa de ese cuerpo dejaba atrás eso que a Raquel le deportaba ternura (2008; 39).

Los acontecimientos en torno al cuerpo remarcan el estado de recepción y cautela. Por eso apunta Rísquez: “De la creciente afrenta no quedará sino la sobrevivencia. Hacer frente al carácter es un asunto necesario, porque no hay disposición de ceder, cada una constituye espacios de observación, medición” (2007; 95). Obsérvese:

En ese paso de una categoría a otra, la mamá endurecía cada vez más su trato hacia ella. Tuvo que aprender a defenderse de esa Raquel que ya no veía frente a sí a una niña a quien mimar. De esa Raquel hostil pero también de esa Karla hostil que ya no comprendía, que veía dificultades que antes no existían. Y era el calor y la rabia y la euforia y las preguntas. Y el desasosiego. Y el deseo de llorar de desesperación porque no entendía nada. Y era, por último y por fortuna el botoncito que devolvía el sosiego, ya sin remordimientos ni temores (2008; 40).

Cristina y Sarah, las muñecas de Karla, operan como la mención simbólica de un proceso de la vida. Su reiterada citación declara el corte, el cierre de la niñez, a la vez que anuncia el progresivo crecimiento y sus humores:

Desde que las viejas Cristina y Sarah decidieron no hablarle más, no hubo una época que no tropezara con sorpresas. En dos años, el cuerpo de esa flaquita con dos globitos en el pecho siguió llenándose y moldeándose. Ahora no sólo le excitaba verse el vello púbico. Darse la vuelta y ver por el espejo la forma de sus nalgas, de su espalda curva, sentir su cabello rozándole el cuello, le crispaba la piel. Y todo lo que estaba dentro.

Pero ya no se asustaba (2008; 40).

No habrá marcha atrás, según el cúmulo de experiencias narradas hasta ahora, que avizore, por momentos alguna tregua entre las mujeres. Mudarse de la casa desencadenará con más gravedad el distanciamiento. Cambiar de casa es igual a dejar aquellos espacios de la infancia. Y en la adolescencia: las zonas confidentes, privadas e idóneas para la ejecución de los rituales:

No conforme con todos los cambios que ella (por fuera, por dentro) seguía manifestando, al terminar el tercer año, entrando julio, Raquel le anunció que debían mudarse. La casa en la que había crecido, la calle en la que montaba bicicleta, la acera en la que se sentaba descalza las tardes de los viernes, o comiendo helados los sábados, el cuarto en el que peinaba a Sarah y a Cristina, y en el que luego descubriría tantas novedades, todo eso desaparecería de sus vidas para siempre.

(...)

Entonces tenía cerca de catorce años, una madre que se le volvía extraña y un conocimiento absoluto de cada rincón de su cuerpo (2008; 41).

Los arquetipos femeninos ostentan un saber, y como destaca Jung: “(...) es la línea que los inserta en el parentesco, aunque no se limita a este aspecto. Su cuerpo es vehículo, puerta hacia otras dimensiones, sensaciones, formas de conocer” (1970; 110). Volviendo la mirada a la escena de Karla y el profesor de filosofía, el hecho es tan emblemático para la joven que será uno de sus triunfos secretos. Su seguridad al ejecutar cualquier acción es inusual, de ahí que los hombres queden atónitos y la reconozcan:

¿Y qué fue lo que te dijo cuando iba saliendo?, quiso saber Gabriela.

Karla acentuó su enigmática sonrisa, e intentando también imitar el timbre del profesor, repitió sus palabras:

Tengo una colega en este salón. Va a ser un buen año.

A Karla le había gustado el incidente. De hecho, se sentía satisfecha de haberse hecho de la atención del *filósofo*, como lo llamaría en adelante. Y había sido un triunfo inesperado, porque al principio creyó que se había ganado su aversión dada la dureza con que la interpeló. Pero la situación le había resultado favorable. Y le encantó, más que la respuesta, el tono, la mirada con que le había hablado. De hecho, celebraba en privado esas situaciones. Le gustaba que la trataran como a una persona, y no como una niña estúpida. Los adultos se demuestran un respeto tácito que jamás ofrecen a los adolescentes. Por eso a ella le gustaba que le temiesen un poco (2008; 47).

La aprobación de cualquier manera resulta una posibilidad más de acceso, el escalafón hacia su lugar entre los hombres y que se reconociera motivaba la entereza de próximas participaciones. El mundo de los adultos, las ejecuciones y códigos que lo conforman y dinamizan, se vuelve un Olimpo deseado. Gabriela es la confidente que actúa en lugar de la madre, su compañera de secretos, otra visión del mundo:

Y si podía sentir que alguien iba a entender cómo se sentía en ese momento, ese alguien era Gaby. A Karla le encantaba hablar con ella. Admiraba cómo parecía tener facilidad para ordenarlo todo: las ideas, los apuntes, las palabras; a diferencia de sí misma, que era un caos. Que ignoraba cómo iba a ser el resultado al intentar librarse de un aprieto, sean exámenes, regaños, expulsiones, chicos apresurados. Si alguien le hubiese preguntado si se consideraba inteligente, ella de seguro habría respondido que no *particularmente* (...) (2008; 47).

Karla y Gabriela reviven el imaginario de la dicotomía. De su diferenciación emerge el eco de lo apolíneo y dionisiaco, de la cultura y la barbarie, de lo masculino y lo femenino. Temas recurrentes en la literatura universal, interiorizados en las distintas

ficciones, su tratamiento particular podría definir la tensión y orden de un tiempo, observable en los acontecimientos de carácter cultural como desapercibido en el silencio de lo cotidiano. La huella del bisonte resulta de esto último armando todo un mundo íntimo y tocante: *Inteligente es Gabriela*, como le comentó con franqueza a Mario, cuando lo conoció pocos meses atrás. No era inteligencia el nombre que ella le daba a ese algo que le hacía salirse siempre con la suya, salir bien librada de los momentos difíciles, escaparse los castigos, ponerse a salvo (...) de las ansiedades masculinas (...) (2008; 48). Es un dato vital en estas representaciones, que son también enunciaciones, identidades fundadas, liberadas en el espacio de la invención, el saber-se, tener consciencia de la magnitud de sus intervenciones:

Y aunque no podía darle ese nombre, si sabía, en cambio, que es eso que no sabía cómo llamar, pero que siempre le permitía salirse con la suya, lo manejaba cada vez con mayor eficacia. Se maravilla de lo fácil que se le hacía, cada vez más, señalar y alcanzar; querer y obtener. Pero ese mismo algo le decía que mantuviera esa victoria en secreto. Las otras chicas no le perdonarían el saber que siempre competirían en desventaja frente a ella.

Aunque no era en las otras chicas en quién pensaba Karla cuando sonreía, satisfecha, al saber que se estaba haciendo de un arma que le permitiría derrotar a cualquier contrincante (2008; 48).

Sin embargo, quizá exista la raíz, en parte, para toda esa audacia. Buscar en el entorno materno como lugar de la comunicación y del aprendizaje. Karla, de niña, recibe las primeras nociones de una madre que delega en los hombres –transitorios- los quehaceres del hogar:

Como toda mujer que vive sola, Raquel entendió que no todo lo podía hacer ella. Hay que delegar, decía con picardía, mientras el vecino de turno si iba luego de haber realizado la tarea que ella había encomendado. Es decir, Raquel no iba a poner el vidrio que se les rompió una vez, en el ventanal de la sala, ¿verdad? Lo puso Miguel, que era el vecino de la casa del frente. Los bombillos los cambiaba el señor Raúl, un viejo gordo (...). Tampoco iba a cambiar las bombonas de gas, con lo pesado y engorroso que resulta instalarlas. Además, eso de lidiar con metales maltrata las manos. Para eso estaba Ernesto, el moreno del abasto que le regalaba caramelos a Karla (...) (2008; 50).

Observará, aprenderá, por tanto, a través de la madre, la habilidad para usar hombres en determinadas labores. No es sacar del pasaje la dependencia de la mujer, sino analizar cómo desde novela la feminidad también se hace con la astucia. Si uno ha dominado históricamente a una, la otra no emprenderá rutas predecibles. La vida es del astuto y burlador de los formatos de opresión, subordinación. No es que la mujer necesite la fuerza y aplicación masculina, es que de manera inteligente usa esa maniobra

para su beneficio. Y la cotidianidad no es el solo relato de los estereotipos y de la violencia, hay en ella, en sus espacios, reclamos y estrategias, giros y respuestas ante lo que se ha pretendido que se sea, como un molde o una orden: “La niña entendía estos obsequios como un buen comienzo en eso de lograr la debida atención masculina. Y la mirada de Raquel le hacía entender que iba bien encaminada en eso de ejercitar el porte y la equilibrada mezcla de sonrisas con indiferencia” (2008; 50). Karla, en consecuencia, ideará su agenda y repertorio hacia los transitorios sujetos, performática agilidad:

A Karla le encantaban los vecinos adultos que nunca faltaban en la casa. Cuando algún vecino las visitaba, sobre todo en las noches, ella sentía que la casa adquiriría un ambiente de celebración. Veía a Raquel ocurrente y presta a la risa, y eso siempre era agradable. Además, los señores siempre decían cosas interesantes, a juzgar por la cara de interés que mostraba Raquel cuando los escuchaba, elogiando sus *genialidades*. Así decía Raquel: genialidades. A Karla le resultaba interesante la palabra (...) (2008; 51).

Precoces son las estratagemas y arrojos de Karla que disputará con Raquel el dominio. Cada vez perfeccionará su juego:

Y aprendió a disfrutar las genialidades, primero, y a competir con Raquel por la atención de los invitados de turno, después; haciendo uso de sus propias genialidades. Encontró una relación directa entre sus destacados números y las tortas y dulces que le llevaban. Más adelante aprendería a ventilar, en el momento preciso, cualquier problema que hubiese entre ellas, para lograr que ellos (el poder) intercedieran por ella ante Raquel. Y, sería tal su precocidad y talento, que Raquel quedaba tan *¿orgullosa de la pupila?*, *¿desconcertada?*, que no la reñía cuando la visita se marchaba.

Y como en la sala de ellas nunca faltaba compañía masculina, le sobraron ocasiones para poner en práctica sus artes. Le gustaba treparse a las piernas del visitante masculino de turno para que le dijera cosas bonitas, le acariciara el pelo, la mimara (...) (2008; 51).

El espacio visitado, erotizado por la voz masculina significaría no la irrupción del agente en un entorno, sino el acceso –acto de penetrar- consentido, deliberado, al mundo femenino. Esa carga sensorial y espacial deja impronta, densifica la experiencia:

Quizá por eso que Karla se descubrió una tarde pensando en sus vecinos mayores. Más adelante le daría por enrollar una almohada debajo de ella, sentada a caballo sobre la cama y la almohada, frente al espejo, dejando que su mente divagara. Mientras más se permitía esos juegos, peor se sentía cuando volvía de esos mares revueltos donde iba a parar cuando cerraba los

ojos, y por su mente desfilaban las caras, las manos fuertes, las canas, las colonias, la barbas de los vecinos y amigos de Raquel, señores mayores todos (...) Y aunque al principio fuese inconsciente, despertaba de pronto, escandalizada, en medio de ese mar de voces y fragmentos masculinos, mareada, columpiándose sobre la almohada, crispada y ansiosa (2008; 51-52).

La masculinidad, en la visión de Karla, se traduce en sensación, asimismo, elemento sobrevenido en componentes que, por sí solos o en simultáneo, actúan como intensificadores de la excitación-gestión sensorial: olor, roce, textura, sonido. Junto a este tema, el conflicto madre-hija (mujer-mujer) se conjuga con el sentido de espacio, ese hacerse solas, cada cual en un entorno para dirigir, poner en práctica destrezas, más aún Karla:

La mudanza al apartamento marcó la definitiva ruptura entre ellas dos. Es decir, lo pequeño del apartamento les hizo entender que definitivamente se resultaban antipáticas, que Karla se estaba haciendo mujer, y que dos mujeres semejantes no podían tener una edulcorada relación de amistad en un espacio tan pequeño. Luego de haber extraviado el lenguaje de sus muñecas varios años atrás, descubrió que debía buscar fuera de la casa algo. Algo que no sabía que era, pero que debía encontrar para seguir respirando en un mundo cada vez más complicado y agreste (2008; 53-54).

La madre es núcleo, lugar de nacimiento, hábitat de primeras enseñanzas; la mudanza es desplazamiento, y este evento implica la reinstalación en nuevo espacio: “Las feminidades coexisten –arguye Beauvoir- una aprende de la otra, recibe estímulo, pero la hija deriva, confronta su voluntad y se hace aparte, rompe la estabilidad, el vínculo afectuoso (maternal)” (1981; 215). Es signo del tiempo fractal, replicante. Karla reflexiona fijándose en lo vislumbrado, el sistema del opresor-oprimido, sujeto de saber-sujeto de poder, ataque-contrataque: “Y aquellos atisbos de lucidez le servían para esbozar su teoría del poder. Haber observado tantos hombres que visitaban la casa, vivir sola con Raquel cada vez más temperamental, sentir el peso de ese universo en movimiento, hizo tomar cartas en el asunto apenas percibió los peligros de un mundo de fuerzas mal distribuidas” (2008; 59). En su genialidad termina elucubrando: Los hombres son el poder. Pero son más frágiles de lo que aparentan. Por tanto, se pueden manejar sin demasiada dificultad. Éste pudo ser un silogismo de su libro de batalla. Pero esos axiomas los tenía almacenados en un lugar de su mente, escritos en códigos intraducibles e inexplicables” (2008; 59). Karla constituirá su brillante lógica marcando

con ello el pensamiento estratégico de la crítica y la política de los discursos-práctica en el campo de las afrentas:

Ella lo fue aprendiendo y lo fue perfeccionando. Al poder había que demostrarle poder, pudo haber sido otro de sus axiomas. Y como sabía eso, como lo había descubierto, aprendió también a contradecirlo para medir sus fuerzas. Y se convirtió en un mecanismo automático. Era frecuente que ella dijese no, tan solo porque un representante del poder hubiese dicho sí. O decir yo sí quiero cuando se esperaba que dijese que no. Por eso tomaba las decisiones que juzgaba como las más inesperadas. Quien intente someter a alguien tan adorablemente frágil siempre tendrá al público en contra. Era una combinación demoledora (2008; 60).

En lo sucesivo hará ejecuciones con tanto estudio que la madre y el marido se movilizarán según la lógica de su libro de batallas. Dictamina al respecto: “Raquel no aprende, decía Karla como si los papeles se hubieran invertido, reprochando a su madre que siempre lo dejaba todo en manos del novio de turno, haciendo siempre lo que él decía, para terminar llorando y maldiciendo a los hombres” (2008; 60). Con Fernando, novio de Raquel, afinará su lectura acerca de las relaciones humanas y del repertorio masculino: “(...) aprendió a pulir todas las sentencias de su libro de batallas. Había aprendido, por ejemplo, que una mirada o una frase, dicha sin titubear, acentuaban lo injustificado de esos contactos camuflados. Y las rutinas para confundir al agazapado lobo que la trataba como un padre mientras actuaba, escondido, como el tipo que acecha a la vecinita (2008; 61). Ante una madre que no atisba o lee los gestos deliberados de Fernando, planea la jugada: “Como su mirada no dejaba de resbalar por sus muslos cuando cenaban (...) ni Raquel terminaba de ver ni de fijar posición alguna, Karla optó, no por denunciar las sibilinas pistas que le dejaba Fernando para cuando ella se entusiasmará, sino por arrastrar a Raquel a una batalla que ninguna mujer esquiva: la de cuidar su propiedad de una contendiente” (2008; 61). Opta por un escenario temerario, osado, eficaz. Incita, expone al hombre haciéndose notoria e inevitable, provoca a la madre, la lleva hasta donde quiere:

Aquella mañana de sábado había amanecido bastante calurosa. Eso justificaría lo diminuto de la faldita con la que salió de su cuarto para tomar el desayuno. Le causó gracia ver la cara de Fernando (...) La intensidad y la angustia de su mirada contradecían hasta el chiste su aparente aspecto de hombre que desayuna apaciblemente en familia un sábado a media mañana. (...)

De inmediato, Raquel, sin decir nada, volvió la vista hacia la puerta de la cocina por donde había aparecido su hija, para ver la razón de la inusual mirada de su marido. Karla pudo ver cómo su joven y divertida madre comenzaba a colocarse los aperos que conformaban su invisible armadura

mientras pasaba revista, con prisa pero con movimientos precisos, a todas sus armas: la lanza, la adarga, la cara de fría indignación, la actitud de resuelta autoridad. ¿Dormiste con el uniforme de porrista? ¿No te da pena con Fernando, chica? (...) (2008; 62).

La madre es un objeto más en el juego, conoce la habilidad de la hija y se siente superada por esa inteligencia. Fernando, es, en esta línea, una figura abrumada, en mute momentáneo y de perfil pasivo:

Él no vive contigo, Karla. Él vive con-mi-go.

Raquel comenzaba a impacientarse. Karla sentía satisfecha del poco aguante que tenía su madre para las batallas. Fernando trataba de permanecer invisible. Y ellas hablaban y lo mencionaban como si él fuese un tema en ausencia. Luego de un estudiado silencio, mientras masticaba ruidosamente y sorbía del jugo de toronja, Karla insistió, las piernas cruzadas, sin levantar la vista del pan:

Es lo mismo, mamá. Vive conmigo. Duerme contigo, vive conmigo. ¿O yo no vivo aquí?

Vuelve a tu cuarto y te pones algo, dijo Raquel, consciente de que saldría perdiendo si dejaba que Karla la llevara al terreno de sus argumentos locos (2008; 63).

El pensamiento de Karla es, claramente, síntoma de poder, que viene, además, invocado por su capacidad de observación, implicación, actuación; los sujetos de su entorno son piezas que ella mueve con finalidad y táctica:

Aunque asustada por la electricidad de la situación, Karla estaba satisfecha de lo vulnerable y predecible que era su madre. Estaba fuera de sí. Solo había hecho falta un pinchazo a ese globo que se había estado cocinando con el vapor de un triángulo no declarado, para que explotara. Ratificó mentalmente, en ese código indescifrable que conformaba su libro de batalla, que la única debilidad que no se puede permitir una mujer es ser predecible. Por eso se acostumbró a tomar las decisiones que juzgaba como las que menos se esperaba de ella (2008; 64).

Existe un intervalo en la narración de las tensiones para describir a Gabriela, la otra figura que crea el contraste y se vuelve inflexión:

Era curioso que fuesen tan amigas. Gabriela vivía con mamá y el esposo de ella, y trataba de ser obediente. Al menos guardaba las apariencias con el necesario decoro para evitar enfrentamientos. Aunque demasiado inteligente y con mucho sentido del humor para ser considerada mansa, tenía otras maneras de luchar por su espacio. Otras estrategias. Evitar discutir con Alfredo era una de ellas. Y nunca se le hubiera ocurrido coquetearle. Lo había visto en casa desde que era muy pequeña. Para ella

Alfredo era una figura cotidiana. Y lo cotidiano pierde la fuerza del misterio (2008; 64).

Gabriela es un grado distinto de observación y reflexión, un campo no temerario, más cauteloso y medido. Ha estado en presencia de una figura masculina, Alfredo (suplente del padre ausente: Mario), y una madre que representa el orden de lo normado:

A Gabriela le gustaba el aspecto de Alfredo. Que vistiera tan bonito, con corbata y saco. Que siempre estuviera perfumado y usara reloj de cadena. Le parecía varonil. Pensaba que debía ser alguien importante en su trabajo. Luego que creció se juró que nunca le confesaría a Mario la pobre imagen que se llevó de él cuando reapareció en su vida. Acostumbrada a Alfredo y sus trajes impecables y su maletín y su anillo, el tipito delgado y despeinado, de chaqueta de jeans y pantalones gastados, le pareció demasiado desaliñado para lo que ella esperaba de los hombres (2008; 65).

Se incorpora el tema de la representación del hombre a través de la óptica femenina, en otros términos, una crítica sobre dos masculinidades y su influjo: Alfredo, perfumado, varonil, normado; Mario, desaliñado, caótico, contrario al ideal. Sin embargo, este último será un giro necesario en la experiencia de la joven:

Luego lo fue conociendo y descubriendo que era muy ocurrente, y muy simpático. Y comprensivo. Y la hacía reír con retruécanos muy sutiles. Con él empezó a derogar los *prohibido* tan comunes en su casa. Eso la sedujo. Fue allí, en casa del *mala junta* de Mario, que sentenció a Alfredo como el tipo más aburrido del planeta. Y a su mamá, como una abnegada y bondadosa fastidiosa neurótica (2008; 65-66).

Mario es un mundo de desenfadados y libertades para dos jóvenes cuyo entorno familiar se resuelve en limitaciones y tensiones. Su percepción cambia, y la madre, el ente configurador de los hábitos, pierde centralidad:

Su visión de las cosas cambió tanto en la medida que trataba con él, que de pensar que su mamá había hecho bien en dejar a ese hippie (como América lo llamaba), terminó por pensar que Mario era demasiado feliz, demasiado libre, como para haber soportado a su madre por mucho tiempo. Además, algo lejano comenzó a aflorar en su convivencia. Algo que le traía imágenes confusas aunque amables. Por eso su vida era tan distinta a la de Karla. Pero podía entenderla (2008; 66).

Posteriormente, los pasajes relatarán la afrenta mujer-mujer, la temeridad y los riesgos de una Karla dispuesta a lucir su ingenio, a demostrarle a la madre el arsenal de movimientos decisivos:

Fernando, asustado por el grado de pugnacidad que estaban tomando las cosas, había intentado (no sin disfrutar de la vista de los muslitos de Karla en pantaloncitos cortos y medias tobilleras) con versar con ella para *bajar las tensiones*, como le había dicho. Le explicó que no quería que su mamá se enterara y a ella no le pareció indebido que conversaran en su cuarto, y así se lo hizo saber. Pero sin pasarle seguro a la puerta advirtió, con el mohín adecuado, al padraastro que le respondió un sí, por supuesto ansioso y obediente. Parecía un cachorro de un animal muy tonto, acotaba reviviendo el momento. Le daba risa ver cómo hacía inmensos esfuerzos por mirarla a la cara y no a las piernas que ella cambiaba de posición a cada rato para no darle chance a la concentración (2008; 67-68).

Lo que vendrá será el resultado de las ejecuciones y de su direccionamiento: la cólera de la madre, y un hombre expulsado por transgredir el “prohibido” que se supone debió comprender, asimismo, captar del repertorio de advertencias tácitas e implícitas que puede marcar, esta vez, la madre-concubina.

(...) Los murmullos detrás de la puerta de su cuarto atrajeron a Raquel que llegó, media hora después de iniciada la reunión de paz, hasta el cuarto de la nena problemática, y se encontró con una representación de sus sospechas.

Muy a su pesar, y debido, entre otras cosas, a lo mal que se vería que echara de la casa a su hija adolescente, Raquel sacrificó al novio, y con él a su último intento de vida marital. Una vida con otra compañía que no fuera esa adolescente cada vez más difícil, cada vez más enemiga. Pero no porque estuviera convencida de que Karla era una víctima inocente de las miradas lujuriosas de un padraastro suficientemente joven. Al contrario la creía con la astucia necesaria para haber llevado las cosas a ese punto. Y no le quedaba otra que ceder. Muy a su pesar. Admitir esa derrota. La otra opción era vivir con un imbécil enamorado de la hija (2008; 68).

Gabriela es receptora de las anécdotas de su amiga, asimismo, representación de un pensamiento maravillado y analítico:

Gabriela no dejaba de sentir admiración por ella. Pero no podía ver la vida así. En su caso no tenía sentido. Estaba convencida de que medir fuerzas con un hombre de más experiencia era un riesgo innecesario. Y como le daba mucha importancia a la sensatez, supuso que no necesitaría hacerse de estrategias ante ese tipo de contingencias. Era un de sus convicciones. Pronto entendería que la vida no se caracteriza por ser respetuosa de éstas (2008; 68-69).

En otro orden de ideas, resultará interesante notar la escena de un encuentro desencadenado por el deseo de aventurarse en la experiencia o ejecutar alguna acción-escape. En concreto, el hombre busca y el proyecto de feminidad enigmática-desencajante aparece: “No tenía planes para esa noche, por lo que quiso acercarse a la

librería de Raúl, a ver si tropezaba con ese libro que lo llamara con la misma fuerza que la delgada muchacha de vestido rojo que caminaba delante de él, marcando con sus caderas el ritmo de la calle (...)” (2008; 78). Hay un dibujo exótico, un trabajo de recrear la silueta, el movimiento como logrando una relación con el entorno, la coyuntura que crea el diálogo entre personaje y la naturaleza del mundo planteado:

Apenas vio a la chica perderse dentro de la estación, trató de reconstruir los exóticos rasgos de ese rostro de aprendiz de modelo, y descubrió que ya comenzaba a desvanecerse poco a poco. Pensaba que, aunque nunca la volvería a tropezar, ni podría recordarla en lo absoluto cuando llegara a su casa, un algo efímero cargado de ella le daría vueltas por el cuerpo tratando en vano de recordarla. Otro apetito insatisfecho. Otra postal del bulevar. Se quedó pensando en ella, ensayando una frase digna de su abandonado cuaderno de apuntes, cuando escuchó una voz chillona, exclamar con familiaridad:

¡Mario, nos encontramos de nuevo...!

Cuando volvió el rostro, buscando a la dueña de esa voz, ella lo alcanzó en dos saltitos y, saludándole con un beso en la mejilla, se quedó frente a él, sonriendo, esperando que terminara de reaccionar.

Karla, ¿no te acuerdas?, se aprestó ella (2008; 79).

Mario evoca el episodio universal de los hombres cautivados por un cuerpo de mujer, por el discurso que elabora al moverlo; hay una citación del trabajo efímero de la imagen, de la sensación y ansia de captura. Se conjuga experiencia corporal y escritura: “(...) porque el hombre –advierde Beauvoir- trabaja la representación, aún más cuando sabe que no tendrá otra oportunidad para ver y atisbar lo que da por eventual” (1981; 220). A propósito, los personajes registran afirmaciones, reflexiones, relaciones, existe la necesidad de la anecdótica. Su “estar en el mundo” viene definido por el código de lo íntimo y subjetivo, por un campo de transacciones cotidianas, asimismo, captadas a través de los sentidos: el cuerpo y todo su espectro receptor. De hecho, Mario piensa la frase, que como ejercicio lingüístico, representacional y reflexivo, ejecuta: “Escuchar siempre resulta provechoso para su trabajo. La mitad de sus diálogos, situaciones, ideas, provenían de ese hábito” (2008; 79). En cambio, Karla, irrumpe el espacio o estado de pensamiento-ensayo. Posterior, el hombre asume el registro del lenguaje, visión y sonoridad de la joven:

Mario escuchaba como si le interesaran sus cosas. Y de alguna forma le interesaban. Mientras pudiese apropiarse por un momento de esa diminuta galaxia compuesta de sus vanidades, valores, sus miedos torpemente escondidos, todo en ello resultaba fructífero, abundante en material fresco. Y no pensaba desaprovecharlo. De inmediato llegaron las preguntas que él

estaba esperando. ¿Es chévere trabajar en un canal? ¿Qué hace un libretista, Mario? ¿Y ustedes ponen los nombres a los personajes? ¿Y a las novelas? (...) (2008; 80).

Se dispone el tiempo para la descripción, y ese acto es un ejercicio aplicado con frecuencia, porque sobreviene lectura. Ante el evento que lo asombra e invade su espacio, el hombre comienza la tarea de textualizar como quien no tiene otro oficio; lo interesante es que la mujer ha iniciado el registro: “La chica parecía fascinada de estar en su casa. Lo delataba la avidez con la cual registraba cada detalle de su apartamento de soltero, bautizado La Cueva por su hija, debido a que había sido la primera impresión que le produjo” (2008; 85). Mario, por tanto, caracteriza el conjunto: “En medio de la conversación, se dedicó a detallarla. Bastante clara de piel sin ser blanca leche, de cabello a la altura de los hombros, rostro regular y aspecto frágil. Poseedora de la inexplicable belleza de su edad, esa que se basta de la tersura y el timbre de voz y los graciosos ademanes para alegrar el corazón de cualquier hombre mayor de treinta años” (2008; 86). Y las zonas sensibles, como la recepción y la sensación, muestran al mismo tiempo la agenda de movimientos disimulados, imperceptibles, en ocasiones, para el otro, precisamente por ser internos: “Nunca logró poner en palabras eso que se le escurrió por dentro cuando Gaby se la presentó. Ese día que tanto él como todo el decorado fueron registrados por esa mirada penetrante que lo desarmó. Y eso mismo que no precisó entonces lo hizo postergar el tiempo que dedicaba a escucharles sus tonterías, antes de retirarse al estudio el resto de la tarde” (2008, 95). La novela narra eventos de mayor intimidad, y desde ahí relata las intervenciones, influjos e impresiones de los personajes, es la capa sensorial y representativa:

La diferencia era que ella no estaba hablando con el papá de Gabriela, su compañera de clases y cómplice de despertares eróticos, sino con Mario, un tipo que estaba sentado a su lado, viéndola hablar, y al que debía aplicarle el mismo trabajo de imagen que le aplicaba a todos, más por ejercicio que por manifiesto interés personal (2008; 96-97).

La capacidad para trabajar la imagen, de crearla, es el resultado de la conciencia de lo que puede emitirse cuando el cuerpo es ejecutado como una maquinaria que funciona con la administración del conjunto: imagen, sonoridad, ademán, tacto:

Y eso de oírla hablar, de verla sumergirse sin complejos en una conversación adulta desde unas manos pequeñas, unos brazos flacos y (esto se revelaría más tarde, cuando comenzó a permitirse otros caminos en ese

paisaje) unos pechos firmes y pequeños ocultándose con discreción tras su blusa de algodón, fue una brusca revelación. Fue descubrir que, de algún modo, su linda niña y juiciosa estaba tan cerca de precisar a un tipo con la mirada, con el aparente aplomo con que podía hacerlo su amiguita, y llevarlo como a un perrito faldero a sus pies, en espera de su revelación, de descubrir su anhelo secreto. Es decir, a través de Karla fue que Mario descubrió que Gaby era una mujer. Con todo, todo lo que esa palabra encierra. Una mujer como todas las que él, para bien y para mal, se ha relacionado en la vida. Las que ha visto sudar y llorar. Amar y despreciar. Las de las caras del placer y del odio (2008; 97-98).

La mujer (como tema/epicentro) es un área de remisiones y revelaciones. El cuerpo, la voz, el movimiento producen fuerza suficiente para hacer de lo observado un acontecimiento: la feminidad es, por tanto, un canal de relaciones y descubrimientos. Dentro de este orden, lo masculino, como suscribe Rísquez: “Revela un tiempo que no corre sino en la rutina, en los parajes sucios y hostiles de la urbe-bestuario” (2007; 116). Karla, en este contexto, ofrece la coyuntura para el escape: “Con el transcurrir de los días, eso de oírla hablar, fugándose del tiempo, se convertiría en una afición a la que Mario le cogería el gusto. Un gusto reiterativo y creciente, ubicuo, acentuado por esas formas pueriles y esos ademanes, torpes y gráciles como el andar de un flamenco, que a todo lo bañaban de un cómodo ambiente de naturalidad” (2008; 98). El tópico de la naturaleza se involucra, la descripción pareciera recrear rasgos pictóricos o se intenta un paisajismo a través del movimiento, en suma, un trabajo de representación y relación con otros elementos que contienen el germen de lo móvil y natural. Karla encarna la fuga y con ella el hombre se traslada a otro mundo, ajeno a sus códigos de vida:

Nunca sabría si hubiese podido o no huir a tiempo de ese juego. Lo cierto es que no lo hizo. Su última oportunidad la tuvo cuando descubrió, ya estando solo en su cuarto, que le había hablado a una mujer (con todo lo que eso implica) y no como a la amiguita de su hija. Que ese *mi casa es tu casa*, obvió por un instante a Gaby de la escena.

Y Karla volvió. Y se hizo compañía habitual. En adelante el acento del trato lo impuso ella. Ella y sus prisas. Ella, su necesidad de atención y su deseo de devorarse al mundo. Ella diciendo que, en adelante, la Cueva sería su segundo hogar (2008; 99).

El narrador, así mismo, refiere la posibilidad de la huida, que no se emprende porque el hombre ha caído en los juegos de una Hécate, un asunto al que se le ha sacado provecho en la narrativa cultural, que de igual manera ha sufrido el desgaste, también es cierto que su citación en las obras contemporáneas ya no es planteada desde el modus descarnado de lo perverso, y aunque aparentemente suceda, el trasfondo, el sentido

moverá las líneas para una inquietante revelación. Observando otro aspecto de la novela, el registro de lo cotidiano, de la vida orgánica, pone a los personajes en un plano causal y palpable:

Mario ya casi no tenía ocasión de sentirse solo. Aunque lo estaba. Karla, que se había vuelto inseparable de Gaby, también se hizo amiga de Castellanos, y todo el quinto año rumoraba acerca de ese trato tan cariñoso. Gabriela, sin mucha convicción, había empezado a salir con Raúl, un muchacho del salón que había estado esperando por ella desde octubre pasado. América tenía su kínder bajo control, y Raquel estaba en uno de esos momentos en que su hija prefería llegar a la casa sólo a dormir.

Y acompañados o no, todos se sentían solos (2008; 101-102).

Y esa soledad, precisamente, es el signo de la vida depositado en los personajes. Cada uno actuando según su parecer, escribiendo según su lenguaje el libro de afirmaciones e intimidades. A propósito quizá de esta suerte de filosofía vislumbrada, Mario se internará cada vez en el mundo de feminidades y de los arrojados:

Hacia el final de aquella mañana, cerca ya del mediodía, encontró la llave que debió haber pensado mejor antes de usar. Había hecho un receso en el trabajo para preparar el almuerzo, pensando que las chicas se dejarían escuchar de un momento a otro.

Como a los cinco minutos sonó el timbre.

Mario se extrañó de escucharlo, porque Gaby tenía llave de la casa. Abrió la puerta, intrigado, y frente a sí, acalorada y con aspecto marchito, vio la figura de Karla, que hizo un gesto de alivio acompañado de un suspiro largo, y se abrió paso empujándolo con un brazo y dándole un beso en la mejilla de pasada. Entró corriendo, directo hasta el baño, tirando el bolso sobre un mueble (2008; 117).

Después de haber explicado el porqué de su prisa, Karla exclamó:

(...) Ay, no aguanto estos zapatos (...) y se los quitó, uno con el pie del otro, lanzándonos lejos de sí. Luego, con dos movimientos precisos, se quitó las medias, y comenzó a mover los dedos, felices en su repentina libertad.

Debo deducir que el ascensor se dañó de nuevo.

Nooo, Mario. Adoro hacer ejercicios cuando vengo cansada del liceo.

Y haciéndote pipí.

Y haciéndome pipí, repitió ella riendo.

Mario sonrió también. Ejercitarse en el arte de la respuesta rápida es un adorno de la personalidad, solía decirles. Es un indicio de agilidad mental, recalaba. Y aunque ese intento había sido bastante pueril, le enterneció que a ella, a juzgar por su expresión, le pareciera satisfactorio. Ese toque de femenina agresividad, sabiéndolo dosificar, adorna el postre, les argumentó en una ocasión (2008; 108).

En primer lugar, se atisba cómo la narración da lugar a un plano de visión que en su transcurso apunta la sensualidad de lo corporal. La mirada es un puerto de entrada, asimismo, los oídos, el roce, se convierten en agenda de causalidades, provocaciones conscientes e inconscientes que preparan el campo de sensaciones y consecuencias, de despliegues y sintonías entre los sujetos (Jung, 1970; 130):

(Esa noche, echado sobre la cama, fumando un poco antes de dormir, Mario volvería a repasar ese momento de la tarde, buscando el preciso instante en que él encuadró el detalle de sus labios, fijamente, sin audio, en cámara lenta, y quedó atrapado en sus movimientos. Tampoco le sería fácil ubicar cuándo, sin percatarse de lo que estaba haciendo, comenzaría a masajear esos pies pequeños bajo su complaciente mirada; mirada que, como todo en ella, era la de una mujer que se sentía dueña de la situación.) (2008; 118-119).

Mario repara en cada detalle, porque es un oficio adquirido, una posibilidad de recrear. El personaje asume la labor de convocar el cuerpo a través de imágenes-sensaciones. Hay una necesidad de hacerlo palpable, reproducible. Esa es su ardua y creativa tarea, su obsesión y dolor. Como todo hombre en medio de lo orgánico, encausado por las rutas de la percepción y lo que en él despierta, recurre a la llave, a la posibilidad de ver, de tocar y sentir otras zonas: “Quedaron en silencio un rato. Entonces, como si él no fuese él, o como si su voz la estuviese escuchando por un reproductor, se escuchó decir, con naturalidad: ¿no te quieres echar un baño para que te reanimes? Compré un jabón líquido que es muy relajante. Es de cayena, o algo así” (2008; 119). Interesante como Mario a su vez se pone en perspectiva (“se escuchó decir”), porque tiene consciencia de lo que puede producir una frase, una invitación elaborada con las palabras y tono adecuados: el “acto-cause” para el “acto-consecuencia”. Karla, no se negará, porque para ella es la coyuntura adecuada para seguir desarrollando su libro de aplicaciones. Y el libretista se debate en la diferencia y grados de una Karla vestida y una Karla desnuda:

Ella accedió con una indescifrable sonrisa. Se puso de pie y fue al cuarto, mientras él se iba a la cocina, tratando de aplacar la intranquilidad. Escuchó la puerta del baño y, a los pocos minutos, el grifo de la abrirse. Luego de unos cinco minutos, escuchó su voz, a lo lejos, decirle algo que no alcanzaba entender.
¿Qué dices?, inquirió Mario a través de la puerta.
Que si será este, escuchó su grito encajonado.
La imagen de la siempre vestida Karla, hablándole del otro lado de la puerta, con un envase en la mano, desnuda bajo su regadera, le producía

cosquillas en el estómago. Lo urgía a asomarse al otro lado de una cortina que él preferiría no abrir.

No hay equivocación posible. Debe ser ese que tienes en tus manos, dijo.

Sin embargo, un cuadro, fugaz e inesperado, se le presentó con la luminosidad de una foto: la falda doblada en dos, la blusa encima, el sostén desinflado, las medias encogidas en diferentes direcciones, y la pantaletica (¿estampada o unicolor? ¿De algodón?) enrollada sobre sí misma como un caracol que esconde su parte más fragante, coronando el montoncito que descansaba sobre el gabinete del lavamanos (2008; 120).

La prenda, nombrada con tierno diminutivo, es puesta en relieve, su valor se densifica por esa parte del cuerpo que cubre, por ese punto sexual escondido, oloroso, que es también un puerto de entrada, una zona de trabajo táctil. No habrá intervalo entre esta sucesión de elementos y la temeraria invitación de Karla:

Pero asómate y dime si es éste, insistió ella, para reponer de inmediato: Mentira, Mario, es jugando. Soltó una risita provocadora, que sonó subterránea y se vino hacia él, arrastrándose por la rendija de la puerta.

Sí, lo sabía. Ella estaba jugando, y eso lo tenía él más claro que ella misma. Se fue a la cocina escuchando su risa, y no pudo evitar traerse consigo la imagen de ella, flaquita como la concebía, erizada por el frío de la carne de su cuerpo firme, de sus brazos delgados, con el pote de espuma en la mano, untándose en la piel, dura como esa goma de borrar cuyo aroma impregnaba su bolso, el cabello pegado a su espalda en tiras gruesas y mojadas y, de sus pestañas cargadas de pequeñas gotas de agua, dos ojitos maliciosos jugando a la transgresión (2008; 120).

Y las imágenes una tras otra constituyen el terreno de los cuerpos, de las variables que propiciarán su encuentro y diálogo:

La lluvia de imágenes aceleraba y comenzaba a coger forma. Sería vano el picaporte si el asunto se volviera irresistible, por lo que se alejó todo cuanto pudo de esa puerta que lo separaba del poderoso imán que lo seguía llamando.

Luego de ducharse salió de prisa, envuelta en la toalla, dando saltitos en dirección al cuarto de Gaby. Desde la cocina, Mario trataba de negar una y otra vez que sentía emoción expresa, tangible. Una conmoción que amenazaba con tomar el control. Una amiga conexas, repetía el término que le gustaba usar para referirse a ella. Una amiga conexas.

Como a los diez minutos salió descalza, con una franela de las que Mario le traía a Gaby del canal, y su falda de liceo.

Una revelación se le presentaría a Mario, desbaratando su mantra, fulminando su distancia: sin sostén y sin blusa escolar, esos pechitos pequeños, esos botoncitos erectos, exigían atención como toda ella lo hacía, con todo lo que eso significaba. De civil era una vecina joven, no la amiguita de su hija. Espoleado por ese pensamiento se quedó en la cocina

mientras ella se sentó en el mueble, revisando unos apuntes en un cuaderno, y conversándole desde la sala (2008; 121-122).

Lo próximo -lo que deviene ruta para el tacto- será la atracción por una simbólica zona del cuerpo: los senos. El rasgo fílmico de la narración potencia la cotidianidad del lenguaje y la expresión de un conocimiento-deseo. Los sentidos determinan un campo de posibilidades de lectura. Se incita y se descubre, pero estas acciones se materializarán a través del arrojo, el juego y un límite cediendo:

(...) Pero no podía evitar esa necesidad de alimentar, eventualmente, la imagen de esa franela delineando las teticas con las que Karla, recién bañada y descalza, inédita, desconocida, flaca, lo invitaba en silencio a reconstruirla dentro de su mente (...).

Y se sometía a ese impulso, saliendo frecuentemente para verla y llevarla consigo a la cocina. Y atendía el caldero y veía esos pechitos en los que, no podía negarlo, reparó con toda la intensidad con que había estado tratando de ignorarlos desde el día que la conoció, sentada en el mismo mueble. Y hubiera podido mantenerse en los límites de ese vaivén, pero todo se complicó cuando ella le preguntó algo de Castellano en unos apuntes que revisaba.

Tú sabes que lo que ustedes ven en Castellano no tiene aplicación en la literatura.

Pero ella insistía, por lo que Mario apagó la hornilla y se sentó a su lado con el fin de tratar de resolverle la duda (...) y se inundó con el olor de sus diecisiete años. Ese olor, mezclado con el de sacapuntas y goma de borrar que salían de su bolso, ofrecieron a su olfato un algo inexpresable que no había reparado que existiera, y no volvería a percibir nunca más con esa claridad tan brutal (2008; 122-123).

Karla se relaciona con el arquetipo de la doncella que ofrece sus bondades, una figura (hija de diosa) exótica, fresca, dueña de olores y encantos. Kore es el estadio de la feminidad míticamente raptable, y por lo mismo, deseable. Sin embargo, estos personajes rompen con la predecible esquemática. Karla, concebida en el papel de doncella, no es presa o víctima de lo masculino, su temeridad e inteligencia juegan un papel significativo en el devenir de la representación femenina en la literatura dado que responde a un posicionamiento más existencial, dejando a un lado, en definitiva, el *modus operandi* de la fatal. Beauvoir sostiene: “El cuerpo es una maquinaria orgánica y, en el fondo, el sentido de conjunto descubre la lógica: la secuencia de las partes articulando un todo” (1981; 220). Los elementos se anuncian desde lo corporal como relaciones erotizantes:

Urgido por justificar un contacto, por explicar las necesidades de tocarla, se escuchó preguntarle, en el primer momento que pudo, algo así

como qué te parece como deja la piel, refiriéndose al jabón, y un poco escandalizado con lo que hacía, ¿verdad que es relajante?, reprimiendo un temblor, metió la mano por debajo de la franela hasta alcanzar la piel, y deslizando la yema del dedo pulgar por su espalda, aseveró que, en efecto, los resultados eran notorios. O algo tanto como eso.

Goma de borrar. Fue un impulso inesperado, generado por su frescura y su proximidad. La humedad que quedaba en su piel aumentaba la sensación de firme suavidad que producía deslizar los dedos por su espalda. El primer contacto, el momento del chispazo, su dedo resbaló por la firmeza de unos contornos que parecían tallados a partir de un mismo trozo. Una sensación muy lejana al registro sensual de cualquier adulto mayor de treinta. Goma de borrar era la definición más precisa (2008; 123).

La asociación articulada por medio de la expresión “gomo de borrar” sugiere una secuencia de transacciones palpables en verbos con sentido táctil, sensorial y por lo tanto de apertura: tocar, sentir, desplazar, tantear, consentir formulan ese campo de movimientos y disposiciones entre los sujetos. El cuerpo, erótica y existencialmente, toma dimensiones en la descripción y la metáfora. De ahí el registro, la sensación de escribir-reproducir la corporeidad, de apuntar con detalle lo adictivo y excitante. Mario se imanta, explora el ecosistema. En la densidad ya no puede distanciar su mano:

Iba a hacerlo, se lo prometió, pero este gesto no llegaba, por lo que permaneció allí, desconcertado pero sin retirar la mano, para luego razonar que no tenía motivos para renunciar a ese disfrute, por lo que comenzó a acariciarle la espalda y la cintura en silencio, precisando con la yema de los dedos el ángulo que dibujaba ese camino entre la huesuda cadera y la diminuta cintura. Goma de borrar.

Desatado de las formas que habían estado conteniéndolo, abiertas mansamente las puertas del cielo, se abalanzó a su interior. La repentina dureza que adquirieron los botones de su pecho anunciaron que nadie estaba ofendido con lo que sucedía, y que su silencio era una forma implícita, si no de participación, si al menos de aprobación. De connivencia (2008; 124).

La alusión de la lectura marca la perspectiva de la comprensión: el cuerpo es objeto de registro, su material toma significados en la constante tensión-transacción, que sale del temario trivial sobre el sexo y sus sugerencias. En La huella, hay un viso de existencia y búsqueda en la otredad:

Los ojos de ambos recorrían las líneas buscando un invisible hipérbaton, mientras unas manos recorrían una espalda y otras sostenían un cuaderno. Mario debía estar atento a los dos terrenos, ya que a la primera evidencia de distracción de su parte, ella amenazaba con retirarle la visa, alejándose imperceptiblemente, y volviendo a acercarse sólo cuando él retomaba la lectura de esas líneas que habían perdido todo sentido, cuando retomaba la

búsqueda de esa figura literaria escurridiza, escrita en algún idioma antiguo (2008; 124).

Esa lectura trama los relieves y zonas de encuentro porque Karla es un texto y su conjunto exige intercambio, habilidad para surcarlo:

Su mano, ya de su cuenta, se escurrió de pronto y sin prisa hacia adelante, encontrándose con la alcabala de un brazo que bloqueaba el camino con decisión. Con la mínima decisión para detener, aunque no la suficiente para disuadir. En ese punto permanecieron algunos minutos, ya asumidas las reglas del juego: él insistiendo en traspasarla con una presión regular y sostenida; ella, con similar persistencia, impidiéndolo. Más allá de esos pechitos erectos, el objetivo se había vuelto ese pulso entre ambos, ese juego de fuerzas que se oponen como una forma de buscarse. De imponerse. Y él jugaba concentrado en eso.

(...)

La mano, olvidada del fingido desinterés, reptó para arropar la blandura de su carne, maravillándose porque en tan breve dimensión estuviese cincelandos un completo, redondo y dolorosamente firme pecho de hembra. Tan firme como la goma de borrar que estaba en su bolso. Lo palpó un instante de esos que abarcan el universo, mientras aparentaban estar ajenos al asunto (2018; 124-125).

Los movimientos son ejecutados con determinación dentro del campo corporal e irrumpen el bloqueo pensado para ajustar el juego. El hombre consigue su pérdida, ingresa a una de más potencia y sensualidad, un mundo único, femenino, por lo mismo sugerente:

Acababa de romper las leyes fundamentales y lo sabía. Se estaba lanzando al infierno y en ese instante no le importaba en lo absoluto. Más que un dios solitario, se había vuelto, en un segundo, un dios proscrito. Y lo sabía. Dudoso de la reacción de ella y de su voluntad, abrazándose por completo a esa nueva condición, llevó la mano libre al otro, pero esta vez por fuera de la franela, ejerciendo una ligera presión sobre el duro pezoncito y acariciándolo con suavidad, alternativamente.

Le preguntó de pronto, saltando ese equilibrio de silencios cómplices, cómo se sentía más agradable, aludiendo a las caricias sobre sus pechos, si así o así. Lánguida, sin volver el rostro que seguía fijo sobre el libro, con una mirada húmeda, casi melancólica, respondiendo luego de un suspiro: así, apuntando con la boca hacia la mano que acariciaba por fuera.

Retiró la otra mano de debajo de la franela y la colocó por encima, apretando y acariciando, él en silencio, ella con los ojos casi cerrados sin soltar el cuaderno, hasta el abrupto instante en que un estruendo de metales pequeños cayó dentro de sus oídos: Las llaves de la puerta (2008; 125-126).

La joven temeraria aprueba el juego, establece y relaja los límites. Este nivel de transacción inicial significa la inmersión del hombre en el orbe corporal, que es experiencia, lenguaje, código, búsqueda:

Con Gabriela volvió un reflejo incompleto del mundo que había sido. Un reflejo desdibujado, que nunca más se recompondría. En adelante, ya Karla no sería más Karla, la amiguita de su hija. En adelante, sería una mujer pequeña con los pechos más firmes que recordaba haber tocado toda su vida. Era sólo Karla, un nombre propio aislado de cualquier referencia que atenuara todo el poder de su condición femenina (2008; 128).

Mario, ya en el contexto de los arrojados, sensaciones e imágenes sobrevenidas, no dará marcha atrás aun viendo los riesgos, entrega su vida a la errancia subjetiva, profunda: Luego de aquella tarde en que usó una llave para tropezar con los pechitos de Karla, debió soportar durante días el fantasma de su deliberada displicencia. Ese nubarrón amenazó cada rincón de la cueva, acechando, dándole una explicación a cada mirada, a cada silencio, a cada palabra proferida u omitida (2008; 129). Su posición es la de un sujeto cruzado, víctima del juego y la estrategia:

Había llegado a un punto en que no tenía fuerza para detener lo que estaba ocurriendo. Y lo peor era ver cómo ella se hacía de la situación desde su sonrisa impúdica, desde su tongoneíto mascando chicle, desde el aplomo con que medía la dosis de acercamiento que le proporcionaba, controlando los pasos de Gabriela y los de él, dominando los movimientos de los tres dentro del territorio natural de Mario, tirana, dueña de todo.

Y adquirió un dominio de tal escenario, que un día llegaría a crear un sistema de comunicación que incluiría pizarras de mensajes a la que Mario consultaba y acataba sumiso, ansioso (...) (2008; 131)

Ya existe un ecosistema del dominio; la misma voz narrativa ha dado estatus al personaje de Karla, define el carácter de sus operaciones: “tirana, dueña de todo”. La ficción internaliza cotidianidades, se hace más radiográfica, reveladora de las posiciones y poderes encarnados: fuerzas y lugares en el lenguaje, sustento de códigos, origen de pasiones, adicciones, presiones y conflictos vividos en los predios de las relaciones humanas. Mario crea el justo motivo para quedarse en esa red:

Él se justificaba diciéndose que la estaba usando para escribir a Alexandra, y que no tenía interés en que pasara más nada entre ellos. Sin embargo, de haber tenido amigos, no hubiese sido capaz de contarles lo que estaba viviendo. Y aunque él fingía desinterés, o argumentaba un interés profesional, salía corriendo como un animalito de Pavlov cuando escuchaba

que se habían ido, o cuando volvía de dejarlas, para buscar su invitación, para husmear su rastro en cualquier rincón de la casa. A veces, para castigarlo cuando estaba brava, o por sádica diversión, ponía sólo una X. O una infantil calavera.

Infantil, pero asesina (2008; 132).

La sucesión de eventos, como guiños, sonidos y otros códigos que conforman la coyuntura del tacto, amplía el registro (consciente e inconsciente) de la feminidad púber, impredecible:

Para ella, agradecer una amabilidad se traducía en oprimir y besar, dando grititos. Sentirse contenta suponía abrazar, apretando esos pechitos pequeños contra lo que estuviese a mano, fuese el pecho, o la espalda, o los brazos de Mario. A esa imprevista inquietud de las entrañas, le daba rienda suelta a través de mordiscos, pellizcos, uñas hincadas. Y chillidos apretados. Y no eran gestos de intenciones eróticas. No, al menos, de forma consciente. Porque esas reacciones no eran exclusivas de las emociones festivas (...) A diferencia de Gaby, más calmada, las comunicaciones de Karla se encontraban, podría decirse, en un estado bastante más primitivo. Más silvestre (2008; 136).

Karla es un discurso, un planteo, búsqueda orgánica, emocional configuradora del espacio erótico envolvente: “el cuerpo –subraya Jung- solo no funciona, la carne es el medio para la sintonía, la producción de un lugar que trasciende lo físico” (1971; 137). En estas adolescentes en transición parece habitar o traer a superficie la dicotomía cultura/barbarie. Karla es situada en lo emocional-primitivo; Gabriela, en cambio, en lo comunicativo-reflexivo. Aun así, en un encuentro con lo corporal-afectivo, son equiparadas. Refiriéndose a estas el relato detalla:

Estaba, además, en una edad necesitada del rose sensual. Eso de verlas – inicialmente divertido, luego sorprendido, y después envuelto en una mezcla de preocupación y curiosidad –pugnar por su afecto, se convirtió en algo que debió asimilar. Que Gaby solicitara la calidez de su abrazo, por una circunstancia determinada, conducía a que Karla, en la próxima oportunidad disponible, hiciera lo propio, reclamando el mismo trato, el mismo calor (2008; 137).

Mario es el ente expuesto, rodeado por la energía de cada figura, apuntalándose en ese devenir femenino, sufriendo su ambigüedad. Es la posición más existencial dentro de la ficción, el signo de lo humano y de lo íntimo:

Mario las sentía entrar y salir, las veía pasar, y le parecía que las quería. Que podía ignorar por momentos la tensión que le producía Karla y

dedicarse a disfrutarlas como dos amorcitos sensuales y alegres. Como la conjunción perfecta de las virtudes de una mujer, desplegadas en dos polos opuestos y complementarios. Agua fría y caliente al mismo tiempo (2008; 140).

Y el hombre se somete a letalidad de lo orgánico. La tensión encarna la línea de lo prohibido, pero hay un terreno que ha sido parcialmente cruzado, entonces el punto de disputa se observa en lo proclive, en la desarticulación del cerco moral:

Insistir no estaba en sus planes. Haberla tocado tampoco lo estuvo. Encenderse hasta el borde del temblor, menos. Había sido una curiosidad, la confirmación de saber que en ese jugueteo reacciona de la forma en que lo hace cualquier mujer. Constatar que en cada gesto infantil suyo está detrás la reacción de una mujer. Era un juego y ella se veía deliciosa negando lo que ocurría. Y allí radicaba su destreza: si se indignaba, estaba admitiendo el carácter sexual del asunto; ignorarlo era, de alguna manera, apostar a la inocencia para evadir el claro sentido erótico de la situación. Era estar por encima, y, por tanto, libre de culpa. Obviamente se decidió por la segunda opción (2008; 44).

Masculinidad y feminidad representan los campos de enunciación, dos fuerzas, figuras, posturas. Entre estas entidades la comunicación toma el carácter de código, se produce y connota el mensaje, hay un sistema de circulación y recepción que no se supedita a lo netamente verbal como único modo, aquí el cuerpo, las señas, la necesidad de la presencia del otro potenciará tanto el instinto como el lenguaje:

¿Qué estás haciendo, loco?, preguntó estirando el cuello y los dedos de las manos, luego de despedirse de su amiga.
 Hoy me siento solo, le dijo parcamente.
 Karla guardó silencio durante unos segundos, como midiendo algo. Luego negó bruscamente con todo el cuerpo:
 ¡No señor! Llévame a la casa, respondió, arrellanándose en su asiento.
 Acompáñese con sus libros.
 Sin quitar la vista de la vía, Mario comenzó a gemir bajo, como un cachorro indefenso.
 Tú si eres payaso. Está bien, pero un ratico asíp, accedió señalando con su pulgar una mezquina medida en su dedo índice (2008; 152).

El hombre actúa según el flujo de tácticas y conjugaciones sensoriales emitidas por una feminidad explosiva, intuitiva:

Estaba convencido de que se sentía solo y de que esa dupla que hacían ellas dos lo sumía en una mayor soledad. Lo obligaba a actuar, desde afuera, su papel de eterno adolescente, de anfitrión, de equilibrista. Y esa tarde quería dejarse llevar. Sentir la piel de goma de borrar como único

diálogo. Sólo eso. Se sentaron en el sofá y él puso una película de las que buscaba en la tienda de videos y que usualmente devolvía sin ver.

Poco a poco, cansada de indagar el objetivo real del juego, ella se fue distendiendo. Poco a poco, como hacía cada vez que quería lograr algo de ella, fingiendo que no estaba ocurriendo nada, él la acurrucó en su pecho, con las piernas reposando a lo largo del sofá. Aplacada la tensión de estar solos los dos en la cueva, a Mario se le ocurrió que la situación ya no estaba en sus manos. Que en adelante seguirían un libreto ajeno. Que bastaba con no pensar (2008; 153).

El acto comunicativo se torna más orgánico, a su vez fronterizo, deseoso de traspasar el mundo de las regulaciones civiles. Y mientras avanza en el ecosistema de sensaciones, el yo asegura su declinación para renacer desde otra experiencia:

Avanzada la película, ya estaba en esa situación que le impedía armar estrategias que lo desconcertasen. Tenía como media hora de haber comenzado a acariciarla con el mismo aire distraído que empleaban los pies de ella para dibujar caminos en la superficie del sofá; a deslizarse caricias, con las yemas de los dedos, por todos los rincones de su piel. En respuesta, cada vez que tomaba conciencia de hacia dónde iban, ella intentaba ganar tiempo evidenciando lo interesada que estaba por la trama. ¡Ah! Es que ellos estaban casados, comentó. Pobrecito ese señor. Debe ser muy duro, dijo más tarde.

¡Qué delicioso mientes! Pensó, mientras sentía que sus cuerpos ya habían establecido una comunicación en la que ellos estaban al margen. Llevó los pulgares al borde de su falda, mientras ella jugaba a seguir con interés el drama que, a lo lejos, vivían William Hurt y Geena Davis.

Se acercó a su cuello y aspiró hondo, dándole besos mínimos, oliéndola, para luego, minando su resistencia, cerrar los ojos para dar un pequeño mordisco en un rincón que se obsequiaba en silencio, mientras sus manos llegaban al primer botón de su blusa, sin prisa. Con resolución (2008; 154).

El libretista ha iniciado su recorrido por el cuerpo-territorio. La coyuntura viene elucubrándose desde los inicios, cuando Karla descubre zonas de estimulación, que funcionan como puertos de entrada en donde aplica movimientos, desencadenando una serie de eventos trascendentes. Aquí, la carne es materia que siente, que responde, y el sujeto reacciona elevándose a instancias sensoriales. Tacar y nombrar, secuencialmente; sentir, ubicar, producir son tácticas o fórmulas experimentales. Llega entonces el punto de apertura:

Mario nunca imaginó que Karla, con los vellos de los brazos erizados, lanzara un suspiro largo y, sosegada y distante, comenzara a desabrocharse lentamente y en silencio los botones de la blusa del liceo. Estaba desconcertado con esa niña que, nuevamente, se hacía dueña de la situación (...) Si ella en ese momento se hubiese detenido, Mario se lo hubiese agradecido. Uno, otro, otro, otro, sus dedos delgados parecían descoser la blusa.

Se la quitó y se puso de pie para seguir con la falda.

¿Qué? ¿No es esto lo que quieres, Mario Ramírez?, preguntó con suavidad, sin obtener respuesta.

Se veía más diminuta de lo que él la imaginaba; pero de nalgas más carnosas. Ya vap, repetía mientras caminaba hacia su cuarto, con él detrás, silencioso y obediente, como a ella le gustaba (2008; 1554-155).

Abiertas las puertas de lo corporal, ya avanzado el diálogo, el hallazgo es alquímico. Los elementos del espacio son conjugados. Mario observa el devenir a través de la sinuosidad de Karla:

En esa lluvia que se desató al fondo, en el silencio del cuarto frío con las sombras temblando en las paredes, se desabrochó el sostén y dejó caer las dos tiras de sus hombros, más delgados en su desnudez, girándose con calma en un gesto torpe y coqueto, hasta dejarle ver esos conitos observándolo en la opacidad de la tarde. Afuera, la historia de la película seguía su curso paralelo.

Luego, fijando su mirada en él, llevó sus manos a los notorios huesos de las caderas, para hacer el amago de comenzar a deslizarlas por ellas, retrasando la acción, fallando y retomando el intento, fingiendo bajarlas junto con la telita de algodón.

Porque yo si tengo tiempo queriendo hacer esto, completó sonriente.

En esos intentos de enganchar la esquiva pantaleta, bailaba con suavidad y una sonrisa deliciosas. Con los ojos cerrados, se movía y él sabía que escuchaba una música silenciosa, que esa escena la había ensayado muchas veces hacía mucho tiempo. Y, para su despecho, ese mucho tiempo, iba mucho más lejos del tiempo que tenía conociéndolo, que no era todo lo personal que su ego hubiese querido (2008; 155-156).

Y llega el trance en el que los sujetos, sus cuerpos, generan flujos comunicativos, resultan de la capacidad para asumir códigos y senderos configurados según el acto que revela y da formas, todas ellas ensimismantes, eróticas, placenteras, trascendentes:

Viéndola tumbada sobre las sábanas, con las medias como único vestido, se acercó y se las quitó con lentitud para ver al fin su cuerpo absolutamente desnudo. La isla de su pubis gritaba en contraste con su palidez mientras se movía, en trance, como una serpiente a punto de atacar.

Acostada boca arriba sus pechos se veían escandalosamente infantiles, casi inexistentes. Y más aún luego de que los pezones se irguieran al húmedo paso de la lengua de Mario. Sin embargo, ya no se trataba de Karla, ni de Alexandra. Era una mujer que aguardaba en su cama de eterno soltero. Una mujer como tantas otras que desnudó en esa cama, pero increíblemente más bella. Más llena de sorpresas. De tragedia.

Su desnudez, la lluvia, la soledad de Mario, el haberla encontrado luego de buscarla siempre donde ya no estaba, todo eso, agolpado de pronto, le impidió ensayar complejas laboriosidades. A cada contacto de sus labios, el cuerpo pequeño (y firme hasta el desconcierto) de Karla daba un respingo (2008; 156).

La figura de Hécate es una evocación de estas escenas; la mujer orgánica, sugestionante, serpentina, toma tanta vitalidad que supera y desenmarca encarnaciones de perversidad (Rísquez, 2007; 121). Karla, la pequeña Kore, muestra su orgánica pericia, que lleva al hombre a su desestabilización, tan centrada como sísmica:

Las luces que llegaban desde el televisor de la sala eran tan grises como la tarde que caía. William Hurt, a lo lejos, lloraría desconsolado, Geena Davis parecería tan perturbada como él. Mario la sintió tan frágil y tan pequeña que temió hacerle daño con su peso. Geena intentaría darle consuelo, mientras Mario paladeaba la impresionante belleza de esa edad, de una frescura que no recordaba haber visto nunca cuando ella, viéndolo sería, fijamente a la cara, respirando con profundidad, abrió las piernas. En el punto donde se unían esas piernas flacas, rodeada de vellos castaños, emergía una inmensa sonrisa, húmeda y rosada, entreabierta, como la boca que espera un beso.

(...) Mario entregó el beso que ella pedía. Karla lanzó un suspiro silbante. Mario fue subiendo hacia su rostro y se acomodó sobre ella con un cuidado infinito. Las facciones de su rostro, desde esa inédita perspectiva, parecían las de una extraña. En ese momento él tomó conciencia de cuánto cambia un rostro cuando se lo ve por primera vez en su cuerpo desnudo (2008; 156-157).

Karla es el arquetipo del devenir femenino, un centro de sintonización, pues, lleva a Mario a la zona más densa y vibratoria:

Karla, en silencio, tomó una mano de él y la llevó al punto donde todo siempre comenzaba, desde que lo descubrió encerrada en su cuarto, allá cuando dejó de entender el lenguaje de Cristina y Sarah. Él comenzó a frotar y ella a agitarse lánguidamente. Los recuerdos, más que visuales, serán sensoriales. La música se asemejaba tanto a la lluvia, que parecía estar sonando en la vida y no en el VHS. Se deslizó entre sus piernas, sintiendo el roce suave de sus muslos pálidos, y penetró lentamente por su húmeda tibieza, en un espacio amable pero apretado. Llegando al fondo, ella dejó escapar un gemido, cerró los ojos y comenzó a mover sus caderas en un ritmo creciente. Las hizo girar hasta alcanzar un movimiento deliciosamente precoz, hasta que la amiguita de Gaby desapareciera para siempre, esta tarde, tumbada sobre la salvaje blandura de su cama de soltero (2008; 157-158).

El campo que se crea a partir del encuentro revela la concepción de una feminidad que trasciende el tiempo civilizatorio del hombre. Karla es la representación de Lilith, imaginario ahora reivindicado por los procesos de vida, muerte y resurgimiento como símbolos de la propia existencia, augurados en la búsqueda del yo en los senderos del otro:

Por un instante Mario llegó a presentir que esa felicidad iba a ser eterna. Y de inmediato sintió temor de ese pensamiento. La silvestre franqueza con la que la mujer gemía y se movía, buscando que el placer la

atiborrara por dentro, marcaron un punto de no retorno con respecto a todo lo que Mario había conocido en la cama.

Un punto de no retorno, que redefiniría sus apetitos. El advertido veneno, el que envicia y hace despreciar al mundo.

Me tengo que ir, dijo de pronto, abriendo los ojos, luego de estar una media hora en silencio, pensando y viendo todos los detalles de la habitación. Sabía que podía quedarse, tal como lo había hecho en otras ocasiones. Pero también sabía que no lo haría. Que su defensa consistía en no hacer jamás lo que se esperaba de ella.

Al volver del baño, se vistió con presteza. Con pudor. Mientras se iba disfrazando de colegiala iba retomando algo que lo volvía todo más escandaloso. Una vez vestida, retomó su rol. Su frívola alegría (2008; 158).

Lilith frívola, también silvestre; Hécate escandalosa, que sigue haciendo lo suyo, un tratamiento conservador del enigma bajo el cual se sella la figura, el cuerpo de mujer, cuerpo-ficción resultado de estéticas y prejuicios, pero también de disputas por trascender los límites dentro de los cuales se ha planteado, por develar un sentido notablemente ambiguo, donde la coexistencia y las cargas opuestas hacen de la invención trama reflexiva, registro de lo íntimo, guardando correspondencia con las formas de estar, ver y sentir, con un estado de relaciones y flujos generados en el complejo mundo de los afectos, sensaciones y visiones humanas:

Ese punto exacto donde confluyen la inocencia y una sensualidad que apremia, ese querer pero no querer, ese es el estado puro de Alexandra. El núcleo de su personaje. Nunca confiesa qué quiere. Jamás refiere nada explícitamente. No funciona así. No se pueden llevar sus juegos al mundo de las palabras, porque son juegos elusivos. Lo directo pierde encanto y obliga a tomar decisiones, responsabilidades sobre lo que se hace. Proponerle, mencionarle, nombrarle, supone una sonrisa tonta, una mirada juguetona, una pregunta irritante, infantil, un chillón ¿qué de qué, chico?, un ¿Yo? Yo soy una chica muy seria.

Y Montiel, después de todo, sigue siendo el señor Montiel. Por eso el juego es perfecto. Él tampoco puede admitir que se permite ciertas intimidades. La implacable lógica de la moral está allí, esperando que se admita, que se reconozca, que se concrete en palabras ordenadas, las cosas que hacen las manos, las intenciones, las hormonas, para caer con todo su rigor. Entonces, así como suele ser inexpugnable a través del camino de las palabras, deja una puerta abierta al retozo desprevenido.

Todo se reduce a cazarla con las defensas bajas. Ese es el juego. Esas, las reglas (2008; 161-162).

Una ficción en el interior de otra constituye un sesgo de los cauces, estrategias, caminos que se crean para intentar narrar lo que escapa al mundo del logos, del hombre-objeto, inmerso en la organicidad del mundo femenino, a eso que no se explica y cuyo canal de transmisión es el cuerpo. Todo un conjunto de estímulos que abre campos de

iniciación, procesos vitales, no completamente placenteros, pues habrá etapas de exasperación, dolor, necesidad de sentir, tomar, buscar, encontrar. Alexandra y Montiel no son sino extensión ficcional de Karla y Mario, porque la escritura es artificio, modo de captura y representación, una salida, tratamiento ante los efectos de embestida. Así mismo cauce de comprensión. Sin embargo, es llevar lo que emerge y se mueve sin apelar a la palabra a los terrenos de la elucidación o muerte técnica. El hombre lo intentará, su tiempo es el de la explicación-registro y el de la mujer, el de la evasión, orden fuera de la consciencia moral, fundado en lo subjetivo y natural:

(...) Escurrirse entre sus recovecos mientras conversan, acalorarla con calculados contactos “al descuido”, forman parte de un refinado inventario que enriqueció su sentido del placer. Hace tiempo que el señor Montiel había decidido que no iba a cuestionar su moralidad, ni pensaba asistir a un analista porque la estaba pasando bien. Sobre todo porque en el territorio de las palabras, que es donde existen las convenciones y las razones, no sucede nada definible entre ellos.

Montiel atravesó ese camino incierto a partir de un razonamiento que seguía con fe militante, y que le duró ese corto pero intenso período de su vida: El mundo de las palabras la lleva al mundo de la moral, por eso el sexo sólo concibe una comunicación remota, primitiva. Una comunicación anterior al lenguaje (2008; 162-163).

El mundo de las palabras es un ámbito de la moral. Al ser fundamento para fijar, regular acciones, se convierte en el orbe de la cultura y tiende a estabilizar, nombrar, recortar, visibilizar, categorizar los procesos sociales de la vida humana. La temeridad de Karla, que es una citación arquetípica de los rasgos de Hécate, burla con toda su osadía los límites de ese orbe al desplegarse orgánica, corporal e íntimamente, dejando impronta de sus maniobras. Hécate celebra el cambio, la sacudida de cimientos, la dislocación de lo establecido. El personaje femenino en *La huella del bisonte* es un manifiesto:

Estaba convencida de que su cara, su mirada, eran sus más encarnizadas enemigas. Sus deladoras. Se vio en el espejo del cuarto y no pudo evitar una carcajada que le salió del estómago. Una carcajada luminosa. Esa mirada borracha, esos labios hinchados, eran un monumento al descaro, a la concupiscencia. Se volvía a mirar, en detalle, y le salía otra carcajada. Por más vestida que estuviese, solo con verse la cara se sentía desnuda (...)

Era tan difícil poner en una sola palabra esa sensación etérea. Porque, además de cansada y aturdida, era una plenitud eufórica, como si su cuerpo hubiese recibido buenas nuevas venidas de lejos. Era un cuerpo declarado en celebración (...) (2008; 165-166).

Karla, elocuente como Sherezade, otro caracter arquetípico de base, cuenta a Mario la historia de Gabriela, reservada experimenta momentos de apertura a partir de su encuentro con lo masculino:

(...) no esperaba tropezarse con lo que le contarían esa tarde. Se trataba de una chica bonita, equilibrada, inteligente. Una chica en su momento estelar. Una historia que comience así ya despierta resquemores. La felicidad no es buena vendedora, según los manuales y la voz de los más viejos. Y se supone que muy pronto deben comenzar los obstáculos. Pero esta historia comienza así, con una chica sin problemas, una chica sin problemas y su atractivo profesor. El profesor usa *chemises* ajustadas al cuerpo, y es el que las chicas ven mientras cuchichean, el que deja a su paso risitas y codazos. Un día cualquiera comienza a mirar a esa chica de manera especial. A ella. Ese, el pavito de Geografía Económica. El unánime galán de las quinceañeras. El *veintepuntos*. Ella se ruboriza y, aunque se percata, se hace la desentendida hasta que las amigas le dicen, entre sonrojos, ¿viste cómo te miró el profe? Y no es la primera vez. ¡Ay, chama! Y *ese ay, chama* le serpentea desde los tobillos, como una hormiga veloz, has llegarle a la nuca. Con todo y la connotada carga de envidia que percibe (2008; 176-177).

La narración de los acontecimientos muestra la sugestiva e interesante carga sensorial, el grado de intimidad en la comunicación, el desciframiento del código, la chica abriéndose al mundo de lo corporal, sensorial, sexual:

Y aunque la complacen las atenciones del dueño de las miradas de las chicas, a veces la incomoda un poco por Raúl, el chico dulce que le pide a veces que lo acompañe a comprar discos a Sabana Grande, como un tímido pretexto para brindarle un helado.

La chica tiene un amiga incondicional, más avezada que ella en la lectura de esos códigos. A esa amiga le confiesa que el profesor conversa con ella en las escaleras, que se han puesto a hablar vaguedades, pero que se ha mostrado respetuoso. Que le ha brindado refrescos y galletas en la cantina. La amiga, por supuesto, la anima. No faltaba más.

Y comenzaron a darse breves encuentros fuera de las puertas del liceo. Primero hasta la esquina. Luego un par de cuadras. Una que otra cola. Cada vez amplían más el radio de acción. La amiga comenzó a perderle la pista. Se le desaparecía a las salidas con mayor frecuencia. El último reporte antes de que cayera una bruma sobre la historia, habla de una salida a pasear, de un *hazme el quite con mi mamá y dile que vamos a estar en tu casa, porque si decimos que estamos en la Cueva me puede llamar allá* (2008; 177-178).

Llegado el punto de la pérdida, Kore, Gabriela desde su modus arquetipal, es enlazada por lo sexual masculino, por una fuerza y voz estremecedoras. La imagen de la

bruma significará el proceso en el que se adentra, sin dejar pistas de su paradero, porque Kore no se deja ver:

En este punto la bruma comenzó a espesarse. Un día salieron en el carro de él. Ella aceptó porque podía manejar la situación. Después de todo, ¿no era eso la vida? Salieron y, al parecer no fue fácil aguantar esa mirada, esas atenciones. Se asomaron unos besos. Es fácil imaginarlo. Unos besos rogados con esos ojitos claros. ¿Costará entenderlo? La chica se sintió a gusto con esos besos de bigotes poblados y espalda ancha.

Ella se sintió mayor descubriendo que la vida pasa más rápido desde la ventana de un carro que no sea el de su papá ni el de su papá. Viendo y recordando los besos que convirtieron al profesor de Geografía e Historia en Álvaro. En una mano grande y segura cubriendo la suya. O paseando lentamente por su muslo. En lo largo de unos brazos y un torso. Este nombre despojado de título la llevó a un sitio, un sitio que se lo comió la bruma. Y la amiga incondicional, la más experimentada, nunca pudo enterarse de ese sitio (2008; 178).

El tiempo de la bruma, que es tiempo en femenino a partir de sus encuentros y relaciones con el elemento masculino deviene en un despertar donde lo externo es reflejo del movimiento orgánico. El cuerpo es el territorio que manifiesta desplazamientos internos, vitales:

A ese momento lo siguió una momentánea euforia. Una risa que no la abandonó hasta el día siguiente. Un amanecer riéndose todavía, mirándose al espejo. Un no puedo creer que me atreví. Un qué rico, viendo a la mujer que sonríe desde el espejo, que se despertó y lo primero que le vino a la mente fue ese recuerdo, que estiró retozando feliz sobre la cama. Ese amor consumado, adulto y repentino (2008; 179).

La adolescente se siente mujer. La risa de Hécate, la temeraria, surge desde adentro como luz de nacimiento, indicador de un nuevo estatus, de un secreto placentero. Gabriela ha accedido al mundo de lo sensorial y corporal, a ese saberse fuera de los límites, situada en la transgresión que disfruta. No obstante, pronto se dará cuenta de que ese mundo también está lleno de ocasos y amarguras:

A los pocos días, sin darle mucho tiempo a la euforia ni a decidirse si se lo contaba o no a las amigas más cercanas, apareció un profesor serio que, cuando todas se preparaban para ver cómo le dedicaba atenciones, llamó a cualquiera a la pizarra. A cualquiera menos a ella.

Coño de su madre, exclamó Mario en ese punto de la historia que le regalaron, o que compró, triste por la suerte de la protagonista, aunque consciente de que en ese capítulo sí comenzaba una historia interesante.

Luego vino un silencio largo, una necesidad de estar sola. Un irse sin esperar a la amiga. Y perdería esa sonrisa inocente que tenía, para enclaustrarse por dentro.

Al cabo de un breve pero intenso período recuperaría la risa, aunque una risa distinta. Una risa elegida, no regalada por la vida. Al final se empataría con el Raúl de sonrisa dulce. Pero lo haría sin afán, como saliendo de un túnel demasiado largo.

El corte de cabello, las sandalias, claro. ¿Cómo no se me ocurrió que tenía que venir por ahí?, comentó Mario para sí mismo.

¿Cómo?

Nada. Continúa.

La chica volvería a ser algún día como era, pero la amiga incondicional nunca penetraría en aquella bruma, que quedó demarcada como propiedad privada. Como ese secreto que nos hace adultos. Y aunque la bruma también la atacaría a ella tiempo después, la amiga, un día cualquiera, le contaría todo eso a Mario, que le encanta comprar historias (...).

Si Karla estaba enterada de algo más no lo diría nunca. Era un código de honor. Mario lo sabía y no era su intención pedirle que lo violara. Tampoco se atrevería a preguntarle nada a Gabriela, ni a consolarla, porque no estaba autorizado a entrar en sus puertas cerradas. Era su dolor y su derrota, la más íntima de las intimidades (2008; 180).

La eventualidad en Gabriela fija su plano de vida en la pérdida momentánea, en ese retirarse para resurgir con otra luz, diferente de la sexual, luz de conciencia y sobrevivencia, un código de saber. Su aparición es el resultado de haber asimilado la experiencia, lo que puede traducirse como desplazamiento hacia la madurez:

Gabriela (...) tuvo un discreto exilio. Un paréntesis de pesadumbre o melancolía. Tuvo, también, un impensado nuevo corte de cabello y un cambio a usar sandalias. Ella, tan convencional en su aspecto. Y el coraje de volver. Como Eneas y el mismo Virgilio. Como Lázaro, pero sin que nadie le ordenara, llamándola por su nombre, volver a la vida.

Y volver a la vida, en Gabriela, significaba tratar de seguir sintiendo como ella, pero siendo un poco otra persona. Otra persona parecida a la nena de Mario, pero que irradiaba ese misterioso respeto que inspiran los que vuelven de la muerte (2008; 183).

En otro orden de sucesos, Mario se sumerge cada vez más en la operatoria de Karla, que aumenta el grado de indefinición de sus movimientos pero marcando distancia. Aparece una presencia masculina, un mero objeto:

Y a cada salida con el Beto le sucedían sus explicaciones y sus mimos; y luego su actitud fría, evitando estar a solas con él. Y otro encuentro con el insoportable carajito de peinadito ridículo y brazos de manguera, según lo describía Mario. Y otros mimos. Y otro rechazo. Y el imbécil que ya no decidía sobre ese vaivén, convencido de que la textura de la goma de borrar valía más que mil palabras huecas, como esas que mientan dignidad.

Mientras más la sentía alejarse más se aferraba a tenerla. ¿Deseo de dominio? ¿Vanidad? ¿Estupidez? ¿Temor a la derrota? ¿Incapacidad de una retirada honrosa? Sabía que no estaba en su época más reflexiva. Algo por

dentro susurraba, maliciosamente *pelea que estás perdiendo* y él obedecía, ciego, jurando que ya habría tiempo para pensar (2008; 189).

Logos, razón y pensamiento constituyen el símbolo-operación de lo masculino sobre lo femenino: “(...) son referentes –distingue Rísquez- en la historia de la representación del hombre, agente de luz y construcción, que estimuló social y estéticamente la fatalidad de la mujer, emblema de corrupción, deseo sexual, por lo tanto, hija de la naturaleza y, al mismo tiempo, de lo sobrenatural” (2007; 136). En Mario la masculinidad entra en los espacios donde la razón pierde alcance, ya es el dominio, rasgo del macho bárbaro, el elemento ocupante:

Acababan de salir del cine. La violencia del deseo de dominio se estaba haciendo tan explícita que ya ella se había aburrido. De eso se había percatado Mario varios días atrás. De lo que no se había percatado es de cuánto ánimo requería para mantener con ella una conversación fuera de sus únicos dos temas: las boberías del liceo y los fastidiosos avatares de la farándula.

Por más que montara el simulacro, su impostura no podía competir en naturalidad con la del Beto, quien no actuaba sino que era. Debía admitirlo. Pero seguía intentando, convencido de que mientras pastara en sus terrenos, mantenía viva la esperanza de que algún día ella volviera a dejar la puerta abierta. La puerta que conduce a un pasillo con téticas de goma de borrar, caderas huesudas y grititos de gata inquieta.

Y ese vicio esquivo bien valía cualquier espera

Pero se estaba exasperando. Le estaba fallando la paciencia para entrar en su nuevo juego. En la nueva etapa de su largo, accidentado e imprevisible juego. La película lo aburrió a mares. Ella lo estaba probando, quería saber cuánto pagaría por la flor que escondía su falda escolar. Y él, que estaba dispuesto a pagarlo todo, se estaba exasperando. (2008; 191).

Karla aplica una variabilidad en su modus que se vuelve intolerable, es la coyuntura propicia para probar los límites del hombre, y aunque tentando las fatales consecuencias, sigue su programa:

(...) Cada vez que comenzaba a armar el argumento perfecto, ella le cortaba el camino hablándole de algo que veía en una vidriera. Ya no flotas, Alí, ya no flotas, se dijo un cansado Mario.

Sí, se estaba volviendo predecible.

Vamos a comernos un helado, dijo ella.

Después de haberla complacido, ella quiso medirse un traje de baño -¿verdad que está espectacular? Vamos a verlo. Sólo por probar cómo me queda- que estaba en una vidriera.

Se lo probó y, ante la mirada suspicaz de la vendedora, lo llamó al probador para que viera lo perfecto que se ajustaba a sus nalgas redondas, y para que evidenciara a su vez que estaba tan divina como lejana. Mario compró, con el traje de baño, el silencio de la vendedora. Cuando salieron

de la tienda, él intentó retomar una conversación para quitarse la incomodidad de sentirse el papá que compra y paga. Pero ella comentó algo sobre unas blusas en una vidriera cercana. Entonces él la tomó por un brazo y, sacudiéndola, le reclamó:

Coño, te estoy hablando. Sólo pido un mínimo de atención (2008; 192-193).

Como siguiendo un libreto responde al impulso de Mario, que advierte ya la lejanía:

De inmediato, como un sistema antiaéreo automático, veinte, treinta pares de ojos los apuntaron, deteniéndose a esperar el resultado de sus respectivas y unánimes hipótesis. En ese momento Mario descubrió que ella se había desprendido, que estaba fuera de su alcance. Como los perros que, de tanto ahorcarse, ya tienen calculados los diez metros que mide la cadena que los ata, por lo que no se molestan en perseguir a nadie. Descubrió además que ya no podía esperar compasión. Que, qué carajo, ella estaba creciendo con toda la maligna sabiduría con que crecen las mujeres para defenderse de un mundo adverso.

Con una sangre fría que no le conocía, ella comentó con naturalidad:

No te pongas así, papi. La próxima vez llego más temprano, pero suéltame, por favor, que me estás maltratando.

Las miradas que se habían *congelado en torno a ellos, deteniendo el girar de la tierra, escucharon aliviadas el normal* desarrollo de esa potencial irregularidad, y una vez que lo vieron obedecer, reiniciaron el movimiento de la brisa, de las nubes, del equilibrado planear de los pájaros (...) De todas las cosas que, acechando, se habían detenido, expectantes de poder acusarlo de algo (2008; 193-194).

No obstante, el hombre, el héroe vencido, dominador dominado, decreta su pase a un descenso definitivo. He ahí el drama histórico de las fuerzas que han planteado una disputa existencial: “Lo más angustiante era que algo dentro de él, aunque se supiese rodeado, de negaba a entregar la ciudad tomada, preparándose al suicidio, alistando las armas, atendiendo a las arengas de batallas y de muerte. Y esas arengas duraron en su cabeza varias semanas, las mismas que pasó sin saber de ella, y sin intentar retomar su rol” (2008; 194). Hécate, la mentirosa, se manifiesta creando de historias para cautivar a los hombres; Gaby, esa feminidad analítica, lo observa:

¡Ay, papi!, le dijo la dulzura a cuyo afecto se abraza Mario como un salvavidas, de esa loca nunca se sabe. Todo el tiempo se enamora de uno diferente, siempre diciendo que ahora sí va en serio. Raro es que estuvo un tiempo tranquila.

Luego, como para justificarla, como si ella tuviese veinticinco años, añadió:

Papi, Karla tiene aquí –se señaló la cabeza con el dedo índice- los quince años que aparecen en su cédula.

¿Quince? ¿No son diecisiete?, preguntó Mario, sin mostrar demasiado interés en el tema.

Quince, Mario, reiteró ella, remarcando la palabra con toda intención. Quince, tal cual. Hasta el catorce de noviembre.

Pero yo creía recordar que ella...

¿Te dijo qué tenía diecisiete?, le interrumpió Gaby. Y un chamo del liceo se creyó el cuento de que ella era hija de un guerrillero que había violado a su mamá durante un viaje a la frontera. ¡En serio, Mario, Karla está loca! ¿A Gasparín no le dijo qué era la hija de un diplomático, y qué perdió un año por una operación que no la dejaba caminar? Ay, Mario, ella podría escribir telenovelas más truculentas que las que haces tú (2008; 197).

El juego se torna tenso, Karla y Mario miden la capacidad para actuar en función del otro:

Eran más de las tres de la tarde, y aunque había concluido el período escolar, se veían pequeños grupos de estudiantes a lo largo de la cuadra (...)

No se equivocó. Estaba mezclada entre una pandilla de unos diez adolescentes, sentada delante de un flaco alto, moreno que, con las piernas abiertas, la abrazaba, desde el escalón siguiente. El Beto. La mirada de ella, escondida tras los brazos de él, exteriorizó un tajante ¿tú estás loco?, que solo el percibió, porque para él estaba dirigido.

Detuvo el carro y, sin bajarse, le dijo, procurando sonar simpático:

¡Epa, chamita! Gaby te está esperando en casa. Me dijo que de seguro se te había olvidado y que le hiciera el favor de pasarte buscando.

Ver una parte de su vida mezclada con otra, sin su consentimiento, la enfureció. Se incorporó y se acercó a él con un piérdete papá, que me avergüenzas, pintado en la cara. Ella no tenía ningún plan concebido. Mario tampoco.

Sobreponiéndose a su juego rudo, él esperó que estuviera lo suficientemente cerca para reprocharle, con tono neutral, adoptando un aire distante de padre ofendido, desde un rostro impávido y una mirada más allá del parabrisas:

¡Magnífico! Gabriela trabajando, tú perdiendo el tiempo, y las dos pasan la materia. Buen negocio, ¿no? (2008; 205-206).

Comprendidos los roles, siguen el libreto, direccionado esta vez, por un Mario dominante:

Él sabía que sus argumentos no expresaban sus razones. Y ella también, pero estaban montados en un escenario creíble. En eso del manejo de las situaciones, de la credibilidad de las escenas, eran dos expertos. Él para ganarse el pan. Ella para cuidar el pellejo, lo que la hacía más eficaz. (...)

Súbete, le ordenó con suavidad.

Voy a buscar el bolso, respondió ella tratando de no desencajarse, furiosa pero obediente, como hubiese actuado frente al papá (si lo hubiera conocido) que le habría ido a buscar al colegio. ¿Te vas? Escuchó de una voz de chica, seguido de un ¿qué pasó? De varón, antes de que la música que puso en el radio apagara los demás comentarios.

Sabía que, en esa escena, había triunfado indudablemente.

Durante el trayecto no hablaron en lo absoluto. Y aunque tenía más de dos semanas que no se dejaba ver por la Cueva, su presencia cercana, sus

muslitos duros adivinándose debajo de la falda, hacían sentir a Mario que todo, el menos por ese instante, volvía a ese punto que aceptaba explicaciones, que anhelaba retornos.

De pronto, luego de haber estado ofreciéndole todo un variado catálogo de sus malcriadeces, se puso a llorar bajito, retorciendo compulsivamente las asas del bolso (...) (2008; 206-207).

La feminidad manifiesta sus cambios. De la postura de niña encantadora, inestable, y caprichosa pasa a la de mujer firme, este movimiento afirma la oscilación Kore-Hécate:

El juego lo mantuvieron hasta el estacionamiento. La siguiente escena la inició ella con rudeza; con un monumental portazo al bajarse del carro. Esperaron el ascensor y, como no le mimó el llanto, ni le dirigió la palabra en todo el trayecto, ella aguardó a que estuviesen solos en la cabina para advertirle haciendo un círculo con su pulgar y su índice, mientras dejaba estirados los otros tres dedos:

Hago el trabajo con Gaby. Terminamos, y me voy. Sola. Ya lo sabes. So-la.

Hablaba como una mujer. Esa, que había sido la amiguita de la hija, hablaba con la despiadada autoridad de una mujer. Una mujer que se iba. La niñita en medias blancas y franelita con una promoción del canal de aquella tarde. Una despiadada mujer que sabe qué tiene y cuánto lo valoran los machos de la especie (2008; 208-209).

La voz narrativa pone en perspectiva a los personajes, los lee en su plena disputa, en la plena aplicación de la fuerza:

Al margen de lo que pudiera verse desde afuera, era una mujer molesta, resuelta. Y él un hombre abandonado. Eso es lo que eran.

Esas sacudidas, esos groseros desplantes, eran toda una provocación para Mario. Ella sabía encontrar las llagas donde debía afincarse. Lo aprenden desde niñas. Y lo hacía con saña. Con irresponsable saña. Pero jugaba con un piñal agudo, porque el mismo Mario desconocía el grado en que se encontraba su cóctel de despecho y furia. Él, un adulto, desencajado por una chica que jugaba a ser una mujer saqueada de inocencias. ¿Quién le dio el papel? No te quejes ahora, Mario Ramírez, se dijo.

No dijo nada y ni siquiera la vio. Para neutralizar la violencia que ella azuzaba, intentó reírse, pero lo asustaba lo que sentía, porque no le conseguía nombre, ni forma de controlarlo. (2008; 208).

Se mueven y tientan sus límites, los aborda el deseo. Esta escena es significativa, puesto que evoca, desde lo arquetípico, el tema del rapto, la irrupción, la potencia, siempre adjudicadas a lo masculino:

(...) En cuanto entraron en el apartamento, distendió el rostro hábilmente y llamó a Gaby, con voz amable, el tiempo exacto que tardó Mario en cerrar la puerta tan suave como pudo, tratando de controlar el temblor que lo dominaba.

Cuando el silencio que los esperaba adentro cayó sobre ella, se dio vuelta para lanzarse sobre él, con la bofetada que su edad, su talento, su afición al drama y a las teleseries que él escribía para chicas como ella, necesitaban empotrarle a un costado del rostro. Era ese el punto al que nunca debieron sentirse tentados a experimentar. El punto en que ninguno de los dos se reconocería en sus actos. En adelante no podrían recordar la sucesión de los hechos.

La bofetada llegó a su destino con toda la energía con la cual salió. Mario no podría recordar si la devolvió. Hubiese querido tener más serenidad, pero rodaron hasta el centro del torbellino sin tiempo de nada. Hubo un forcejeo, Mario sintió un mordisco colérico en su brazo, luego la sujetó con fuerza y la llevó hasta el cuarto, inicialmente para evitar los gritos tan cerca de la puerta y, por tanto, de los apartamentos vecinos, apretando sus mandíbulas con una mano para evitar más mordiscos y gritos.

Nada estaba planificado, sin embargo todo ocurrió sin titubeos, como una coreografía largamente ensayada. Luego vinieron los gritos de Karla, la rabia de Mario y su temor a perderla, y un sordo deseo por esa carajita que lo desafiaba con sus jadeos, a pasar las manos por esos pechitos de frenéticos movimientos debajo de la blusa; llorando, babeándose, mirándolo con una mezcla de me das asco y ni se te ocurra tocarme, mientras le ordenaba, con gritos ahogados, que la soltara (2008; 210-211).

Masculinidad y feminidad: dos ámbitos enfrentados, un lado que intenta poseer, dominar, y el otro, encanta, desafía, evade. Karla y Mario evocan con potencia la disputa existencial, lo que ocupa e irrumpe y lo que se sitúa subjetiva y enigmáticamente:

Si ella hubiese razonado que para ese momento ya había salido a flote lo más animal de ambos, y que retarlo era una pésima idea, lo hubiese evitado. Pero no tuvo tiempo de eso, y entre sofocos y manotazos, Mario la desnudó con violencia. Desde ese mismo punto en que recordaría todo después, prefiere creer que Karla no siempre forcejeó, que no siempre se resistió. Se recordará confusamente, sobre la cama hasta donde la llevó y colocó con rudeza boca abajo, agarrándola con fuerza por los hombros que se agitaban, y le parecerá que él no estaba allí. Que no era capaz de estar haciendo eso.

Se ubicó encima de ella, con tiempo apenas de desabrocharse el pantalón, y la penetró sin comedimiento ni dificultad. Él juraría que en algún momento, luego de tanto gritar, ella se calmó, comenzó a moverse despacio mientras musitaba, por lo bajo, palabras incoherentes y rabiosas, como si estuviese conjurando una antigua maldición (2008; 2010).

De lo bárbaro, violento y coyuntural, surge el inesperado momento de observación, reparación:

De pronto la rabia de Mario escapó como lo haría por el diminuto agujero de un globo. En medio del silencioso manto blanco que los cubrió, ese silencio que le dio al rostro lloroso de Karla una cierta belleza, una cierta plenitud, quiso acariciarla, pero ella volvió a gritar. ¡No me toques! Chilló para retomar a su apagado llanto. Mario no insistió en tocarla, pero no se separó de su lado, agotado como se encontraba.

En ese momento, más calmado, libre del agobiante calor, se arrepintió de haberla desvestido con violencia, de haberle jurado que iba a joder al pendejito ese cuando lo vea por la calle. De estar ahí en ese momento con ella.

Se levantó y se arrastró hasta el baño. Al salir del cuarto giró la vista y la vio sobre la cama, en un plano conocido y, sin embargo, distante, como si la violencia que se interponía entre esta escena y la anterior marcara una transición remota.

(...) (2008; 2011)

Hécate vuelve a su faceta de niña y conmueve, pero esta vez deparando una determinación:

Buscando en la última reserva de ternura que aún le despertaba, y apremiado por calmar la insistencia de ese llanto solitario que amenazaba con alarmar a los vecinos, le propuso, todo lo dulce que pudo, como le hablaba cuando la quería ver niñita, hace tanto tiempo de ello, que se dejara echar un baño, que se veía fea llorando tanto, que el agua le haría bien. Ella lo miró, aceptando el juego, y dijo sí con la cabeza, con aire distraído.

La condujo al baño y la ayudó a ducharse, tocándola sólo lo necesario, hablándole de tonterías. Reincidiendo en ese juego, ella volvía, aún digna y ofendida, a ser la niñita. Le aplicaba champú y le enjugaba el cabello, mientras ella lo miraba de vez en cuando, en silencio, con los párpados hinchados por el llanto, y la cara más delgada en medio de sus cabellos mojados. Luego la secó y le puso el uniforme, que no ocultaba el forcejeo con el cual había sido arrasado, e intentó alisar con sus manos las arrugas que lo delataban.

Quiero irme a mi casa, dijo cuando terminó de peinarla.

Karlita, perdóname, estoy muy celoso, atinó a decirle Mario, apelando a una complicidad que se había esfumado, confiado en que la había vuelto parcialmente a asumir su rol. Vamos a calmarnos y conversamos de todo esto.

Quiero irme a mi casa, repitió ignorándolo (2008; 211-212).

Posteriormente, Mario pone en cuestión sus acciones, su pensamiento dirige interrogantes, la conciencia actúa:

(...) rodaba por las vías de Caracas sin detenerse. ¿Por qué hice esa vaina?, letra a letra, en caracteres rojo escándalo, leía en la pantalla negra de su cabeza desde que la vio perderse dentro del edificio. Se había roto el vidrio y lo sabía. Una presión, parte estupor, parte tristeza, rabia, despecho, lo tenía rodando por las que se nublaron en su cotidiana cartografía. Por qué hice esa vaina, se repetía, tratando de guardar silencio en el camino hacia cualquier parte que no fuera la cueva, adonde no pensaba ir a encerrarse. No soportaría escuchar esa recriminación golpeándose y aumentando de volumen, en esa caja de resonancia en que se había convertido su cabeza. Temía asomarse a la ventana de su estudio y verse abajo, huyendo de haber dejado a una chica tirada desnuda en la acera (2008; 215-216).

Su estado emocional-mental es indicador de una posición de existencia, como personaje-ciudadano todo en él se suma e irrumpe, deviene órgano urbano, oscila en lo corrosivo, viscoso y hostil de su mundo nocturno:

Y como si no bastara el despecho moral, la voz de la paranoia se presentó en la Junta Moral que tenía en su cabeza y preguntó, con ojos inyectados en sangre: ¿Tú sabes lo qué significa, sin necesidad de agregar nada, la simple narración de esos hechos en una comisaría de la petejota, contados desde un primer plano de una cara llorosa, con *zoom in* hasta esa boquita haciendo pucheros, moviéndose y gimiendo, en este país de machos? ¿Ella y la aún joven Raquel, enfundada en un vestidito que aligere trámites policiales? ¿Puedes ver esa escena compuesta por la desconsolada chica, la valiente madre y los justicieros armados? Cinco energúmenos, pistola en mano, montándose en un carro sin placas, iniciando la cacería. Y el jefe de la comisión, para impresionar a la joven señora, diciendo algo que ajuste con la escena mientras camina hacia la patrulla. Algo así como cuando agarremos a ese hijo de puta se la vamos a echar a los chirrerros para que se sienta realizado. Los demás, por su puesto, reirán oportunamente (2008; 2017).

Comienza el proceso de desarticulación. Significativo es el tono de confesión, de relatarse y apuntarse a sí mismo como acto de examen:

Después de mi fracaso con América adquirí, como norma de vida, la costumbre de ser amable con las mujeres cuando sospecho que están a punto a abandonarme. Siempre vuelven: como amantes, o amigas que necesitan confesarme sus rollos, o aburridas del hombre por el que una vez me dejaron, necesitadas del pozo de afecto que la nostalgia convirtió en océano; por curiosidad por el paso del tiempo, o porque ningún marido puede alimentar sus expectativas tanto tiempo. Es mil veces más fácil ser un buen amante que un buen esposo. Eso lo sabe cualquiera. Sea por la razón que sea, siempre vuelven. A veces con descaro. Otras fingiendo un civilizado reencuentro.

(...)

Lo que no logro explicarme es por qué si tengo tan claro ese plan de retirada, si ha funcionado con la regularidad de un reloj suizo, tuve que cometer esa torpeza la tarde en que le dije que Gaby la esperaba en mi casa, para que todo concluyera así. Ella se estaba yendo y yo lo había visto venir, pero prefería darle la justificación para que me odiara. ¿O lo hice, en el fondo, para asegurarme de que, a diferencia de las demás, no volviera nunca de la muerte? Sí, quizá dejé deliberadamente que se rompiera el vidrio. Porque la única alternativa hubiese sido asumir el papel de ser comidilla de los vecinos, enfrentar el desconcierto de Gaby y las preguntas maliciosas de América (...).

Sospecho que en este caso valió la pena saltarme la norma y guardar el recuerdo como un himen intacto, asegurándome, con su odio, que no me la tropezaría más nunca, que en diez años no recibiría la repentina llamada que me conducirá al café, a toparme con sus nueve centímetros de sutura y a evidenciar el fracaso de la locura, el triunfo del tiempo (2008; 224-225).

Llega la perplejidad, la movilización interior:

Y entendió que la vida se compone de dos momentos: cuando nos creemos acompañados, y cuando adquirimos la definitiva certeza de que estamos solos. El primero es inocente; el segundo, desolador. Él creyó que había alcanzado esa soledad cuando se separó de América. Pero realmente, ahora que lo ve, no se sentía solo. Descubrió en cambio que la soledad es algo distinto de estar solo. Y que su soledad llegó cuando comenzó a sentirse solo, acompañado de ellas, cuando tenía que fingir cada vez más estar ahí, aún cuando cada vez estaba más lejos.

Ahora sólo queda la plenitud. Y la retirada (2008; 225).

Las experiencias son sísmicas. Esto se evidencia en el posicionamiento que asume, la mirada que ahonda en lo que ha sido y es la vida, en su entorno, en su ser nostálgico. Encontrar a Karla será igual a sentirse abandonado. Pero repara en la impronta trascendente a partir del cuerpo como piélagos, como ámbito que cambia y se pierde de vista:

Tropezó con ella una tarde de jueves (...) La encontró caminando del liceo hacia la parada, silenciosa y ajena. Extraña, como la mujer en que se convirtió frente a sus ojos aquella tarde de lluvia y película que nadie vio. Sólo que aquella fue una revelación desnuda y ésta una chica que caminaba sola, sin uniforme, luego de tramitar los documentos de su graduación, lista para dejar atrás la blusa beige y la falda plisada.

Le rogó que se subiera al carro. Lo hizo displicente, con condiciones (...) Se disculpó, una vez más, por lo que sucedió en su apartamento.

Ay, ya Olvídalo, ¿sí? Y si vas a hablar de eso me lo dices, le reprochó ella, revolviendo con la cuchara la superficie cremosa dentro de la copa de helado, mientras su ceño adusto no bajaría la guardia durante el resto de la breve existencia del helado. Y del encuentro.

Mario la recordó aquella vez en Sabana Grande, unos meses antes, cuando su mirada se moría porque él le prestara atención (...).

Qué raro que no pediste el de tiramisú, dijo, porque no se le ocurrió otra cosa.

Karla lo miró con desprecio desde su rostro maquillado, terminó su helado y, luego de un parco gracias por el helado, se levantó de su silla y se fue.

Pensar que nada de esto fue personal, dijo al fin Mario, luego de haberse negado a llegar a esa conclusión. Que el asunto no era conmigo sino con Raquel. Era un pulso con ella.

Pidió la cuenta y buscó un cigarrillo.

Amo al que me abandona, porque me devuelve a mí mismo, musitó. ¿Unamuno?, intentó recordar, al cabo de un instante de silencio. En fin, el que lo dijo sobrevivió a esto, concluyó mientras veía alejarse aquello que una vez calificó inocentemente de pequeña máquina diseñada con el exclusivo e inútil propósito de despertar curiosidad.

Alejarse sin mirar atrás (2008; 227-228).

Hay una apreciación filosófica palpable, un grado de visión del mundo que guarda relación con el habitar de los personajes-ciudadanos, con el de Mario, sobre todo, como ente cruzado, abandonado, errante, orgánico. La lectura, su citación en la

novela, es un acto de interpelación, apunta hacia distintas acciones de la conciencia, de lo (inter)subjetivo: análisis, reflexión, interpelación, diálogo, perplejidad:

La clave la encontraría días después en un texto que estaba leyendo por azar. Era un trabajo de Andreas Wilson, el mismo de *Los dioses del Norte*, quien se refería al trauma que le produjo al hombre descubrir a los animales y entender, con ese encuentro, que no tenía sobre su entorno el absoluto dominio que suponía. La tesis podía sonar descabellada, pero a partir de su lectura Mario empezó a desarrollar sus propias explicaciones. Empezó a sentirse reflejado. Subrayó los siguientes párrafos:

Tratemos de imaginar el asunto desde los orígenes. Remontémonos al más primitivo de los tiempos. Ese tiempo más mágico que el nuestro (en el que nos inventamos supersticiones para domesticar los avatares cósmicos). Escudriñemos en la cotidianidad de aquellos seres antropomorfos que estrenaron la tierra. Ubiquémoslos tratando de descifrar claves y de establecer patrones de conducta de esa anarquía que los rodeaba. Tratemos de imaginar qué mecanismos operarían en la mente de aquellos primeros inquilinos: un universo de condiciones adversas mantenía girando permanentemente en la rueda de la supervivencia.

Advirtamos que comienzan a descubrir la necesidad de preservar ese invisible hábito que los anima. Entienden que deben prevenir el peligro. Domesticado el fuego, comienzan el inventario del mundo que los rodea. Con la visita de otros bípedos darán nombre a una de las cosas que llevan por dentro: la codicia.

Una vez catalogados los árboles, las rocas, la lluvia, el viento y todas las cosas que permanecían, que construyen o que dominan, una vez culminada esa tarea y confiados en que comienzan a tener el control de ese universo al que fueron a parar, del paisaje emergen unos seres de formas variadas y fuerzas superiores que tienen la propiedad de desplazarse de un lugar a otro de ese horizonte cotidiano. Seres en los que no será posible el lenguaje.

Esa fascinación que les producen quedaría asentada en las representaciones pictóricas de nuestros más remotos antepasados: los bisontes de las cavernas (...) (2008; 229-230).

Seguirá la desarticulación, nacerá, en este plano, la afinidad entre Mario y Gabriela. El grado de intimidad de la historia es un escenario preparatorio para el acontecimiento final, sin dejar de estimar a Karla como evento movilizador:

Sin darse cuenta, pasaron de hablar de él a hablar de ella. Gabriela había tenido cambios notorios durante esos años, pero esa tarde Mario descubrió que esos cambios se habían operado básicamente en su percepción de ella; esa tarde comprendió que ella siempre había sido esa persona madura, serena y cálida que en ese momento se abrazaba a él.

Se llamaba Álvaro, le confesó al fin.

¿Y te gusto mucho?

Yo me volví loca, Mario, le respondió esa cara que era la de su nena, pero desde la voz de una vieja amiga que le confesaba sus aguaceros. Literalmente loca.

¿Y fue significativo?, digo... no había terminado de formular la pregunta cuando ya se había arrepentido. Iba a librarla del compromiso de

responderle, pero ella cerró los ojos con dulzura, colocando una mano sobre los labios de él, como agradeciéndole la oportunidad de hablar del asunto de una vez por todas.

Yo me volví loca, reiteró, afirmado solemnemente con la cabeza, sin abrir los ojos. Luego se acurrucó en su pecho. Y lo que me dolió era que estaba tan convencida de lo que estaba haciendo, porque me gustaba tanto, porque juraba que era recíproco, porque no podía controlarme... hizo una pausa que él interpretó como un intento de dominar las lágrimas. Pero del otro lado no había nadie. Nadie, Mario. Sólo unos ojos azules y una chama vengándose del mundo porque ahora le tocaba a ella y no a las otras. ¡Tan madura que siempre me creí!

Cuando me vino la regla se me pasó el susto, pero no la rabia. Cada vez que lo veía, pensaba que se estaría riendo de lo fácil que fui, de lo segura que me sentía con lo que estaba pasando, jugando a ser una mujer desenvuelta aunque por dentro estaba temblando de miedo; y me veo, Mario, me trato de ver desde afuera, y veo a una gafita tan loquita que el carajo ese ni siquiera tuvo que insistir mucho. Suspiró hondo, para luego agregar: me da pena y rabia, vale. Pena y rabia (2008; 232-233).

Gabriela y su experiencia con la masculinidad; Mario intentando surgir, estabilizarse, son factores que producen una visión de mundo donde las relaciones, los encuentros dejan su impronta, conforman el ámbito de la sobrevivencia, de los matices y registros de vida:

Yo no sé qué me pasó. Yo no soy así, decía bajito, tratando de mantener su sereno timbre de voz. De sus ojos cerrados, de su rostro distendido, salían unas lágrimas liberadoras. Y Mario, que se jactaba de tener una palabra para ocasión, no alcanzaba a decir nada que valiera la pena romper el silencio.

Luego le habló de Raúl. Ese chamo si es lindo, le dijo, y aunque no abundó en detalles, él escuchó perfectamente, detrás de sus silencios, un qué lástima que no me enamoré de él.

El corazón no es sensato, linda. No es esa su función, le comentó quedamente, pensando más en él que en ella. Pero aunque se equivoque, aunque te lleve por caminos fangosos, siempre valdrán sus razones.

(....)

Paisanos del mismo dolor, abrumados por similares caminos, esa noche ninguno de los dos estaba dispuesto a separarse del otro. Cenaron algo ligero, intercambiando comentarios intrascendentes, y se fueron a su cuarto, a seguir charlando, temerosos de que viniera el silencio a importunarlos con sus preguntas. Y esa noche que no estaban dispuestos a separarse, hablaron con la luz apagada hasta quedarse dormidos abrazados en la cama de Mario (2008; 233-234).

Karla llega a un hombre en fase decadente, lo lleva a terrenos orgánicos, a los dominios de la sensación y la sexualidad para dejarlo nuevamente en su errancia:

Desde un principio le costó deshacerse de la incomodidad. A pesar de eso, durante la llegada de los chicos ejerció su papel con cierto decoro: sonrisas cordiales, comentarios oportunos, graciosos, solícita disposición; lo que se esperaba del más irreductible de los adolescentes. Del último de los mohicanos.

Lo estaba haciendo bien. Su actuación tenía credibilidad. No en balde venía del mundo del espectáculo y era ahora cuando se percataba de ello. Conocía el libreto y se ceñía a él con disciplina y con talento. Pero llegó ella.

Y aunque no venía del mundo del espectáculo, sabía de entradas impactantes, alfombras rojas, sonrisas a la cámara y presencia escénica. Su venganza fue despiadada y, sin duda, muy bien urdida. Se apareció cuando ya todos habían llegado, con una faldita mínima, unas sandalias rosadas de tacón, el cabello con algo distinto que Mario no supo precisar, el Beto de guardaespaldas, y una espléndida sonrisa que publicitaba muy eficientemente su soleado radiante.

Es decir, insoportablemente radiante.

Así lo veía Mario. Posiblemente los otros chicos sólo vieron a una chica menuda aprovechando que se había desprendido del uniforme escolar para ensayar sus vestuarios adultos.

No lo saludó, por supuesto. O mejor dicho: un mohín de la nariz, casi un tic de su rostro maquillado, desde la esquina en que decidió apertrecharse no muy lejos de él, fue el austero gesto con el cual le ofreció una mínima atención. Una estudiada y mínima atención. Lo insignificante del saludo denotaba lo laboriosa del ensayo (2008; 239-240).

El abatimiento interno es un palpito que trata de disimularse. Entre escenas y actuaciones los personajes definen su estatus en el guión:

Si bien hasta entonces él hacía notables esfuerzos para estar en ambiente, luego de esa llegada se ancló en una silla para entregarse, poco a poco, a esa brisa venida de quién sabe dónde que comenzaba a soplar sus velas con un viento débil pero plácido. Una brisa que adquiriría la forma de los tragos que Gaby reciclaba –puntual y oportuna- sin dejar que su vaso llegara a vaciarse nunca. Desde ese estado se dedicó a contemplar el panorama, como viviéndolo a través de una película, o detrás de la tranquilidad de un vidrio. Y se hubiese quedado así, de no ser porque ese libreto tragicómico del destino que quiso que luego de varias canciones, sonara precisamente la única que no hubiese querido escuchar. Qué podía hacerse, si Mecano estaba de moda, y esa canción estaba pegada en la radio.

Trataba de distraerse con esa fauna que desconoce el sentido del ridículo, pero no podía evitar que sus ojos, atraídos por ese imán, volvieran de soslayo de vez en cuando, para tropezar con esa imagen: ella, faldita y tacones; ella, cabello y rostro ajenos, sentada en su rincón, contando y tarareando; el Beto detrás, acariciándola, tomándole el cabello entre las manos y soplándole en la nuca, por el calor (...).

Incapaz de resistirse, se preguntaba cómo escapar del embrujo de esa gata a la que podía leerle en los labios cada sílaba de esa canción que avivaba sus tormentos (2008; 240-241)

Y todo el conjunto de factores acentúa el estado de afectación. Su visión de Karla se torna apasionada, pero es una pasión nostálgica, pensada desde lo que no puede tenerse:

A Mario comenzaba a astillársele la sonrisa que empotró en su traje de anfitrión, cuando Gaby se le acercó con el relevo y su sonrisa salvavidas. El trago que le ofrecía era indispensable; la sonrisa, reconfortante. Y viceversa. Lo conocía lo suficiente para presumir cómo se sentía y, por tanto, omitir comentarios que siempre serían inoportunos. O inútiles. Con un gesto agradeció tanto el trago como el silencio y, amparado en el aplomo que le brindaba su anestesia, reincidió en llevar su mirada hacia el lugar donde mullaba la gata, que tenía al Beto pegado el cuerpo como una sombra. Encendió un cigarrillo y se le antojó que esa imagen a través del humo adquiriría un tono de irrealidad. Como de estar y no estar.

Hécate, venida de lejos, se muestra, ostenta en simultáneo rasgos de niña y de mujer (Beauvoir, 1981; 227). Parece celebrar el triunfo sobre el hombre, sobre su afán de posesión, lo confina, lo hace sentir lejano, sin poder ni fuerza:

Mujer a medio terminar, ¡qué tormento!, se dijo Mario.

La escuchaba con inusitada claridad, cerrando los ojos, como lo hacía mientras ella cantaba y el Beto le acariciaba el cabello, se transportó a ese cuerpo breve de trazos hechos por un artista chino, donde cabía entero su universo de pequeño dios proscrito en su paraíso privado, en esas ocasiones en que esos ojos lo amenazaban con revelar el secreto más recóndito de la existencia, ese que prometía entregárselo a él y que nunca logró descifrar en sus sonrisas sin sentido, en su ajena respiración entrecortada; escapada de su papel de niña inocente. Cuando tenía motivos para creer en la irresponsable felicidad (...) Y se sintió fatigado. Fatigado e incapaz de llevar a la cama a una de esas señoras que tenían su edad. A una de esas señoras que hace años fingen los orgasmos y se sienten divinas e interesantes porque pagan sus cuentas y hablan de cine y se compran ropa cara. Sintiendo cómo, desde lo alto, y ante la ausencia del debido sacrificio, la furia de los dioses, luego de haberlo desterrado del paraíso, lanzaba sobre él cuarentiún años de desolación (2008; 242-243).

Gabriela, ecuánime, lo canaliza, le da su visión. Mario urde su ruta hacia la lejanía:

Gabriela, viéndolo solo, aprovechó para sentarse a su lado y, pasándole un brazo por el hombro, le comentó, como al descuido:

Te voy a decir algo, sin explicaciones y sin preguntas, ¿vale?

Vale, le respondió él, tratando de recomponerse.

Lo tomó de la mano. Mira el lado bueno, le dijo. Ni los vecinos van a seguir murmurando ni la gente va a seguir preguntando impertinencias.

Se vieron a la cara durante un instante.

Me daba rabia cuando preguntaban tanto, confesó. No tienes idea.

Él iba a decir algo cuando, soltándole la mano, le tapó la boca con un dedo.

Sin explicaciones y sin preguntas, Mario. ¿Sí? Voy a buscarte otro trago.

(...)

Su compromiso había sido con la felicidad y no con la compasión, esa era la única conclusión que lo salvaría. Por tanto le tocaba lanzar los botes, divisar el puerto, aferrarse al timón para no encallar; retomar viejos amigos, viejos gustos (...) volver a cualquier cosa que le impidiese recordar que no estaba a salvo del dolor (2008; 243-244).

Revela a sí mismo su estado de existencia. El dolor, la nostalgia, la errancia, se afirman como cauces de reparación:

En ese momento retomó a Wilson. Se descubrió representando el viejo papel: el de ese poblador de cavernas complacido en su mundo inmóvil, un mundo de árboles y piedras donde él moría lentamente sin reparar en ello, feliz en su reino inmortal hasta el instante en que una figura inesperada, el primer bisonte, atravesó la estepa para hacerle entender que estuvo engañado todo ese tiempo. Para concluir que nada está detenido y nunca lo estuvo. Que con el movimiento de lo ajeno, viene la sensación de peligro, de vulnerabilidad, de finitud.

Incurriendo en la mentira de capturarlo, lo grabó sobre la piedra flotando en el aire. Lo pintó cientos de veces para que no lo inquietara demostrándole que él, Señor de las cavernas, custodió de esa quietud de piedras y árboles que no poseían idioma, no dominaba el mundo que le rodeaba. Para no obligarse a entender que el tiempo pasaba y él iba a morir. Lo grabó como hace siglos, por la misma razón, ella grababa sobre los vidrios, con su dedo, la hora de la felicidad: para sentir que lo sujetaba. A él y al tiempo. Cuando le dejaba grabada su huella y él mansamente seguía el rastro (2008; 244-245).

Atisba lo inevitable desde su ahora nostálgico, doloroso. En ese imaginario, Karla y Gabriela son formas de asumir y expresar procesos, las dos resurgen y se adaptan:

Pintor de bisontes. Así se sentía en ese rincón de la fiesta, sabiendo que iba a morir, que el tiempo le daría a Karla sus nueve centímetros de sutura, sus estrías en la piel y una prole por la cual daría la vida. Y se llenaría de arrugas y de formas flácidas. Y tendría nietos y recuerdos. Y desaparecería para siempre. Seca. Terminada al fin. Concluida. Y él no tendría poder para evitarlo ni fuerzas para resistirlo.

En un rincón pastaba Gaby, con su sonrisa intacta como si nunca la hubiese visitado el dolor. Gabynaturaleza: espléndida e inalterable, cayendo siempre de pie, soportándolo todo y renaciendo perpetuamente. Y en otro rincón aquella herida pequeña: Karlabisonte, inalcanzable, mutando y muriendo a lo lejos. Y él, de súbito viejo y agotado, desilusionado porque la vida, la felicidad, el placer, nunca fueron lo que creyó; porque no había entendido nada y ya no tendría oportunidad de darle otra vuelta al asunto. El pintor de bisontes que se grabó a Karla con el fuego del dolor. Despidiéndose de formas fantasmales de sonrisas breves, téticas esquivas y juguetonas; de pequeño cuerpo, firme y fragante como goma de borrar. Renunciando a seguir la huella del bisonte.

Pintor de bisontes, desde la bruma del venerable escocés, a la deriva, observando a Gaby, con una mezcla de orgullo, admiración y tristeza. En esos días sofocantes y agotadores como sueños de fiebre, en ese principio de agosto, había alcanzado a echar un ojo dentro de ella. Y había descubierto que, aunque habían andado caminos semejantes, a diferencia de él, ella tenía combustible para ver hacia adelante.

En ese momento ella lo buscó con la mirada y le sonrió con ternura. Alzó su vaso y Mario alzó un poco el suyo.

Salud, querida, dijo para sí (2008; 245-246).

No es más que el resultado de un abatimiento, hombre a la deriva, desencajado:

De pronto quiere dejar constancia de que Gaby es su perfecto amor. Quiere que todos en la fiesta lo sepan. Se pone de pie con pesadez. Gaby, que lo advierte, deje de conversar y le busca la mirada. Cuando él la ve, ella le pregunta, con un gesto, qué pretende hacer. Él alza los brazos como un buitre viejo que procura levantar el vuelo. Mantiene los hombros en alto, con el vaso aún en la mano. Poco a poco los chicos van callando. Alguien baja el volumen de la música.

Yo sólo quiero decir, dice y guardó silencio por unos segundos antes de seguir hablando, arrastrando las palabras... que ya no floto.

Creyendo celebrarle lo que consideraron una ocurrencia, algunos chicos irrumpieron en largas risotadas. Él los veía desconcertado, sintiéndose viejo, desubicado.

Yo lo que quiero es dormir, concluyó en un murmullo que acompañó con un movimiento circular de brazos, hacia fuera, como en cámara lenta.

(...)

Comprendió que caía en un dulce sopor, en una especie de comarca donde podía aspirar a la belleza, a la honestidad, a la libertad. Sintió el sueño liberarlo del vacío dejado por su renuncia. La voz que le hablaba se iba fundiendo con la música y se sintió momentáneamente dichoso, como si ya lo entendiera absolutamente todo y nada de eso tuviese importancia.

En torno a ellos, pero muy lejos a la vez, varias parejas se levantaban a bailar (2008; 246-247).

Mario es el eco o la recitación de una masculinidad abrumada, agente llevado al campo de lo natural, de lo salvaje, expresión de un mundo que ha negado y ha creído superar con la técnica y los sistemas de razonamiento. Por otra parte, la feminidad, planteada a través de Karla y Gabriela, muestra sus posibilidades como dimensión, como subjetividad. El encuentro con lo orgánico, con el cuerpo implica una búsqueda, pero dicho recorrido depara sacudidas, arrojados, exasperación. Hay entonces un registro emocional, sensorial y lingüístico. Lenguaje y existencia, lenguaje-descubrimiento, son asociaciones que abren cauces de comprensión hacia la cotidianidad, hacia los microuniversos desde donde las relaciones, los seres, los cuerpos se exponen al devenir, a la disputa, a la lectura de uno y otro. El dominio, el sexo, las estratagemas, los códigos forman el rostro agudo y sincrético de la intimidad humana. Hécate es parte de ese imaginario, simboliza el descaro, el tránsito implacable. Ella invoca la locura, incita el juego, las entradas y salidas ingeniosas. Se transforma, ostenta rostros. Mueve al hombre, lo desarticula y lo deja. Burla su fuerza cuando lo desea sin mayor esfuerzo. Le muestra su mortalidad.

Facetas de la perversidad femenina en *El regalo de Pandora*

En primera instancia debe considerarse el paraje urbano: Caracas, como universo clarooscuro y cáustico, rítmico y diverso, expuesto a toda circunstancia. La ciudad conduce y congrega los pasos, propicia dentro su variado ecosistema los fatídicos encuentros entre hombres y mujeres. Caracas también es mujer, feminidad caótica, cuerpo hendido por los embates ficcionales. En *El alimento de los mirmidones*, ella reúne a los primeros personajes: un profesor de literatura, cansado de discusiones pedagógicas, y la joven enigmática. Todo inicia por una vocecita que atormenta al personaje masculino, (¿Pandora quizás?), que lo descentra de sus prácticas habituales, y lo conduce a la más indeleble experiencia de su vida, el personaje confiesa:

(...) por qué me había escogido precisamente a mí esa voz que (...) le dio por atormentarme con una perorata de “mira esta tarde tan bonita, ¿no crees que se puede malgastar en algo mejor que escuchar los mismos chistes, tomándote las mismas cervezas, en la misma esquina? (2011; 07).

La situación va mucho más allá, la gelatinosa masa temporal, y el sol lo exasperan, condicionan ese estado tedioso de la realidad que subyacemente prepara el terreno para alguna sorpresa; el microbús se encargará de reunir, las hormiguitas apretadas (pasajeros) tan iguales y diferentes a la vez, cada cual con un aura y un peso diferente que marca brechas y lindes “sin embargo –dice el personaje- no sé de donde salieron tantas personas que, en cuanto se detuvo el colectivo, se aglomeraron frente a la puerta delantera” (2011; 08). Esta vez el flujo citadino le depara algo, que siendo imperceptiblemente humano es único en su faz, fluye sobre su complexión el aura enigmática “Me disponía a colocarme en mi resignado primer lugar de la caótica fila, cuando vi a una chica caminar (...) hacia la puerta trasera (...). La seguí en silencio para evitar que los demás se percataran de nuestro hallazgo (...) (2007; 09). En este instante aparece con la mujer esa energía corporal, que sutil, trastoca el destino del hombre. El cuerpo femenino es aprehendido a través de la prosopografía que asume la voz masculina:

Además de cabello larguísimo, dócil, oscuro, no encontré mayor cosa que me moviera a entretenerme en su contemplación (...). La primera impresión que ofrecía hablaba de un descuido, provocado más que por decisión propia, por incapacidad de poder dedicarle más tiempo a su

aspecto personal. Era lo que yo catalogaba como una típica flor del Caribe. (2011; 09).

El encuentro se desenvuelve en el paraje urbano, lo interesante de esto aspecto es que en esas rutas el hombre sopesa el cuerpo femenino, advierte la energía inmanente: “La cara, sin rastro de maquillaje estaba poblada de granitos. Delgado, moreno, de huidiza mirada de india, no podría decirse, en realidad, que fuese un rostro necesariamente feo. Más preciso era afirmar que estaba afeado” (2011; 09). Percátese que el cuerpo poco a poco va señalando la condición metamórfica de Hécate, ésta juega a la *flor del Caribe*. La mujer, además se reviste de aura enigmática, la figura masculina se ve imantada por tal fluencia, el personaje confiesa “(...) no parecía ser señala para distraer con endiabladas fantasías la monotonía del trayecto. Pero como tampoco se montaba otra a la que pudiese dedicar mi atención, insistía sin proponérmelo en detallarla furtivamente” (2011; 09). El binomio *Kore-Hécate*: aparece la doncella desconocida, cuyo trasfondo es el lado encantador. El personaje masculino advierte su faceta: *mujer-flor*

La diosa sublunar juega a la voz que circunda la mente masculina, participando por supuesto en su conciencia para situarlo en sus perímetros; gradualmente van apareciendo, a luz del lector, las facetas de Hécate, la descripción corporal, con sus emanaciones, descubre los siluetas primigenias, los caracteres de la perversidad; todo cuerpo emana su aroma, peso, o aura, y la complexión femenina se delata ante la mirada dejando percibir sus inmanencias, así lo advierte el personaje de la historia: “(...) la chica se quedó inmóvil, mientras yo, aprovechando el arrojo que me daban el engañoso elixir y su docilidad, deslicé distraídamente mi mano por un brazo de vellos largos y finos y por una espalda reposada, bebiendo las fragancias de su pelo (...)” (2011). El cuerpo oscila en su poder, en sustancias corpóreas y cuando esto ocurre toda la complexión vibra en la polaridad *Kore-Hécate* dejando entrever sus lados sensuales y perversos: lo subrepticio concentra las formas verdaderas: *la morena afeada que deja advertir su faz infantil de trasfondo*, el personaje relata:

Descubrí en esa chica descuidada unos pechos desbordando un sostén de talla pequeña que le daba un perverso aire infantil (...). Todo lo que la hacía diferente de mí comenzó a gritar a través de sus texturas, sus fragancias, desde el resguardado centro de su ropa (2011; 11).

Véase, entonces, la otredad, esa condición de ser tan parecido y a la vez diferente; el bello mal que repele e imanta. La fragancia, no es simple emanación, es la esencia áurea de los cuerpos. La mujer es niña perversa, esta es una acotación clave, imprescindible para determinar la perversidad. La descripción masculina aprehende el organismo femenino metamórfico, la feminidad oscila entre mujer, niña y flor silvestre, situado en la rítmica arquetipal sería *Arktoi*, *Afrodita* y *Hécate*; energías confluentes en un solo cuerpo. A este hecho variable se avendría muy bien lo señalado por Rísquez, refiriéndose a la condición metamórfico “Artemis se convierte a veces en rayo de Luna” (2007; 109), y la Luna es Latona, es decir, Hécate la diosa de la noche.

Ahora bien, se dijo anteriormente que van develándose durante la descripción ciertos caracteres (perfidia, metamorfosis y fragancias). Adviértase otro tópico: “los colores de Hécate”. La notoriedad de este arquetipo va marcándose cada vez a través del personaje masculino: “Llevaba un morral rojo bastante voluminoso, en el cual yo no había reparado en todo el trayecto. Luego descubrí que era porque lo había dejado en el piso del bus al subir y lo tomó cuando logró sentarse” (2011; 11). El color rojo es de Hécate, así lo afirma Rísquez explicitando la serie pictórica:

Los griegos consideraban a Delfos como el ombligo del mundo, porque allí estaba el fuego de Hestia. Se supone que la piedra sagrada de Delfos era un meteoro que había caído allí [en el fuego] y encima de él, colocaban un trípode cuyas patas eran de distintos colores: una pata era blanca, otra negra y la otra roja, que son los colores de Hécate” (2007; 207).

Por otro lado, y retomando la historia mitológica, Pandora llevaba un ánfora que contenía los males, desgracias para el mundo y los hombres comedores de pan, en este sentido, el morral rojo de la figura femenina representaría un ánfora neomítica, dígase versión contemporánea de la famosa caja, pero esta vez es objeto que une a los personajes en la historia, así lo relata el hombre “Se veía pesado, aunque ella no hacía mayor esfuerzo al cargarlo. Aproveché para intentar una conversación” (2011; 11). Con ello se afirma, el trasfondo de la figura femenina. El rojo cada vez se enmarca en el relato, descubriendo los caracteres perversos, proyectándose no sólo en el cuerpo, sino en las circunstancias, véase cuando el personaje masculino describe la casa de la mujer:

Lo primero que apareció ante mi vista fue un piso de cemento rojo. Llamó mi atención el contraste de ese piso limpio con las polvorientas calles que nos habían llevado hasta allí. La casa, en su interior, se limitaba a una sala

poco iluminada, dividida por una media pared donde, al otro lado, estaba la cocina y un par de puertas que, supuse, serian de una habitación y un baño. Olía a limpio (...) (2011; 12).

Los parajes internos son insinuantes. Al entrar en una casa se penetra la cavidad femenil, y en el relato *el rojo del pavimento* es valencia simbólica de toda una interioridad; la casa es útero, hendidura femenina, Álvarez Espinoza, parafraseando a Sandra Gilbert y Susan Gubar, apunta: “La caverna en forma de útero es también el lugar del poder femenino, el *umbilicus mundi*, (...). La mujer parece tener el acceso metafórico al conocimiento oscuro encerrado en la caverna” (2007; 04). La ensayista, advierte otro aspecto citando la Eneida: “La Sibila no sólo habita en una caverna, sino que es una con ese lugar que habita (...)” (2007; 04). Por tanto, dentro de esta aclaración simbólica, la casa es caverna, lugar femenino, mujer y útero en una sola corporeidad. El personaje masculino de *El alimento de los mirmidones* penetra en ese lugar claroscuro y lo cerca la curiosidad: “Quise rastrear en los objetos evidencias de un hombre, de niños, de una señora mayor, del árbol al que esa flor silvestre pertenecía, pero la neutralidad de la decoración no me ofreció detalles” (2011; 13). Como buena diosa Hécate esconde trazos pasados, su neutro camuflaje neutro tiene doble función: esconder rastros precedentes y purificar, dismantelar objetos para configurar la virginidad, con ello fascina e inquieta al hombre, no obstante esa castidad se infringe cuando el personaje masculino penetra en ese jardín claroscuro.

La simbología del paraje interno también es señalada por Beauvoir, la francesa sostiene que “Gruta, templo, santuario o jardín secreto, el hombre, como el niño, es fascinado por los lugares umbríos y cerrados (...) le parece que en verdad él ha creado aquello que es el único en captar y penetrar” (1981; 198). El personaje femenino aflora sus esencias, su cosmos inevitable, esto lo percibe el hombre cuando detalla “No recuerdo cuándo, ni bajo qué justificación, nuestros labios tropezaron. (...) No puedo recordarlo. Sé que a los primeros besos siguieron otros, y luego otros. (...) Como si de golpe hubiésemos derogado la privacidad” (...) (2011; 15). Desde esta circunstancia, van definiéndose los contornos puros de Hécate, su sensualidad irrevocable, al respecto dice el personaje:

De pronto me pidió que me marchara. Qué por favor, dicho de esa manera, escuché sin embargo un insiste, un quédate como cosa tuya. Y, en efecto, lo

hice, Insistí con más besos, insistí inspirado en ese cabello que de pronto me había empeñado en ver caer sobre su espalda morena (2011; 15).

En esta línea de simbologías, se advierte otro referente: “el cabello”. La organicidad del cuerpo se acentúa con sus ondulaciones, pero en el caso del relato deben estudiarse las situaciones que descubren la corporeidad: como el trasfondo arquetípico de la flor silvestre: *Artemisa*. Ángeles Cruzado refiriéndose a la simbología capilar sostiene: “El cabello suelto es un elemento transgresor y seductor (...)” (2009; 06). El cabello seductor oscuro de Hécate hace juego con los movimientos corporales, por tanto se observa una organicidad arquetípica: “Cuando le quité la blusa –confiesa el personaje masculino- me sorprendió una incipiente curvatura en su abdomen que no correspondía con la general delgadez de su cuerpo” (2011; 16). El personaje al descubrir la totalidad del cuerpo femenino, le sorprende de su hallazgo “En mis veintiocho años de perro soltero (...) nunca había visto una mujer preñada desnuda. No en persona quiero decir” (2011; 16). En este punto se evidencia el esquema multidimensional, en un mismo cuerpo vibran varios caracteres arquetípicos: *el trébol inmanente*, Deméter, Kore, y Hécate.

El cuerpo femenino es uno físicamente y trino en esencia, al decir corporeidad se va más allá del cuerpo ubicándose en la dimensión intrínseca de la mujer, en sus ritmos y estadios, por tanto “las mujeres juegan con sus tres edades. Deméter te da la vida o te da la muerte. Kore te acepta o te rechaza. Hécate te ilumina y te oscurece (Rísquez, 2007; 49). A pesar de esta variabilidad, la confluencia arquetípica del personaje de *El alimento de los mirmidones* es más de deseo que de reproducción, afirmando, momentáneamente, a Hécate sobre Deméter:

Se movía con una sensualidad carente de publicidad. Como si hubiese estado moviéndose desde que tenía uso de memoria. (...) Se movía con quejidos bajitos, deliciosos, mántricos; se movía y no parecía haber fuerza capaz de detenerla. Se movía con convicción, con naturalidad, como poseída por un milenario ritual aborigen que explicaba la forma de su rostro, la inquietud de sus ojos, la suavidad de su cabello (....) (2011; 16).

Sin duda alguna Hécate surge conectándose con el polo Kore-Deméter. El arquetipo va descubriendo sus caracteres, texturas y aromas, para luego devenir en ritmo hipnotizante. La infantil fisonomía se transforma, y la decoración neutra del paraje interno se desdibuja para develar los trazos erráticos de la Hécate urbana, el personaje

masculino se entrega a la cavilación, y desdichadamente descubre las clavijas que sostenía la corporalidad enigmática “A la vida la mueven secretos engranajes. Es decir juega con uno y lo deja en el estante que corresponde” (2011; 19). Transcurrido el tiempo, tres semanas exactamente, montado en el mismo bus, rondando la misma ruta, advierte otra vez a la mujer cuyo cuerpo ahora desborda el embarazo:

Ella comenzó a caminar en dirección hacia mí junto con otros pasajeros (...) le cedí el puesto, y mirando el ahora notorio bulto (...) le pregunté:
 ¿Pesa mucho?
 Pura pluma, respondió sonriendo, sin verme.
 ¿Qué te dijo tu mamá?, preguntó de inmediato a un hombre que estaba parado a mi lado, cuya presencia yo no había notado hasta entonces (...) (2011; 19).

Más adelante expresa:

Como la punzada de envidia que cruzó mi ánimo. Envidia hacia ese “él” que busqué en fotos familiares de una casa y que ahora se corporizaba a escasos centímetros de mí. (2011; 19).

La flor salvaje deviene en árbol frondoso, en materno esplendor o como señala Rísquez: “(...) Kore está en Deméter, siendo Deméter el bosque” (2007; 11). Por tanto, el arquetipo materno se posiciona, se entroniza en el organismo. La variabilidad arquetípica ha de situarse en un solo eje, aunque la inconsistencia es natural, la mujer es hija, madre y seductora. Analizar cualquier arquetipo femenino implica situarse, valga la reiteración, en la feminidad, en sus ritmos, vaivenes y precedencias. El personaje de *El alimento de los mirmidones* focaliza el lado perverso y seductor de la mujer: el polo de Hécate. Esta última al situarse psicológicamente circunda al hombre, lo utiliza para luego fulminarlo, su poder va mostrándose en circunstancias propicias, condicionadas por la interacción corporal; en celebración bipartita descubre despliegues y texturas hasta vibrar sin inhibiciones.

En esta misma línea de análisis en *¿De verdad quieres que te diga?* la experiencia erótica es trascendental en la vida de los personajes. A través de la prosopografía de Valentina (personaje central del relato), hecha por los personajes masculinos, se advierte una voluptuosidad. Uno de estos, el vecino del piso 12 realiza las primeras observaciones “¡Mi niña buenísimos días! (...). Te pasas de bella, chica. Dime un solo defecto tuyo, flaca linda... Líbrame de esta esclavitud de verte perfecta,

¿sí?” (2011; 35). Se observa la primera fijación: el cuerpo de Hécate es esbelto, delgado, erótico. El narrador detalla “las piernas”:

Ella esperó (...) a que él saliera del ascensor. En la relativa seguridad de la cabina se dio vuelta y, viéndolo a la cara, no pudo reprimir una sonrisa. Él la interpretó como un tímido pero seguro avance hacia el glorioso objetivo de ver sus pantaletas deslizándose por esas piernas morenas y firmes (2011; 35).

Es necesario explicitar que tanto la figura femenina de *El alimento de los mirmidones* (la embarazada infiel) como Valentina son morenas: Hécate ilustrada como “flor del Caribe”. Además, el personaje vibra en el polo *Hécate-Kore*, es decir, mujer joven (doncella) que irá descubriendo la organicidad, este aspecto se verá posteriormente. Por otro lado, el personaje masculino (el vecino del piso 12) es trastocado por la voluptuosidad de Valentina; la voz narrativa profiere al respecto: “Cuando levantó la vista para intentar atrapar sus palabras, las puertas del ascensor se llevaron la imagen que lo acompañaría el resto de la mañana (2011; 35). Otro punto necesario a referir es que *¿De verdad quieres que diga?* Se configura en doble historia, Luis Yslas, parafraseando a Ricardo Piglia, señala la estrategia narrativa “la habilidad del cuentista reside en incluir esa historia oculta –por medio de huellas o pistas- en la urdimbre de la primera historia, hasta consumir el efecto final: el instante que lo velado salta a la superficie (...) (2011; 01). Por consiguiente, el incesto, uno de los fulminantes estragos de Hécate, es vislumbrado en el relato oculto; el vecino del piso 12 advierte las primeras huellas razonando sobre las personas que frecuentan el apartamento de Valentina:

Los padres, cada cierto tiempo; el hermano, cada dos o tres semanas; una que otra amiga... enumeraba satisfecho (...) recordando las piernas en esa faldita diminuta con la que nunca antes la había visto. No quería pensar en nada más para no perderla de vista (2011; 01).

En el devenir de la historia toma espacio la fisonomía voluptuosa y el polo arquetipal Kore-Hécate: *doncella encantadora*. Gradualmente este último eje va develándose en el relato. Siguiendo con hilo de acontecimientos, la segunda acotación clave es proferida por Valentina, esta huella es aún más significativa, porque aparece en escena el segundo y principal personaje: Eduardo. El diálogo entre Éste y Valentina, parece aludir a un adulterio convencional, pero de forma sutil, vislumbran señales sobre algún peso familiar que circunda la pareja, interroga Valentina “¿Y por qué vienes

cuando papá y mamá no están? (...) ¿Por qué llamas antes? Porque nadie imagina la cara que pondrían, papito lindo (2011; 37). Hécate va deslizándose en circunstancias propicias, descubriendo sus caracteres, y desplaza a Kore para surgir en esplendor tibio:

¿Tienes que irte ya?, le preguntó estirándose en la cama.
Si te digo que ya debería estar en el aeropuerto, ¿qué me dirías?
(...)
Que te quedes acostadito (...)
Eduardo la complació y se acostó a su lado disfrutando de la tibieza de su cuerpo en contraste con el suyo, que estaba helado (2011; 37).

Es necesario advertir la *tibieza corporal*, este aspecto evoca *los fuegos de la feminidad*. Todo cuerpo genera fuegos, aires y Hécate en sus diversas flexiones, los emana, no obstante tanto Deméter como Kore también los manifiestan. Por tanto, el encuentro corporal entre Valentina y Eduardo apela lo señalado por Rísquez:

La feminidad tiene que ver con dos fuegos distintos. Un primer fuego es el destructor, el fuego de Marte, el fuego tracio que quema (...) Sin embargo la diosa del amor tiene que ver con un fuego que se combina con el aire, que calienta, que entibia (2007; 108).

En este sentido, se advierten referencias míticas. Evidentemente, la tibieza de Valeria, evoca A Afrodita, que subyace como eje arquetípico, mostrando solo un seno, parte de su fuerza. Con ello se afirma la esquemática multidimensional del personaje: la sintonización de Valeria con el polo *Kore (Afrodita) Hécate*. Cuando Afrodita surge y muestra sus dos senos desmonta el binomio Deméter-Kore provocando el debilitamiento de este e invocando, al mismo tiempo, la sensualidad perversa. Valentina es la equidad misma entre los cuerpos, su fluidez orgánica encarna el fuego tibio, razón por la cual Afrodita germina. Hécate, oscila en el incesto, y su poder genera el cosmos perfecto, asimismo, asume sus desvaíos y cumple sus pretensiones:

No sólo era la primera vez que se lo preguntaba, sino que de los dos, él siempre fue más temeroso, más cauto. La temeridad de ella (...) era el equilibrio perfecto al comedimiento de Eduardo. Así lo veía ella. Él, menos optimista, solía resumir su “equilibrio” en dejar que ella se saliera con la suya (2011; 37).

Percátese que el personaje masculino es cohibido, mientras que Valentina es activa, orgánica; tal situación remite el esquema judeo-cristiano de Adán y Eva: la mujer es la que circunda al hombre induciéndolo en bajos estratos, en la epidermis humana. Este esquema también opera en *El alimento de los mirmidones cuando la*

figura masculina es desviada por la mujer misteriosa, ya lo sostiene Yslas "(...) el personaje femenino posee un aura enigmática y atractiva que distraerá –desviará de su tránsito diario- al personaje masculino (...)" (2011; 01). Por tanto, es evidente que la mujer en los relatos de Torres representa el peligro en todas las flexiones. En *¿De verdad quieres que te diga?* Valeria se ubica en la corporeidad perversa:

Valeria apeló al recurso de volverse atrevida, disfrutando de verlo indefenso antes sus embestidas. Independiente de los pensamientos (...) le respondió con deliberado aire infantil, como restándole importancia, mientras jugueteaba con un dedo por el percho de él (...):
¿Por qué, pues? Tú me quieres...yo te quiero... Te vuelves loco cuando me ves desnuda... Eres de lo más sabroso en la cama (2011; 37).

Ya sin devaneos Hécate hace aparición y muestra su característico lado infantil. Ante el hombre indefenso, se desenvuelve sin cortedades; esta circunstancia remite a lo sostenido por Beauvoir, refiriéndose a ese *estar* de la mujer entre hombres, y cuerpos "Su traición es más pérfida aún, pues es ella quien hace del amante una presa" (1981; 207). Eduardo es presa de Valeria, objeto de su pecaminoso zigzag. Hécate cuando vibra corporalmente es la enloquecedora, encanta, magnetiza y encalla, es la personificación misma del incesto. Al final Valentina revela lo que el relato ha ido sugiriendo: la acción inmoral. Así lo señala Yslas "Casi al final, el lector sabrá, por medio de Valentina (...): la relación sexual y secreta con su hermano, en la que parece privar más al placer que a la culpa. Así al menos lo piensa ella cuando concluye que "el sexo es sólo una herramienta inocente y amoral para obtener afecto (...)" (2011; 01). Héctor Torres va más allá, planteando la relación endogámica entre hermanos, uno de los tabúes ancestrales de mayor trascendencia tanto en la historia de la cultura como de la sexualidad.

En suma, Valentina conceptualiza, y representa la dimensión abismática de la mujer: vía hacia el camino incestuoso transgresor. La variabilidad arquetípica del personaje, como se acotó anteriormente, vibra en el polo *Kore (Afrodita)-Hécate*, siendo esta última la que entroniza. Surge, entonces, la inmanencia. El hombre, una vez más es circundado en la red orgánica multidimensional y se rinde a tal energía. La circunstancia ficcional señala lo expuesto por Ángeles Cruzado "A la mujer se la identifica con la astucia, la monstruosidad, la locura y con el empleo de artimañas y trampas para llevar

al hombre a la destrucción” (2009; 01). Así, el personaje masculino, Eduardo, es llevado al incesto, encausado en la monstruosidad de la hermana: arquetipo de la transgresión.

Por lo que respecta a la taxonomía femenina esbozada en *El regalo de Pandora*, ya se han estudiado dos flexiones de la misma: la embarazo infiel y la hermana perversa. Ahora, la *femme fatale* en *Ese que llaman Cervantes*: Hécate en su mayor esplendor y organicidad. Cruzado dice de este prototipo fatídico “La mujer fatal en la literatura o en el arte, se representa una y otra vez como fuerza ciega de la Naturaleza”. Esta afirmación de Cruzados es imprescindible para determinar el temperamento desafiador del personaje femenino consumado por Héctor Torres. Al igual que en los relatos anteriores, la mujer es descrita por la voz masculina:

Reñía con mis pensamientos mientras paladeaba mi fiel ocho años, cuando una mancha roja atravesó el fondo de mi trago (...) En un reflejo involuntario bajé el vaso y la mancha adquirió su forma definitiva: cruzaba la barra en busca de un sitio entre el manojito de infelices (...)
Se sentó con naturalidad, confundiendo entre los presentes tanto como lo haría una *American Beauty* en medio de la maleza (2011; 70).

Ya es evidente la naturalidad con que esbozan los personajes femeninos; Hécate mientras más natural más precisa y sutil es. El rojo, color de Hécate, signa al personaje. Asimismo, la posición del hombre frente a la mujer es sorprendente, ésta siempre irrumpe en la periferia de aquel. Así desplazándose sutilmente cerca a la figura masculina, así lo expresa: “Con un breve giro de su cuerpo, echó un vistazo al lugar cuando su mirada comenzaba a bordear mi territorio” (2011; 70). La *femme fatale* va circundado, confeccionando su red imantada, hasta irrumpir en el territorio del hombre, así lo afirma este último “Ella inmutable esperó que mi trago retornara a la mesa, y cuando alcance la vista, dos piedras refulgentes me espiaban con una mezcla de desamparo y autoridad, desmoronándose con malicia en su fría inspección” (2011; 70). En este sentido, mientras la figura femenina transita en la periferia ficcional van mostrándose caracteres:

Ella, poniéndose de pie, caminó en busca de una mesa.
Se decidió por una, a dos o tres de la mía. Sin perder tiempo sacó una polvera y comenzó su liturgia. Como buena cazadora, dispuso las trampas, las camufló y se sentó a esperar.
Ella, ocupada con su rouge, allanaba el vacío que separaba mi mesa de la suya. Sonreí, resignado, esperando su siguiente paso (2011; 71).

Hécate se mimetiza, se ajusta al contexto, en su contoneo corpóreo va presentando diversas fisonomías de su fuerza, con ello, el lector infiere que el personaje es una meretriz, empleando sus estratagemas rutinarias para cercar sexualmente al hombre. Pero la faz presenta en un final su verdadera dimensión: la mujer enviada del diablo. La *femme fatal*, es prototipo que transgrede convencionalismos; el personaje masculino dialoga:

¿A qué te dedicas, “Peligro”, además de alejar a las almas inocentes del camino del bien?, cerré el yesquero con un rápido y sonoro movimiento de la mano, para desasirme del sortilegio de esos felinos ojos claros.
 ¿Comienzan las preguntas?
 Vivo de hacer preguntas.
 Me miró un segundo y sonrió divertida.
 Está bien. Me dedico... básicamente a eso... ¿”Desalmado”?
 Eso tendrás que averiguarlo... ¿”Tentación”?, seguí el juego.
 ¿Para qué quedarnos con las dudas? En cuanto te lo propongas nos desnudamos de todas (...) (2011; 73).

La complejidad se descubre sin claroscuros, la diferencia de este personaje con los anteriores, reside en la voluptuosidad directa, es arquetipo ultraterreno y hechizante, el personaje es erigido somáticamente. *El eterno femenino* surge y se coagula en la inconsciente (esto último sólo para el hombre) y estratégica seducción, el personaje representa “(...) la feminidad primitiva, como amiga de lo inconsciente (...)” (Rísquez, 2007; 85). En este sentido, la representación femenina literaria, en términos generales, sume también la psicología femenina, en su esquemática vislumbra el *Apeiron*, el abismático somático, encarna sustancialmente a la mujer y sus ritmos psicocorporales. La perversidad de Hécate y su poder ultraterreno aparecen sin oscuridades en el relato; el personaje masculino interroga:

Y entonces, ¿hay dentro de este cuerpo esa particular mercancía que valga la transacción?
 Ella, sin ocultar su desconcierto, me respondió:
 Además de un vigor común, no pude hallar indicios suficientes de lo que viene a buscar. Admito que, a pesar de mi experiencia, distraje mis pesquisas con otros avatares
 (...)
 El único mecanismo que le quedaba para conocer si en mi cuerpo habitaba es “particular mercancía” (...) era “dándome muerte” (2011; 75)

La mujer es sinónimo de muerte, llave del abismo. En este sentido, al mencionar esta dimensión abismática de alguna u otra forma se remite al averno que no admite

hombres sino muertos. Y al referir hombres muertos surge la figura que está contigua a Deméter y a Kore: Hécate o Latona, diosa de la noche y de la luna, reina de lo que sucede cuando la luz del día no está. En esta línea analítica, el personaje femenino de *Ese que llaman Cervantes* hace su aparición en la nocturna ciudad, en la oscuridad del bar “La Flama”. En consecuencia, el personaje está constelizado con otras divinidades, y Beauvoir las señala oportunamente “Istar, Astarté y Cibeles eran crueles, caprichosas, lujuriosas y potentes; fuentes de muerte, tanto como de vida” (1981; 215). Ya se advertirá, a continuación, esta ambivalencia: *mujer vida/mujer muerte*; el personaje femenino profiere:

No pongas esa cara, repuso. Pasado un brevísimo tiempo te reviviré con mi poder satánico, susurró a mi oído, sosteniendo brevemente mi lóbulo entre sus dientes, para luego desperezarse con languidez. Sólo sus curvas y sus sonrosados pezones podían hacer que esas palabras, al ser escuchadas, no cayeran como un testigo desde un vehículo en marcha (2011; 76).

La diosa muestra su sensualidad, la organicidad del cuerpo es inherente a Hécate. La *mujer fatal* se consteliza con el arquetipo de la Sibila debido a su carácter ultraterreno, mágico; las mujeres *Parcas* y *Moiras* son quienes tejen el destino humano, también cortan sus hilos. Por lo tanto Hécate: “(...) está unida a la divinidades arcaicas que tienen que ver con el lado terrible de lo eterno femenino, las Gorgonas y las Graias” (Rísquez, 2007; 87). El personaje masculino advierte el poder suprahumano de la mujer “(...) pasó a explicarme que, durante el breve lapso que durase mi muerte, mi alma se expandiría en infinitas perspectivas ultraterrenas, y lo recordaría porque ella se cuidaría de pronunciar las palabras necesarias” (2011; 76). La mujer, entonces, es conducto, llave del infierno, da vida y muerte a la vez, la mujer “también es -dice Beauvoir- la emperatriz de los infiernos, de donde sale arrastrándose, y la simboliza la serpiente” (1981; 95). Cabría decir, considerando el aporte de la francesa, que el personaje de Torres, es uno de los arquetipos más inverosímiles, su fisonomía esconde su trasfondo infernal, es la bruja que pacta con el diablo. Se plantea la dimensión fantástica que toma como elemento de conformación a la mujer para verter en ella conceptos suprahumanos, desafiantes e inadmisibles.

La actuación *psicocorporal*, es decir, la fijación del cuerpo sobre la mente, “se filtra a través de los sentidos, afectando la cognitividad masculina” (Arciniegas, 2001; 03). Los prototipos de *El regalo de Pandora* cohesionan, efectivamente, la

voluptuosidad corpórea y la fuerza inmanente de lo *eterno femenino*: movimientos sensuales, estratégicos y perversos que imantan al hombre. O bien la corporeidad trastoca la figura masculina utilizando como punto vital alguna parte de su cuerpo, este es el caso del personaje femenino en *Ciertos principios de Cartografía*. La mujer de este relato es catalogada por Payares como “la desconocida silenciosa cuyo atractivo reside en su aire misterioso e indiferente” (2011). El personaje de esta historia, un joven escritor, relata:

Para decir desconocida silenciosa se puede decir también curiosidad inevitable. O invocación al espíritu guerrero. La desconocida silenciosa llevaba sandalias de cuero y una venda cubriendo sus pies. Esa llamativa circunstancia no sólo desnudaba doblemente el otro; desnudaba, además, mi enfermiza curiosidad por explorar de cerca sus recodos y accidentes (2011; 117).

La sugestión psicológica es decisiva para afectar al hombre. El joven escritor de esta historia se siente atraído por la inquietante (y herida) belleza de los pies semidesnudos de la joven mujer y recurre a una serie de aproximaciones que le permiten no sólo contemplar la epidermis herida sino conocerla mejor: “(...) no podía orientar mis cavilaciones a otra cosa que no fuese urdir una estrategia de emergencia que me condujera, en el menor tiempo posible, a encallar a orillas de su pálida arena” (2011; 117). La atracción no reside tanto en la mujer sino en sus delicadas extremidades.

Más adelante insiste en la búsqueda de ciertos mecanismos que acorten la distancia entre él y la mujer de pie vendado: “(...) decidí desplegar la única estratagema razonable en esos casos: jugar al espontáneo” (2011; 117). Luego sucede un breve diálogo entre ambos, que le sirve al personaje para hacerse una idea de la vida de la mujer: “Me habló de unos días de descanso en su casa materna. Me habló de un mechero, y creo recordar, de aceite hirviendo (...) supe de sus raíces de provincia sutilmente tapizadas por nuevas maneras; de aquel hogar siempre añorado” (2011; 118). A medida que transcurren los días, el hombre se va sintiendo cada vez más atraído por los pies de la mujer. No obstante, este personaje no es el único trastocado psicológicamente por el parcialismo corporal, también su amigo *Míster Cota* comparte esta parafilia que lo lleva a escribir un relato “Nubes con sandalias” que provoca que las demás mujeres del relato comiencen a usar con frecuencia este calzado. Al respecto, Yslas (estudiando esta situación planteada en el cuento) señala:

Algunas teorías psicoanalíticas sostienen que la forma del pie humano es similar a las curvas del talle femenino, lo que explicaría que los fetichistas del pie (...) sean principalmente varones. Otra hipótesis señala que tras este comportamiento sexual o parcialismo, subyace la idea de que los pies, normalmente ocultos (...) al estar semi-descubiertos pueden llegar a despertar un sentimiento de placer en algunos hombres propensos a esta inclinación erótica (2011; 02).

Se afirma el influjo del cuerpo humano sobre la cognición. Entonces, va más allá de estructuras corpóreas, para situarse en la mente, generando fijaciones eróticas por algunas partes del cuerpo. Los pies heridos de la mujer reflejan las oscilaciones venusianas, es como afirma Adelaida Martínez “la corporeidad es cuerpo y cosmos, movimiento y vibración” (2007; 03). El cuerpo es un elemento que perturba, que adhiere y sugestiona. Por este motivo, el joven escritor se sume en el abismo orgánico; el personaje confiesa:

Los veía claramente: elegantes, delgados, ligeramente pálidos (...) los veía y no podía evitar trasladarlos a una imaginaria cotidianidad, a una casa con mamá, hermanas, perrito y hermanito menor, una faldita corta, ligera, inquieta, y allá abajo, al final, los causantes de mi embeleso (...)
Concluí, viéndola, que una mujer está realmente desnuda sólo cuando está descalza, y que es intrínsecamente hermosa sólo cuando se desnuda de la cosmética (2011;121).

Lo cierto es que la parafilia -comportamiento sexual cuya fuente de placer no se encuentra en la cópula- del personaje por el pie femenino, si bien no es peligroso, tampoco representa una conducta que se ajuste apropiadamente a los patrones normales de la sexualidad, o de lo que la sociedad considera como prácticas sexuales normales. El trastrocamiento psicológico que el personaje masculino experimenta se transforma en obsesión, tanto así que llega a afirmar que de los pies surgen “voces solitarias” o ver en ellos un mapa. En consecuencia, *El regalo de Pandora* viene dado por la representación de lo femenino y sus plurales encarnaciones, ofreciendo un registro no sólo de la perversidad, sino también de la corporeidad, y su influjo psicológico. En resumidas cuentas, la complexión arquetípica de los personajes femeninos, hasta ahora analizadas, es multidimensional, en ella convergen diversos genes, referentes griegos y judeo-cristianos, testificando lo que Jung ha designado como la constelación: conexión entre figuras, y símbolos antiguos.

En *Marlenys nunca se sueña en Caracas* se comprueba la confluencia. Marlenys, personaje principal del cuento, es la única mujer abiertamente gay, ella ilustra perfectamente la complejidad arquetípica; las fuerzas de trasfondo están determinadas por Hécate y Artemis, aunque la movilización arquetipal condiciona (en un momento determinado) el surgimiento de Afrodita. El personaje experimenta estadios sexuales: es lesbiana, y en ciertas escenas, heterosexual. Todo arquetipo artemisiano, como lo afirmará Rísquez, es en el fondo hermafrodítico, por lo tanto, confluyen dos fuerzas *Yin* y *Yang*: masculinidad y feminidad. *Marlenys* es la *Artemisa* cuyo padre le ha fallado y su masculinidad intrínseca la conforma y desgracia a la vez.

Elucidese, en primer orden la etimología del nombre Artemis para esclarecer el aspecto hermafrodítico. En esta línea de esclarecimiento, su raíz etimológica es *arkt*, oso, Artemis significa ella “Ella-Osa”. Por tanto aparece en primer lugar el rasgo apuesto, en este sentido Rísquez señala “Es imposible distinguir un oso de una osa: ambos son peludos e igualmente feroces” (2007; 107). El arquetipo que germina es complejo y ambivalente, confirmando entonces el desplazamiento arquetipal que: “(...) tiene la ambivalencia de lo femenino y lo masculino, pero no en forma compuesta sino apuesta” (Rísquez, 2007; 113). Determinese el rasgo arquetípico de Marlenys: ella es una *Arktoi*, una doncella descendiente, se ubica en el *complejo de Kore*. Es necesario advertir, primeramente, cómo se plantea la masculinidad, especialmente la relación de Marlenys con dos evocaciones: Ramón (tío) y Alcides (su padre):

Marlenys no sabía a quién odiaba más. Ramón ofrecía indiscutibles razones para puntear en las encuestas. Pero nunca entendió que Alcides, ese que estaba llamando a ser su héroe, ese hombre grandote visto desde el recuerdo de sus cuatro años, se entregara al alcohol y se quebrara con tanta facilidad. Marlenys se defraudó al saber que su papá carecía de algo que se llamaba temple (...) (2011; 97).

Más adelante se relata:

A Ramón le decían Moncho, y esa era la palabra más repulsiva que Marlenys conocía en su vida. Para ella significaba asco. Le sonaba a “mocho” (...) Si algo llevó consigo con perruna lealtad (...) fue esa imagen (...) de ese tallo marrón y purpura emergiendo del pantalón de Ramón (...) Y se le venía a la mente, cada lunar, cada pliegue, cada vena (2011; 98).

Con los extractos precedentes, se confirma la afrenta principal de Artemis y sus doncellas, la mala experiencia con lo masculino, En *Marlenys nunca se sueña en Caracas*, tales circunstancias trastocan la existencia del personaje, influyendo de manera determinante en su inestabilidad sexual “Cada vez que recordaba a *Asco* [Ramón] le entraba una arrechera que la agotaba físicamente (...) y dejaba, al desnudo, en el lecho recoso de su corazón, la rabia, la grima y su infinita indignación que nunca se sacaría” (2011; 105). Artemisa no quiere saber nada de hombres, sin embargo, ésta puede cambiar de posición si logra conseguir un hombre honesto y admirado por ella “que le quite su rencor y su terror” (Rísquez, 2007; 120). Casualmente, en la historia, aparece Rodolfo, el prototipo de hombre que Marlenys desea “Rodolfo se llamaba esa excepción. Ese “casi” misterioso y amable. La trataba como a ella le hubiese gustado que la trataran los hombres” (2011; 101). La heterosexualidad se manifiesta claramente, la confluencia de los modos sexuales es intensa en *Marlenys*, pero lo interesante de todo ello, es que Rodolfo, es homosexual o como dice Payares de este personaje: el prototipo de la “masculinidad femenina” (2011). Por tanto, Rodolfo es también impreciso y tal circunstancia es referida por *Marlenys* “Era una pana ese Rodolfo (...) una tipa con encanto especial” (2011; 101. Ese *casi misterioso* refleja el ritmo arquetípico, la indefinición sexual vista por el personaje femenino; en otras palabras la traslación biunívoca del principio cosmogónico condensado y significado en los arquetipos. Más adelante la voz narrativa afirma la imprecisión de los personajes:

[A Marlenys] (...) no le gustaba dudar de sus dos o tres inalterables convicciones. Que le daban asco los hombres, era la primera. La segunda y la tercera eran consecuencias de la anterior. Pero ahora se aparecía una contradicción: se llamaba Rodolfo y no terminaba de adoptar un forma definitiva (2011; 109).

El principio cosmogónico de la *syzygias*, [unión, apareado] claramente es condensado, simplificado en los dos personajes. El principio artemisiano ambiguo, en Marlenys y la confluencia anímica (anima) en Rodolfo. A ello se aviene lo señalado por Jung “El agua es el “espíritu del valle”, el dragón del agua del Tao cuya naturaleza es similar al agua, un Yang integrado en el Yin” (1970; 24). El agua es símbolo de lo femenino (Yin) y el ánimos (inmerso en la profundidad) de lo masculino (Yang). El principio de unión, reside en el complejo anímico del humano, este último es inconsciente de ello y sólo la proyecta sobre cualquier planicie. Es por ello, que tanto Marlenys como Rodolfo, simbolizan la organización o composición universal. Esta

realidad cosmogónica confirma lo afirmado por Rísquez “Cuando se habla de feminidad y masculinidad es lógico pensar en términos de hembras y machos; sin embargo, ni unos ni otros a la masculinidad o a la feminidad ni a todo el caudal psicológico que esto envuelve” (2011; 182). El ser humano está determinado psicológica y anímicamente (aunque él no lo perciba) por una díada, mezcla de masculinidad y feminidad, todo hombre tiene un ánima que representa su feminidad y toda mujer tiene un animus que representa su masculinidad. Marlenys encarna la complejidad anímica, cabría decir también andrógina, dado que su flujo arquetipal es artemisiano, véase el otro lado de este complejo “el lésbico” cuando Marlenys está con otro de los personajes, Andreina; la voz narrativa profiere:

La llevó a la cama y, desnudándola suavemente (...) le quitó las pantaletas de algodón (...) y cubrió con su boca tibia los pezoncitos que la esperaban erectos, y besaba y besaba, bajando por su cuerpo, hasta alcanzar su pequeña semilla de coral (2011; 104).

Este personaje, apodado también *La Catira* es impreciso, vibra en el complejo artemisiano, el narrador refleja primeramente su lado lésbico “(...) un día se le antojó que no le gustaba ninguno de los muchachos (...) Viendo las téticas que el espejo le enseñaba, resolvió que no eran para ninguno de ellos. Una tarde autocomplaciente las imaginó dentro de la boca de Marisela, la amiguita de turno (...) (2011; 100). Posteriormente, vibra en la heterogeneidad “Un día (...) se preguntó (...) si no sería que en el fondo se estaba protegiendo del encanto de Rodolfo. Tan sólo ver el bulto que se le hacía en el pantalón le provocaba que el peso de un misterio, caliente y frío a la vez, le bajara por el pecho” (2011; 105). Los personajes femeninos generan la atracción entre anima y animus, sin embargo el personaje masculino no responde a tal correspondencia, las mujeres son atraídas por la masculinidad femenina, mas no por la masculinidad soluta de Rodolfo; siendo la feminidad quien embarga a este personaje, quizás, tanto Marlenys como Andreina son atraídas por su anima, es decir, por su trasfondo femenino.

Para esclarecer aún más el ritmo arquetipal de Marlenys, es necesario acudir a Rísquez quien refiere “Las lesbianas son unas Hécatas enloquecidas, que no han logrado comprender su arquetipo y creen que tienen un falo” (2007; 116). Aquí aparece Hécate, pero la vibración toma sus ejes primero en Artemisa; Afrodita, por otra parte, irradia conjuntamente con Hécate. En este sentido, Marlenys al estar con Andreina emana aire

tibio, por tanto, el elemento que surge es el fuego moderado de Afrodita. En otra línea explicativa, Payares describe la realidad de Marlenys, y describiéndola descubre a Hécate, el personaje “se dedica (...) a la prostitución y al robo, después de haber huido de los abusos sexuales en la casa paterna” (2011). El señalamiento de Rísquez sobre la homosexualidad femenina aviene perfectamente para evidenciar la imprecisión masculina de Marlenys, ella expresa en cierta oportunidad, dirigiéndose a Andreina “No seas bobita claro que soy tu chico” (2011; 11). Más adelante la voz narrativa dice refiriéndose a *La Catira* “Entonces armaba una perreta para que su chico [Marlenys] la desnudara, la besara y se le montara encima” (2011; 105). Otro de los personajes, un funcionario policial, expresa mirando a Marlenys “(...) esa vaina es un macho sin paloma” (2011; 113). Considerando estas circunstancias, Marlenys es la representación andrógina de la mujer, un *Dionisos* neomítico, su completud es híbrida y compleja; siendo su núcleo arquetipal Artemis, es una *Arktoi* y toda doncella ejerce funciones masculinas, no obstante “Cuando a las mujeres les ha fallado un hombre o varios, entre los cuales generalmente está el padre, se convierten en Hécates y aunque tengan el aspecto de una doncella, son terribles” (2007; 50). Es así que la estructura arquetipal de Marlenys vibra en el polo *Kore (Artemis-Afrodita)-Hécate*. La experiencia adversa con los hombres es significativa en la vida de Marlenys porque hasta la masculinidad de Rodolfo le falla; en el instante que es aprehendida por dos funcionarios policiales, la voz narrativa confiesa:

Entre las caras que desfilaron como una pesadilla, con las cabezas sin rostros y las miradas lascivias del ícubo que se llama Asco, Juró ver a Rodolfo (...) tuvo la certeza de que se trataba de él cuando sus miradas se encontraron (...) Fue una explosión de felicidad sin recato, de entrega sin restricciones; fue escucharse decir y sentir, sin pudor: aquí viene mi hombre, él me va a salvar, con una claridad que la hizo feliz, como no recordaba haberlo sido nunca.

Fue un milagroso y fulgurante chorrido de luz en ese cuarto oscuro en que se estaba hundiendo, apagado rabiosamente cuando vio a Rodolfo desviar la vista y apurar el paso (2011; 115).

La perversidad en *El regalo de Pandora* es abordada en sus diversos despliegues. Las determinaciones híbridas representan los conflictos existenciales no sólo en la mujer sino también en los hombres; humanos al fin, experimentan la confluencia *ánimica anima/animus*. En consecuencia, no hay feminidad ni masculinidad sólo existe, sin duda alguna, hibridez, ritmos e inmanencias inconscientes. Vale elucidar, además, que todo arquetipo posee movimientos y caracteres que aprehenden

circunstancias que escapan de los lindes literarios, sin embargo éstos últimos retuercen, reformulan, plantean, simplifican toda realidad.

En suma, con Marlenys se atestigua que la mujer es materia conformante, meseta que vibra sobre sí misma, mil y un veces representada, retorcida o complejizada (o en su defecto mermada, relegada a comportamientos), lo cierto es que, la mujer es el otro abismático, misterioso, sutil, y perverso que sufre los embates, y prejuicios de un estatus que, aunque lo niegue, confluyen en su complexión anima y animus como fuerzas determinantes. En consecuencia, las mujeres de *El regalo de Pandora*, plantean ese aspecto subyacente, oscuro, son orgánicas, sublimes, perversas. Es preciso aclarar, además, que Héctor Torres al plantear sus personajes, no los concibe en visión patriarcalista o misógina (sí preponderante en décadas anteriores) el escritor ficcionaliza las distintas fisonomías, y dimensiones de la mujer, y plantea la afrenta contemporánea entre hombres y mujeres. Estas últimas, son prototipos urbanos, móviles, en cierta forma palpables, derogando completamente la pasividad: ellas encarnan todo lo que el hombre desea, y teme, lo que repele y procura penetrar; son sin duda, personajes abismáticos, incestuosos, y los hombres indefensos, son imantados totalmente.

CAPÍTULO IV

PANDORA Y LA CIUDAD: BOSQUEJOS PARA UN IMAGINARIO URBANO

Los parajes ficcionales se desenvuelven como un conjunto de experiencias, dígame que tales ecosistemas comprenden el caos, la violencia, las fricciones entre los sujetos, su movimiento. En este sentido, la ciudad pasa de ser un referente físico-artificial a interiorización. La configuran sus habitantes. Todo lo que en ellos ocurra anímica y psicológicamente, trastocará el entorno. Su *modus operandi*, por tanto, será determinante para leer la ciudad como órgano: situando ámbitos externos e internos de la urbe donde convergen diversas situaciones.

En *El regalo de Pandora* las circunstancias son un tanto paroxísticas, producto del accionar de los personajes: violencia, sexo, incesto, entre otros. No obstante, Torres no solo establece arterias entre protagonistas y ciudad, sino que concentra la agitación ciudadina. Por tal motivo es preciso señalar que convergen dos fluencias determinantes: el caos urbano y el estado emocional, psicológico de los habitantes. En el relato *El alimento de los mirmidones* el ecosistema reúne intensidades urbanas. En medio de sus cavilaciones, el personaje decide transitar el paraje urbano, y dicha certeza:

(...) se seguía afianzando en la medida que la alternativa era estar de pie en medio de la calle, bajo un belicoso sol que chispeaba con rabia, esperando un microbús que seguro vendría repleto de gente para iniciar un recorrido que, aunque no largo, era sí odiosamente accidentado (2011; 08).

El hombre asume el universo con sus distintas realidades, lo aprehende, sopesa su ritmo y peso: “Las ciudades –apunta Canclini- no se hacen sólo para habitarlas, sino también para viajar por ellas” (1997; 109). No solo la recorre, también capta sus matices y relieves: “(...) caminamos por las calles de un barrio que intuía apacible, al que yo estaba cansado de ver desde las ventanas de los buses y al que nunca imaginé que conocería por dentro. Todos los barrios de Caracas similares rostros y similares ritmos” (2011; 12). Por lo tanto, al adentrarse en el paraje urbano lo capta afectivamente para proyectar sus impresiones. Será preciso decir que la urbanidad conmociona a través de la afectividad del personaje, porque al nombrarla la asume como su mundo: “Nombrar el territorio –afirma Silva-es asumirlo como un una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo (...) marcándolo en una u otra forma es darle entidad física (...)” (27; 2006). Los personajes habitan y hacen la urbanidad, la interiorizan y proyectan,

sintiendo su densidad y dinámica. Caracas, en consecuencia, es aprehendida, imaginada, dibujada por sus ciudadanos.

La urbanidad en *El regalo de Pandora* es abordada desde sus distintas periferias, abarcando espacios externos como internos, lo interesante es que en la interioridad afloran las intensidades sexuales, la organicidad se suscita hacia adentro, mientras que en el afuera los protagonistas cavilan, observan. En *¿De verdad quieres que te diga?* El personaje femenino, Valeria, vive en un edificio y en la intimidad de este surgen intensidades anímicas. La voz narrativa detalla:

Presionó el botón del ascensor y observó que la pantalla se mantenía impasible iluminando el piso 12. Alborotados sus pudores, la sola idea de que alguien llegara le acrecentaba la inquietud. Echó una mirada hacia la entrada del edificio y pensó en la incómoda ambigüedad que suponía la planta baja, que no era la casa ni la calle” (2011; 40).

Se avienen los sentimientos. El recinto abriga un sentido orgánico; Valeria mientras espera el ascensor revive floraciones íntimas: “Se distrajo pensando en las sábanas revueltas que la esperaban, en el cuarto (...) en esos olores escondidos que saltan de los rincones de esa cama (...)” (2011; 409). La espacialidad está unida a los personajes que trazan y fundan microuniversos. En *Ese que llaman Cervantes*, por otra parte, la interioridad de un recinto se ve afectada por lo corporal y sexual. El hombre y la mujer de este cuento se despliegan entre el bar *La flama* y un hotel que lleva el mismo nombre. Toda transcurre en la Caracas nocturna, lo que quiere decir que las acciones son más estrechas corporalmente, propicia además para el encuentro con personajes enigmáticos, así lo confiesa el protagonista reparando en los especímenes humanos congregados en el bar: “(...) reparé en una de las mesas del fondo. En ella se encontraba una cabellera blanca y semblante taciturno (...) que bebía solo y en silencio. (...) Mis ojos, que nunca olvidan un rostro, jamás lo habían registrado en *La flama* (2011; 72). Más adelante el protagonista expresa: “Era una noche de personajes raros” (2011; 72). Posteriormente, el hombre se entienda con el personaje femenino “la mujer infernal” y deciden terminar sus diligencias en el hotel *Cervantes* que “distaba mucho de ser un paraíso. Pero era discreto. Y limpio. Y bajo la lluvia (...) se convertía en una perfecta opción (...) (2011; 75). La urbe adquiere, por medio de los personajes, una connotación de interioridad, por lo cual la ciudad es reconstruida psicológicamente. O bien, trasciende la ambientación estructural para devenir interioridad a través de lo psicocorporal.

Silva plantea la demarcación espacial y psicológica al referir la toma del mundo por medio del afecto por el territorio: “La macro visión del mundo pasa por el microcosmos afectivo desde donde se aprende a nombrar, situar (...) el mundo que comprendo no sólo desde afuera hacia dentro, sino (...) desde mi interior psicológico (...) hacia el mundo como resto” (2006; 27). En consecuencia, los personajes asumen la espacialidad circunscribiéndose en sus territorios, determinado sus fines, peso, aura y, por su puesto, su intimidad. Por otra parte, la Caracas nocturna es otro universo, vibra con lo orgánico; la noche es interiorizada por los personajes. El protagonista de *Ese que llaman Cervantes* confiesa:

Salimos a la calle y sentí la brisa golpearme de lleno en todo el cuerpo. Ya había dejado de llover. Caminamos en silencio por el solitario pasaje. Me sentí liviano, feliz. La luna, los postes de luz (...) iluminaban los charcos dejados por la lluvia con un esplendor que hería (2011; 79).

Lo urbano de la ciudad se construye aceptando la interiorización de los espacios, así se conjugan exterioridad-interioridad. Se internalizan las estructuras y se demarcan anímicamente, dicho proceso genera una serie de representaciones, visiones, por lo tanto “una ciudad se autodefine por sus mismos ciudadanos (...)” (Silva, 2006; 14). Lo físico se interioriza por medio del proceso aprehensivo, esto quiere decir que la urbanidad intrínseca es un eje paralelo que reside en la cognición de los personajes: lo urbano obedece a un imaginario.

En *Ciertos principios de cartografía* la descripción que realiza el personaje masculino proyecta el espectro urbano, en el relato el accionar se despliega en un auditorio y en las calles de Caracas, al igual que el protagonista de *El alimento de los mirmidones*, el hombre, un joven escritor, sopesa los matices de una Caracas nocturna. En primera instancia, estudia la interioridad del auditorio, delineando el entorno, estableciendo asociaciones entre los que se congregan:

Era el primer día del taller de narrativa, y todos los presentes, tras el oportuno velo de una modesta cordialidad, esperábamos en silencio el momento de deslumbrar al auditorio con el poderoso genio de nuestra vena creadora. Inocente vanidad que el tiempo se encargaría de derrumbar. Mientras las miradas recorrían el paisaje, tasando todo potencial botón (2011, 117).

Más adelante el protagonista circunscribe en los diferentes espacios grupos urbanos, de acuerdo a estilos y caracteres de estos últimos, estableciendo de esta forma

una vinculación, o mejor dicho una relación arterial entre urbe, e individuo develando la concurrencia territorial afectiva, el personaje detalla:

A la salida del taller, cada grupo se atrincheraba en su guarida. Éstas reflejaban usualmente su estilo. Desde los que se reunían en un gracioso café francés donde había que pedir las cervezas mediante una contraseña (...) hasta los que se paraban frente a las rejas de la licorería de la calle se atrás, a beber cervezas envueltas en bolsas de papel, en una esquina escondida y poco iluminada (2011; 120).

Con ello se testifica la relación entre urbe y los protagonistas-ciudadanos; Héctor Torres ha segmentado la ciudad situándola con los grupos que la delimitan y la definen. Caracas es distinta en el día donde los protagonistas recorren sus barrios, y sus territorios en tanto que en la noche los personajes igualmente la sopesan pero con más intensidad, adentrándose en sus espacios y en la intimidad que estos brindan, al respecto Silva declara: “El territorio tiene un umbral a partir del cual yo me reconozco. Dentro de sus horizontes lo puedo definir como *yo con mi entorno*” (2006; 28). Así el territorio es un microecosistema, integrado de ritmos, y caracteres por los cuales un grupo se identifica, se integra y emplea no sólo los recintos sino que los aprehende psicológicamente hasta demarcarlos como propios proyectando su *yo urbano*. De esta manera se configuran espacios, fronteras y líneas de territorialización.

En *Marlenys nunca se sueña en Caracas* la ciudad es reflejo del personaje principal, un territorio caótico, sucio: “Marlenys nunca se sueña en Caracas. A lo sumo, se soñaba en un espacio impreciso que tenía algo de avenida, con sus restos de esplendor, con sus sobras humanas, su basura, sus grafitis invocando la guerra, mezclada con el paisaje de sus sueños” (2011; 106). En este sentido la relación se establece entre ciudad y cognición, en otras palabras, urbanidad internalizada, construida, proyectada: “Marlenys nunca se sueña en Caracas. Esta ciudad lo único que produce son pesadillas” (2011; 112). Adviértase una suerte de reubicación, la voz narrativa sitúa al personaje en su idealización, la ciudad deseada, por tanto se crea una línea de desterritorialización cuando Marlenys “se piensa” en un paraje distinto.

En relación con lo anterior, basta mirar, observar el ecosistema ficcional en *La huella del bisonte* para comprender el sentido de espacio o dibujo realista de lo urbano, que también deviene registro de la vida citadina:

Caracas es una ciudad de imposible definición. Una ciudad cuya última amabilidad la ofrecen sus 27 grados de temperatura ambiente, y su último esplendor lo representa. Ochocientos metros más arriba que el mar, es una ciudad sin estrellas ni pensamientos inocentes. Ni libélulas que aleteen entre extintos cañaverales. Ni complicadas esperanzas. Por eso no es aconsejable padecerla en soledad (2008; 19).

Lo citadino es orgánico: los personajes de Torres son con y en la ciudad, es decir, desde su violencia y vértigo. Entonces podrá sentirse lo urbano como hostilidad y muerte, como esa posibilidad de sumergirse en la dinámica y ser sacudido por su agresión. La citadino es lenguaje, conjunto de códigos y vivencias. Cada sujeto transita y siente particularmente. De hecho, Mario:

Trabajaba duro por las noches, a partir de las diez. Era el mejor momento del día. Ya había congelado por quinta vez la novela que nunca escribiría. En compensación, cobraba en efectivo los capítulos que puntualmente entregaba. Esa noche fría intentaba que los caminos de Consuelo se enredaran con esos en los que Rodolfo Antonio se citara con Angélica María, cuando escuchó los gritos. Caracas de noche grita lo que calla de día, según asevera un viejo axioma. Se asomó a la ventana y, como siempre en estos casos, lo sedujo la escena que se presentaba en la calle.

En medio de una coñaza, apenas anunciada por unos gritos que de pronto se salieron del concierto de ruidos que los rodeaban, un gordo con un pantalón de camuflaje decidió desnudar a una gordita en plena calle. Mario quedó atrapado por la escena mientras avanzaba, densa y prolija, como si la estuviese viendo cuadro a cuadro (2008; 22-23).

Poner en perspectiva la escena anterior abre un campo para pensar la ciudad desde el personaje que la observa, Mario, y los ciudadanos que producen la violencia urbana y configuran su modus nocturno, su lado cáustico y frío, eso que también nace de los vicios sociales:

Se quedó observando la escena sin reaccionar. Encendió un cigarrillo y esperó el desenlace, hipnotizado, intranquilo. Como el espectador que sabe lo inútil del gesto de involucrarse. Un grupo de borrachos que acababa de salir de una tasca reía con rudeza en la esquina cercana. Ella pegó un gritito de rata, increíblemente amplificado. Nadaban en su pequeño infierno. Sin llegar a descubrir el motivo de la pelea, vio como el gordo camuflado comenzó a desnudarla, en castigo al seco (2008; 23).

El hilo existencial que atraviesa a la ciudad junto a los ciudadanos, sin descartar el efecto recíproco, así como la voz que describe mostrando interiores, disputas, crueldades y escenas un tanto paródicas, urden una suerte de bestiario caraqueño. Esto logra vislumbrarse desde la visión del Mario espectador:

El bus baja con pesada calma por la Baralt, rumbo a Quinta Crespo. Son cerca de las doce del mediodía. En cada esquina intenta aparcarse, peleando un espacio con otros armatostes destartados. Parecen búfalos intentando entrar por una puerta muy angosta. O queriendo abreviar en un charco muy pequeño. Búfalos viejos en los que no cabe la vehemencia. Mario tomó el bus en la esquina de Llaguno. A veces prefiere tomar un bus que usar su carro. Sobre todo para bajar al canal. Le permite observar distraído por la ventana, como el espectador de una película surrealista. Ese es el paisaje volcánico que alimenta sus personajes. El que los hace hablar como hablan. El que los pone a querer y a odiar a esa temperatura, a ese ritmo.

Como agente espectador, produce también y esa materia la obtiene de su realidad. Aquí el sentido orgánico, comunicativo. La ciudad produce al ciudadano, este, de igual manera, trabaja su paraje. Basta ejemplificarlo con Mario a grandes rasgos: el escritor concibe a sus personajes dentro de ese magma que, así mismo, lo circunda. Es como una recitación, pero esta vez el paraje, el mundo, deviene. Se advierte con el narrador el ejercicio de crear y dimensionar a los sujetos, en otras palabras, la voz configurando materiales narrativos:

Dentro del bus, una morena delgada de pechitos altivos, con los hombros descubiertos, va ajena al tumulto y al calor, acompañada de dos muletas apoyadas a la ventana. De su faldita corta plisada sale una sola pierna. Una sola torneada hermosa pierna. Su mirada ni siquiera se muestra a la defensiva. Acaso mira fijo al frente, acaso luce asilada del entorno. Más atrás, otra chica cede el puesto a una viejita que logra encaramarse al bus, casi en movimiento (...) Al ponerse de pie, invita a los compañeros de agobio a echar un ojo en su intimidad: la liga de una pantaleta azul cielo alegra a los sudorosos pasajeros de la parte trasera, entre los que se encuentra Mario tomando nota mental de todo lo que le rodea. Al fondo, dos asientos detrás de él, una mujer (que, en abstracto, podría verse atractiva) golpea salvajemente a un chico uniformado que gime, sin pudor, ante la humillante andanada de palos. En el ambiente se siente el deseo de vengar al chico. Todos los hombres del bus son ese hombre que llora y padece el maltrato. Pero no da tiempo. Se baja arrastrando al niño, y pronto la olvidan.

Del bus se baja el vendedor de chicle y se monta el de caramelos. Se baja el de caramelos y se monta el de lápices. Se baja el de lápices y se monta el de estampitas. Como pueden, los pasajeros se bajan de los buses, atentos a las motos que sienten que basta la corneta para avanzar a toda velocidad por el reducido espacio que queda entre la masa de hormigas agitadas y los otros buses que intentan aparcarse. La vida y la muerte se abrazan y se sueltan en cada pedacito de esa locura (2008; 55-56).

Esta secuencia anterior genera una remisión, un lapso evocador de *El alimento de los mirmidones* dado el dibujo de ciudad, que la relata con su violencia y viscosidad, no sin dejar de enfocar lo colectivo y sin perder de vista a los seres femeninos, porque la mujer transita diversa y llamativa:

Mario, sentado hacia el fondo del bus, lo observa todo por su ventana con obsesivo interés. De manera insólita sonrío de cuando en cuando, divertido, en medio de la sopa humana (...) Mario se ocupa en registrar cada detalle, guardándolo celosamente en su cabeza. Ya a punto de llegar al canal y dejar atrás ese ceñido infierno de doce cuadras, saca una libretita de notas y apunta, apresurado, que “las chicas caraqueñas no sudan ni ajan su ropa ni estropean su maquillaje cuando atraviesan, bailando sus caderas, las desafinadas calles de la Baralt” (2008; 57).

Otro efecto bestiarario se produce cuando repara en lo subrepticio de la ciudad, lo que hacen sus habitantes en ciertos espacios destinados a ciertos rituales y hábitos:

Llega otra tarde de viernes. Mario se asoma a ella con cierto recelo. Desconfía de la alegría colectiva. Sabe que suele prevalecer por ser la más vulgar, la más visible. Sabe, también, que detrás de ella se cocinan otras líneas, más calladas, más épicas. Son las que le resultan más fascinantes. Ya los viernes sólo le producen la alegría de poder quedarse en cama hasta más tarde al día siguiente (...).

Apenas traspasa la soledad de su apartamento escucha a Camarón de la Isla que, desde un apartamento cercano, canta una desgarrada historia de gitanos muertos. Su dolor es tan genuino que sería de indolentes mantenerse al margen. Puede imaginar frente a él (o a la corneta que desparrama su voz), a una chica, robada del mundo, cuya vida se le va un poco en cada suspiro, en cada recuerdo de su despecho. En el apartamento de al lado unos novios aprovecharán que la abuela de ella no pudo con el sopor, para sumergirse en los océanos de sus humedades. Dos pisos más abajo, el tío soltero y desempleado, del que ya nadie guarda esperanzas de nada, esconde dentro de un Gaceta Hípica una revista más pequeña, poblada por sus fantasías más bizarras de cuero y dolor y metal (2008; 73-74).

En otro orden de episodios, aunque guardando relación con la construcción de lo urbano, Mario, posterior al arrebató sexual con Karla, se arroja a una Caracas nocturna; su estado emocional, más su miedo a la recriminación social, se proyecta en el sucio y hostil paraje urbano para acentuar la errancia. El personaje entra en el mundo marginado, escondido, ruinoso, lo que vive de las sobras, el lado oscuro, perverso y pútrido de la ciudad:

Son un poco más de las diez de la noche. Dos o tres sombras rompen y revuelven bolsas de basura con silenciosa violencia. Son las mariposas monarcas de las aceras, de los basureros. En esa ciudad sin estrellas ni libélulas, son ellos, junto a las ratas y los perros callejeros, los sobrevivientes de ese paisaje lunar en que se convierte el centro de Caracas

cuando cae el toque de queda del instinto Hay que tener el ojo muy entrenado para distinguir sus siluetas oscuras desplazándose entre escombros y ruinas, porque se mimetizan en el ambiente con increíble habilidad (2008; 215).

En suma, el territorio es un espacio físico, también mental. Este último estatus posiciona un eje paralelo al real, generando un estado coexistente entre territorialidad y espacialidad configurada, proyectada desde la mente. No obstante, esta última circunstancia se impone en momentos determinados por la intensidad de las relaciones. Tanto en *La huella del bisonte* como en *El regalo de Pandora* se dimensiona todo un espectro urbano, se segmenta la ciudad aprehendiéndola como entorno caótico trastocado por la cognición de los personajes-ciudadanos. Caracas se expone a la imaginación a través de las distintas intensidades y situaciones generadas entre las fuerzas de cada ficción; Silva sostiene un aspecto muy interesante refiriéndose a la representación urbana: “Las representaciones que se hagan de la urbe (...) afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio” (2006; 13). En consecuencia, al internalizar el territorio se modifica por medio del tratamiento cognitivo, generándose un *yo afectivo*. Caracas es, entonces, una construcción, un cosmos plegable afectado, además, por la fricción entre lo masculino y lo femenino, o bien, su interacción repercutirá en ese universo que refleja tensiones y espacialidades.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El estudio de Carl Jung, el pensamiento de Simone de Beauvoir y las aproximaciones sobre lo femenino hechas por Fernando Rísquez, conforman el aparato crítico para poner en perspectiva la asociación mujer-perversidad en dos textos del escritor venezolano Héctor Torres: *La huella del bisonte* (2008) y *El regalo de Pandora* (2011), entre otro conjunto seleccionado de producciones literarias que sirvieron de marco para la investigación. De esta manera se determinó que:

- ✚ El trabajo es un ejercicio de revisión y exploración de un tópico histórico-cultural que pone en evidencia ciertas relaciones, por ejemplo, mujer y naturaleza. La literatura, desde periodos fundacionales, dramatiza lo femenino como origen, parte (costilla), pecado, artificio, ambigüedad, enigma. Hay, entonces, una constelación, un parentesco entre civilizaciones, que ha hecho del imaginario sistema de construcción-proyección.
- ✚ Desde la psicología y el psicoanálisis: la femineidad es un triángulo arquetípico. Tres ejes, en consecuencia, lo articulan: Deméter (la madre), Kore (la doncella) y Hécate (la encantadora). Por tanto, la mujer es: corpóreamente una y trina en esencia. Dicha oscilación se observa en su desarrollo biopsicosocial.
- ✚ Las ficciones valoradas aquí, pueden comprenderse como conjunto de implicaciones, porque se inscriben en una línea de contemporaneidad tramada desde el contrapunto cultural y la tensión entre subjetividades. También desde la contemplación de los procesos de vida. De ahí el registro erótico y sexual; lo cotidiano como mundo; el lenguaje como acto íntimo de nombrar, codificar. Operaciones conjugadas con otros verbos, tocar, sentir, descubrir, pues hay acción-consecuencia.
- ✚ Las producciones literarias de Héctor Torres dimensionan la ciudad: mundo transitado, atravesado por líneas imaginarias que resultan de la afectividad de los personajes. Caracas es un escenario orgánico, sexual, violento y psicológico. Hay un vínculo entre el sujeto y su mundo. De manera simultánea, contestataria, la ciudad deviene a través de lo subjetivo, cambia de atmosfera, refleja, muere,

trastoca.

- ✚ Lo masculino y lo femenino circulan desempeñando formas de estar, posiciones según los acontecimientos. El primero: intenta acceder a un espacio desconocido; el segundo: permite el acceso y simula el hecho de dejarse capturar. Pero es esa simulación la que oculta lo escurridizo (o evasivo). La masculinidad es un campo que actúa desde lo racional—acto- de conocer, explicar, controlar. La feminidad se mueve en otro tiempo, es la experiencia profunda y vital. Puede engañar, parecer cercana, quieta, única. Finalmente se escurre. Es subjetiva, ambigua, multifacética. El hombre ha tratado de elucidarla. Ha sido una empresa simbólica, social, disciplinaria, histórica. Sin embargo, el ente escapa de la lógica, desvirtúa el principio de estabilidad y poder.

- ✚ Los arquetipos femeninos son elementos que conllevan lo orgánico como apertura y experiencia; el cuerpo es una ruta hacia la evocación vital. Un archivo que guarda referentes: Hécate, Pandora, Cibele, Afrodita, Artemisa, Lilith, entre otras figuras, constituyen y dinamizan el registro. La perversidad cuenta la historia del hombre abrumado. El monstruo encarna la proyección de sus miedos. Le muestra sus limitaciones, y está siempre en el horizonte para recordárselo. No obstante, tanto en *La huella del bisonte* como en *El regalo de Pandora*, Lilith, el signo moviéndose en cada historia, comunica al hombre el sentido ritual —existencial- de la búsqueda y el encuentro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beauvoir, Simone de (1981) *El segundo Sexo*. Los hechos y los mitos. Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires: Argentina.

Bornay, Erika (1995) *Las hijas de Lilith*. Cátedra: España.

Bernardo Núñez, Enrique (1997) *La insurgente y otros relatos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas: Venezuela.

Bravo, Víctor (2007) *El señor de los tristes y otros ensayos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas: Venezuela.

Chevalier, Jean y Alain, Gheerbrant (1986) *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder: España.

Canclini, Néstor (1977) *Imaginarios urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Serie Aniversario: Argentina.

Castellanos de Zubiría, Susana (2009) *Diosas, brujas y vampiresas: El miedo visceral del hombre a la mujer*. Grupo Editorial Norma: Colombia.

El nacional (2000) *Las mil y una noches*. Editorial Planeta: España.

Guerra-Cunningham, Lucia (1997) El personaje literario femenino y otras mutilaciones. En *Lectura crítica de la literatura americana*. Actualidades fundacionales. Toma IV: Saúl Sosnowski (compilador). Biblioteca Ayacucho. Caracas: Venezuela.

Jung, Carl (1970) *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Editorial Paidós: España.

Lescaille, Tania (2008) *La belleza frente al pecado: dos ópticas de representación del cuerpo femenino (1870 – 1918)*. En *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. Julia Tuñón (compiladora). El Colegio de México: México, D.F.

Meneses, Guillermo (1988) *Penélope*. En *Antología del cuento venezolano*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas: Venezuela.

Martínez, Tomás Eloy (2007) *El vuelo de la reina*. Alfaguara. Buenos Aires: Argentina.

Rísquez, Fernando (2007) *Aproximación a la feminidad* (4 ed.) Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas: Venezuela.

Silva, Armando (2006) *Imaginarios urbanos* (5^a ed.). Arango Editores. Bogotá: Colombia.

Torres, Héctor (2008) *La huella del bisonte*. Grupo Norma Editorial. Caracas: Venezuela.

_____ (2011) *El regalo de Pandora*. FB Libros. Caracas: Venezuela.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Arciniegas, Mauricio (2001) *La dimensión psicocorporal: psique y soma*. Revista Digital de Posturología. Barcelona: España. Disponible en: http://www.ub.edu/revistaipp/hemeroteca/2_2008/m_beltran.pdf

Álvarez Espinoza, Nazira (2007) *La sibila y el estereotipo de la monstruosa*. Revista Comunicación N° 2. Universidad de Costa Rica. Disponible en: <https://www.yumpu.com/es/document/view/14477027/la-sibila-y-el-estereotipo-de-la-monstruosa-tecnologico-de-costa-rica>

Barrios Castro, José, Barrios Castro, Jesús y Fernández Durán, Benito (2001) *Arquetipos femeninos en la novela histórica grecolatina*. Universidad de verano de El Escorial. Disponible en: http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_119_2001/arquetipos_femeninos_en_la_novela_historica_grecolatina

Ber, Krina (2011) *El regalo de Pandora*. Disponible en: <http://www.letralia.com/250/articulo02.htm>

Bou, N (2012) *Retrato nocturno de la femme fatale*. Formats 3. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Formats/article/view/256088/343039>

Beteta, Yolanda (2016) *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid (UCM). Madrid: España. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/37932/1/T37284.pdf>

Caponi, Orietta (1992) *Las raíces del machismo en la ideología judeo-cristiana de la mujer*. Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica. Vol.: 30, Num.: 71. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/376116804/Las-Raices-del-Machismo-en-la-Ideologia-Judeo-Cristiana-de-la-Mujer-pdf>

Caamaño Morúa, Virginia (2002) *Representaciones femeninas en la literatura*. Revista Comunicación N° 2. Universidad de Costa Rica. Disponible en: http://www.tec.ac.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/revista%20vieja/VIII%20Congreso%20-%20Carmen%20Naranjo/ponencias/otrostemas/pdfs/virginia.pdf

Carnero, Silvia (2005) *La condición femenina desde el pensamiento de Simone de Beauvoir*. A Parte Rei. Revista de Filosofía. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carnero40.pdf>

Castellanos, Gabriela (2008) *Releyendo el segundo sexo*. Proyecto de investigación “Identidades colectivas y reconocimiento”. Universidad del Valle: Chile. Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2652/1/releyendo.pdf>

Cruzado, Ángeles (2009) *La mujer como encarnación del mal y los prototipos de perversidad, de las escrituras al cine*. Revista ESCRITORAS Y ESCRITURAS N° 8. Universidad de Sevilla: España. Disponible en: <http://www.escriptorasyescrituras.com/downloadpdf.php/63>

Carrión, Ángel (2016) *Lo que la ‘femme fatale’ esconde*. Mito Revista Cultural, n° 39. Disponible en: <http://revistamito.com/lo-lafemme-fatale-esconde/>

Estramiana Álvaro, José Luis y Fernández Ruiz, Beatriz (2006) Representaciones sociales de la mujer. Revista Athenea Digital N° 9. Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/view/261/261>

Escartín, Montserrat (2013) *Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española*. Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca. Disponible en: <http://62.204.194.45/fez/eserv/bibliuned:Llcgv2007-1015/PandorayEva.pdf>

González Delgado, Ramiro (2005) Penélope se hace a la mar: remitificación de una heroína. Universidad de Extremadura. Disponible en: http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_cl

asicos/numero_128_2005/penelope_se_hace_a_la_mar_la_remitificacion_de_una_heroi
na

García, Gual (2010) *Mitología y literatura en el mundo griego*. Conferencia. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110005A/20595>

Haro Peralta, Mabel (2009) *Figuras subversivas femeninas en los textos de la antigüedad*. Grupo de investigación Escritoras y Escrituras. Universidad de Sevilla. España. Disponible en: <http://www.escritorasyescrituras.com/revista-detalle.php/8/66/figuras-subversivas-femeninas-en-los-textos-de-la-antigüedad>

Juarros, Laura (2006) *Arquetipos y sexualidad femenina*. Disponible en: <https://www.laurajuarros.es/arquetipos%20y%20sexualidad.pdf>

Molina, Celia (2015) *Hécate: paradigma de la relación entre la mujer, la luna y la magia*. Tesis. Universidad Complutense de Madrid (UCM). Madrid: España. Disponible en: http://eprints.ucm.es/28358/1/Eprints_TFM_Celia_Molina.pdf

Montenegro, Silvia (2013) *Lilith: la sombra de la feminidad*. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Quito. Disponible en: <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/6162?show=full>

Martínez, Adelaida (2007) *Feminismo y literatura en Latinoamérica*. Universidad de Nebraska. Disponible en: <http://www.correodelsur.ch/arte/literatura/literatura-y-feminismo.html>

Márquez, Maricela (2009) *La mujer nueva, la mujer salvaje y la mujer monstruo. Tres momentos en la imagen de las mujeres en la propaganda social del siglo XX*. Universidad Autónoma de México (UNAM). Disponible en: <http://bc.unam.mx/index-alterno.html>

Lola González, Luna (1985) *El androcentrismo y los estudios de la mujer*. Brujas n°5. Medellín: Colombia. Disponible en: <https://www.lolagluna.com/publicaciones/articulos/Androcentrismo.pdf>

Pérez Miranda, Iván (2007) *Penélope y el feminismo*. La reinterpretación de un mito. Disponible en: <http://www.forodeeducacion.com/numero9/016.pdf>

Payares, Gabriel (2011) *El rostro oculto de Pandora*. Blog 500 ejemplares. Disponible en: <http://500ejemplares.wordpress.com/2011/08/26/el-rostro-oculto-de-pandora/>

Rózańska, Katarzyna (2011) *Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea*. Romanica.doc. Universidad Adam Mickiewicz de Poznań: Polonia. Disponible en: romdoc.amu.edu.pl/Rozanska.pdf

Saiz Galdós, Jesús, Fernández Ruiz, Beatriz, y Estramiana Álvaro, José Luis (2007) *De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía*. Revista Athenea Digital N° 11. Disponible en: <http://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n11p132.pdf>

Yslas, Luis (2011) Pandora: En torno a “El alimento de los mirmidones”. Revista Digital de Ideas Prodavinci. Disponible en: <http://prodavinci.com/blogs/pandora-en-torno-a-el-alimento-de-los-mirmidones-por-luis-yslas/>

_____ (2011) Pandora: En torno a “¿De verdad quieres que te diga?”. Revista Digital de Ideas Prodavinci. Disponible en: <http://prodavinci.com/blogs/pandora-en-torno-a-¿de-verdad-quieres-que-te-diga-por-luis-yslas/>

_____ (2011) Pandora: En torno a “Ese que llaman Cervantes”. Revista Digital de Ideas Prodavinci. Disponible en: <http://prodavinci.com/blogs/pandora-en-torno-a-ese-que-llaman-cervantes-por-luis-yslas/>

_____ (2011) Pandora: En torno a “Ciertos principios de cartografía”. Revista Digital de Ideas Prodavinci. Disponible en: <http://prodavinci.com/blogs/pandora-en-torno-a-ciertos-principios-de-cartografia-por-luis-yslas/>