

## Escondidos, ausentes, lejanos. Invisibilidades y encierros en unas *nouvelles* hispanoamericanas del siglo XXI: los modelos de Gabriel Peveroni y María José Caro

GIUSEPPE GATTI RICCARDI<sup>1</sup>

**Sommario:** 1. La figura fantasmática como proyección de la angustia subjetiva; 2. *El exilio según Nicolás*, o la invisibilidad elegida; 3. Otras invisibilidades y otros encierros (no) deseados: María José Caro; 4. Conclusiones.

**Abstract:** The tradition of fantastic literature and ghost stories has been built, over the two and a half centuries that separate us from the publication of Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), on the basis of the presence of a set of prototypical elements of the genre: the nocturnal and/or gloomy atmospheres, the almost permanent darkness, the death of some of the key characters of the story, the invisibility -real or presumed- of the protagonists, etc. However, another form of literary representation of invisibility exists: in that form the condition of spectrality and the other features that have just been indicated do not refer to the canonical model of fantastic literature, but to a conceptual scheme in which the spectrum (understood as an "invisible being") is only the projection of a mental and psychic state of imbalance that affects the characters.

In the present study, dedicated to the analysis of two contemporary Latin American novels (*El exilio según Nicolás*, from the Uruguayan Gabriel Peveroni, and *Perro de ojos negros*, from the Peruvian María José Caro) we will analyze three aspects related to this paradigm shift: a) the choice of closed and claustrophobic spaces (apartments, rooms, etc.) as main scenarios of representation; b) the presence in the fiction of some threatening element, whose nature at first looks ambiguous, and whose origin actually lies in an alteration of the psychic dimension of the observer-character; c) the fact that the protagonists of fiction themselves become human beings that perceive themselves as invisible and spectral.

This transformation reflects a condition in which the individual subject becomes a ghost in the face of the social context, as a projection of a certain weakness of his mind. It means, therefore, that there are no longer enchanted houses or fearsome monsters: everything comes from a disturbed glances of the main character or the narrator-witness. It means that we will approach our study using tools such as the theory of perception (Merleau-Ponty) or the theoretical approaches of Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky or Paula Sibilía.

**Keywords:** *Contemporary Hispano-American narrative, Gabriel Peveroni, María José Caro, Metaphorical Spectrality.*

---

1 Professore straordinario di Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma.

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es  
verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están  
abiertas día y noche a los hombres y también a los  
animales. Que entre el que quiera.  
(Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”)

## 1. La figura fantasmática como proyección de la angustia subjetiva

Las historias de fantasmas, que la tradición literaria anglosajona ha difundido en la cultura occidental con el término genérico de *ghost story*, representan una suerte de subgénero de la narrativa fantástica cuyo máximo desarrollo se dio a lo largo del siglo XIX en el marco de la general afirmación de la estética romántica en Europa y en los Estados Unidos, hasta desembocar en el florecimiento de lo fantástico en la América hispana en la primera mitad del siglo XX. Bien es sabido que el relato fantástico tradicional introduce en medio de una ficción de carácter verosímil uno o más elementos sobrenaturales; la estructura conceptual suele ser la misma: los personajes de ficción son figuras corrientes que suelen moverse dentro de situaciones cotidianas en las cuales irrumpen “fenómenos extraños o sobrenaturales que no pueden explicarse desde un punto de vista realista. Son textos que impresionan al lector, que lo hacen dudar entre respuestas realistas o fantásticas, aunque en última instancia, deberá volverse cómplice de la ficción y aceptar como única verdad la que impone el relato”<sup>2</sup>.

En la década del ochenta del siglo XX, casi en coincidencia con la publicación del ya canónico ensayo de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (1980), Italo Calvino redacta un prefacio destinado a incluirse en una recopilación publicada en Italia por la editorial Mondadori titulada *Racconti fantastici dell'Ottocento*. En ese ensayo, Calvino señala la presencia en la literatura fantástica de dos polos: el primero sería el que el escritor y ensayista italiano denomina con el término *fantástico visionario*, de rasgos terroríficos más espectaculares pero, al mismo tiempo, más ingenuos y/o previsibles. Al otro extremo se colocaría el llamado *fantástico cotidiano*, que vendría a tener una estructura conceptual de la trama más profunda, más secreta y menos vinculada a lo espectacular. Según Calvino, las dinámicas de desarrollo de la literatura fantástica indicarían un movimiento desde el primer polo hacia el segundo, a medida que transcurren en las décadas, con lo cual sería viable identificar en esa dinámica una suerte de proceso de “interiorización de lo sobrenatural”, con el consiguiente abandono de sus rasgos más espectaculares.

El cambio de paradigma se da a partir de una subversión de los roles: el sujeto que desempeña el rol de testigo del evento sobrenatural (o *posiblemente* sobrenatural) empieza a tener más importancia que el objeto mismo y esta inversión hace que el lector pueda reconducir a ese testigo todo lo que ocurre en el relato. Ya no se trata, en suma, de que una casa esté infestada por espectros o que un castillo esté tomado por alguna fuerza sobrenatural, sino de que el ojo del espectador del hecho inexplicable esté sujeto a “alguna presión”. Ahora bien, que el testigo esté “sujeto a alguna presión” significa que el espectro no existe: es sólo la proyección de un estado anímico y psíquico de desequilibrio que trastoca el *cronotopos* de lo real. La presencia en la ficción de algún sujeto o elemento amenazante, cuya naturaleza al principio resulta ambigua, se puede acompañar de un “proceso de conversión”: los mismos protagonistas se convierten en seres que se perciben

2 F. CHELLE, *El cuento fantástico en el Río de la Plata*, Wrocław, Amazon Fullfillment 2015, pp. 6-7.

a sí mismos como invisibles y espectrales. Esta transformación, que no acontece en el plano de lo visible ni de lo tangible, remite a una construcción metafórica por la que el *yo* se vuelve *fantasmal* ante el contexto social, como proyección de un determinado estado anímico o como efecto de una cierta condición psíquica. Ya no existen casas hechizadas, sino miradas trastornadas del personaje principal o del narrador-testigo, pues, tal como señala Marco Zanelli en *Il mito della casa infestata*, “no existen fantasmas, sino proyecciones de un subconsciente que deforma los rasgos de la realidad. La historia de fantasmas se convertirá a lo largo del tiempo en la metáfora de un malestar completamente interior, de un sentido de culpa latente o de una locura oculta”<sup>3</sup>.

En las dos novelas que representan el objeto de nuestro análisis, *El exilio según Nicolás* (2004), del uruguayo Gabriel Peveroni<sup>4</sup>, y *Perro de ojos negros* (2016), de la peruana María José Caro<sup>5</sup>, el lector no se enfrenta -en efecto- a la representación textual de un mundo que aparece, en parte o totalmente, ajeno y distinto al mundo real e histórico descrito en la ficción mimético-realista. Por el contrario, tanto la sensación de invisibilidad de los personajes, como su deseo de esconderse de la mirada del mundo, sus miedos y angustias (que los aíslan y los empujan a encerrarse en guaridas lo más ocultas posible de toda mirada ajena) son el reflejo de una condición anímica, es decir, son el efecto de un proceso por la que la experiencia emocional del narrador proyecta una imagen espectral que nace de una alteración severa de su imaginación y de sus emociones. La estructura conceptual de las dos novelas asienta, pues, sus bases en un discurso metafórico que puede resumirse en la fórmula “mi propio *yo* es un espectro”, donde el *dominio fuente*, o sea la condición de espectro, tiene una naturaleza más definida y por eso le presta su estructura conceptual al *dominio meta*, es decir, el *yo*, de alcance más amplio y por eso más abstracto.

El valor metafórico de lo fantasmal en las dos novelas no debe entenderse, por lo tanto, como una construcción perteneciente al mundo realista en el que se alojan acontecimientos o seres “cuya realidad no puede quedar explicada por las leyes conocidas o asumidas como normales y normativas

3 M. ZANELLI, *Il mito della casa infestata. Da Omero ai nostri giorni*, Roma, Aracne Editrice 2018, p. 303.

4 Gabriel Peveroni nace en Montevideo en 1969 y en su polifacética actividad se ha dedicado, hasta ahora, tanto a la novela como a la escritura dramática y a la poesía. En lo que se refiere a su quehacer como novelista, en el año 1997 publica su primera novela, *La cura*; la consecuencia de ese estreno exitoso fue su inclusión en la llamada “generación de los crueles” de la narrativa uruguaya de finales del siglo XX. A esa primera novela le siguieron *El exilio según Nicolás*, objeto de nuestro estudio y publicada en el año 2004 y *Tobogán blanco*, que ve la luz en 2009. Su más reciente texto narrativo de ficción es *Los ojos de una ciudad china*, un texto escrito con el apoyo de las becas Iberescena y Fefca: la obra, publicada en Uruguay en 2017, representa la primera parte de un proyecto literario más amplio y todavía en desarrollo. La redacción de la obra tiene como antecedentes la novela colaborativa *María Zauber* (publicada como revista-ficción en *Freeway* en el año 2008) y la *nouvelle* titulada *50 ciudades musicales* (una ficción periodística que el autor publicó en el 2013 en la revista española *Zona de Obras*). En cuanto a la actividad de Peveroni como autor teatral, destaca, entre su producción, la trilogía compuesta por *Groenlandia*, *Berlín* y *Shanghai*. A estas piezas, todas compuestas a comienzos del siglo XXI, hay que añadir textos anteriores como *Luna roja* (1996), *Sarajevo esquina Montevideo* (2002) o *El bueco* (2003). Finalmente, en lo que se refiere a su actividad como poeta, se recuerdan las siguientes recopilaciones: *Princesa deseada* (1991), *Poemas religiosos* (1993), *El bordado eterno* (1995) y *Mc morphine* (2006).

5 María José Caro nace en Lima en 1985. Después de licenciarse en Comunicación Social por la Universidad de Lima y realizar un máster en Comunicología Aplicada en España, en la Universidad Complutense de Madrid, comienza a colaborar con medios culturales y revistas literarias. Ha participado en la antología titulada *Palo y Astilla: Padres e hijos en el cuento peruano*. Su actividad como autora de ficción la lleva a publicar en el año 2012 la recopilación de cuentos titulada *La primaria*. La novela *Perro de ojos negros*, objeto de nuestro análisis en las páginas que siguen, ve la luz en el año 2016. El éxito de crítica que cosechó la novela hizo que la autora fuera a integrar la lista *Bogotá39*, que incluye a los autores jóvenes más destacados de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Su texto de ficción más reciente es la recopilación de relatos titulada *¿Qué tengo de malo?*, que vio la luz en 2018.

de ese mundo, el cual queda por consiguiente cuestionado en su solidez y unicidad”<sup>6</sup>. No hay en los dos textos de ficción un cuestionamiento de la solidez del mundo histórico, ni ocurre algún acontecimiento *heterólogo* que se inserta en el mundo cotidiano, impidiendo una explicación unívoca o suficientemente completa de lo ocurrido. Lo espectral, como forma de invisibilidad, puede leerse en *El exilio según Nicolás* y en *Perro de ojos negros*, como un discurso apoyado en el principio de la “metáfora orientacional”, por la que la invisibilidad y la transparencia de los sujetos ficcionales deben entenderse como una especie de desaparición deliberada ante los demás, una forma de aniquilación de la subjetividad que nace de un estado de dificultad psíquica y anímica individual capaz de hundir a la persona en un estado de alienación.

En ambos textos, el debilitamiento de la individualidad y la *espectralización* de la subjetividad pueden analizarse no sólo desde la perspectiva de las alteraciones psíquicas en el plano individual, sino también como el resultado de una dinámica de alcance colectivo que abarca el ecosistema social y cultural de la contemporaneidad, en el que los seres humanos “nos deslizamos por *pluriversos* cada vez más fluidos, en los que se dan la mano las ciudades y los entornos virtuales, las nanotecnologías y los nuevos imperios, las moléculas y las estrellas. [...] La cultura ya no pretende ser representativa de la realidad cartesiana, sino *presentativa* de múltiples realidades que coexisten con ella paralela o virtualmente”<sup>7</sup>. En este sistema de realidades superpuestas, las dos novelas reflejan el hundimiento anímico, la angustia, la depresión o el miedo de los protagonistas, unas condiciones que se reverberan en un estado de invisibilidad con respecto al contexto social de referencia; esta condición de invisibilidad puede expresarse de distintas maneras: puede tratarse de una condición totalmente deliberada (como es el caso del encierro autoimpuesto que elige para sí el personaje principal de *El exilio según Nicolás*, quien opta por desaparecer de su entorno encerrándose durante meses en su propio apartamento), o de un sentir individual a causa del cual la invisibilidad en el contexto social es el resultado de una angustia interior que provoca una sensación de transparencia del *yo* (es el caso de la joven protagonista de *Perro de ojos negros*, cuyos desplazamientos entre Lima y Madrid provocan en ella una especie de desintegración de todo sentido de anclaje anímico). En ambos textos, el escenario prevalente en el que se desarrollan los respectivos hilos narrativos es un espacio doméstico que -en ninguno de los dos casos- desempeña un rol de “guarida protectora” en un sentido bachelardiano y adquiere, más bien, las características de un lugar capaz de aprisionar e incluso sojuzgar al ser humano. Se confirmaría, así, una tendencia de la nueva literatura hispanoamericana que recupera, a la manera de “herencia temática”, el motivo del encierro, ampliamente tratado por los maestros literarios de la generación anterior, puesto que ya se podía

notar en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX un gusto por situar la acción narrativa en espacios encerrados. Entre muchas otras posibles salidas en cuanto al uso de dicha reclusión, ésta resulta ser un método efectivo para la ficcionalización del mundo narrativo, abriendo paso a múltiples procedimientos y juegos de enlazar la realidad y la ficción<sup>8</sup>.

6 J. M. MARTÍNEZ, “Introducción”, en *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra 2011, p. 19.

7 F. NOGUEROL JIMÉNEZ, “Escrituras contemporáneas en español”, en *Revista Landa*, volumen 7, número 1, segundo semestre de 2018, p. 123.

8 G. ZOMBORY, “Ficcionalización del mundo exterior como método de autorreflexión indirecta en *Los adioses*

En las páginas que siguen se verá de qué manera la (auto)reclusión se interpreta en los dos textos: en la novela de Peveroni, las paredes del apartamento en el que se encierra el protagonista enmarcan un espacio claustrofóbico (y también, veremos, sitiado) cuyos rasgos remiten a una suerte de cárcel autoimpuesta. Las modalidades de reclusión se modifican en la novela de Caro, pues el hogar limeño, si bien no presenta los mismos atributos claustrales que se observan en la novela del uruguayo, es un espacio capaz de provocar en la protagonista un desacomodo anímico permanente, vinculado con unas dinámicas de doble percepción, activa (como ser que percibe) y pasiva (como objeto de la percepción).

En *El exilio según Nicolás*, la primera novela que se examina, el encierro se acompaña del acceso del personaje principal a una dimensión dominada por las nuevas tecnologías informáticas, gracias a las cuales el joven crea desde su propio apartamento un juego virtual en el que involucra a otros participantes con los que interactúa a través de la construcción de *subjetividades-simulacro*. Se verifica, así, un ocultamiento de la identidad en un escenario virtual en el que los sujetos involucrados construyen *yo*es paralelos, como “pequeños demiurgos autorreferenciales” que crean para sí subjetividades alternativas. Este esquema refleja una tendencia sociocultural emblemática de la contemporaneidad puesto que

los visitantes de blogs y webcams podrían ser cotejados con los sedientos lectores de otrora, que se identificaban con los personajes literarios y construían sus subjetividades en diálogo con esos juegos de espejos. Enturbando aún más las complejas diferencias entre realidad y ficción, las computadoras y las redes digitales serían otro escenario donde practicar la “técnica de la confesión”<sup>9</sup>.

En el caso concreto del personaje de Peveroni, se verá cómo su actitud refleja esta contradicción posmoderna que difumina la distancia entre la ficción (en su caso, la interacción en línea) y los espacios de la realidad. En ambos textos, en suma, los elementos prototípicos que suelen caracterizar las narraciones fantásticas y las *ghost stories* (la oscuridad de los ambientes, la invisibilidad, la opacidad de la percepción, etc.) se difuminan a tal punto que lo sobrenatural acaba siendo el producto de la dimensión psicológica, trasladándose del *fantástico cotidiano*, al que aludía Calvino, hacia la representación de los temores íntimos de los personajes.

## 2. *El exilio según Nicolás, o la invisibilidad elegida*

En *El exilio según Nicolás*, la segunda novela de Gabriel Peveroni, que ve la luz en Montevideo en 2004, el escritor uruguayo presenta al lector una visión desengañada de las inquietudes colectivas y de las angustias individuales que acechan al ser humano en estos primeros años del siglo XXI, planteando desde la ficción una reflexión sobre las sensaciones y los malestares sociales de la posmodernidad. Por su estructura temática, la novela parece inducir al lector a tomar conciencia del proceso continuo de desintegración de las comunidades sociales en cuya estructura

---

de Juan Carlos Onetti”, en ALBA AGRAZ ORTIZ – SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ (Eds.) *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva 2017, p. 393.

<sup>9</sup> P. SIBILIA, *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, FCE - Fondo de Cultura Económica 2008, p. 84.

se observan, por un lado, la progresiva debilitación del carácter adscriptivo de toda pertenencia a una comunidad y, por el otro, el avance de la vulnerabilidad del ser humano, solo y aislado en un campo de actuación que ya no es lo real cartesiano. La anécdota en que se basa el relato, en efecto, se construye a partir de estas preocupaciones identitarias, puestas en relación con el desarrollo de la tecnología informática, según un esquema que Zygmunt Bauman resume así: “gracias a las inmensas capacidades de la tecnología electrónica, pueden crearse espectáculos que ofrecen una oportunidad de participación y un foco de atención compartido a una multitud indefinida de espectadores físicamente lejanos”<sup>10</sup>. La novela, que pronto toma el rumbo de una deriva psicológica anclada al mundo de la informática, narra la historia de un treintañero uruguayo que transcurre sus días en una Montevideo asfixiante, depresiva, gris y casi deforme por su agobiante monotonía. En este escenario espacial monocromático, marcado por funcionamientos sociales monocordes, las vivencias existenciales del joven se caracterizan por un estado de desidia permanente: el trabajo que desempeña ni le interesa ni le genera ganancias, su vida privada no es menos anodina e insustancial, caracterizada sólo por efímeros encuentros con amigos o momentáneos contactos con los miembros de su familia, radicados en el exterior.

En este marco de estancamiento y abulia, la abrupta renuncia al trabajo representa para Nicolás el factor que desencadena el proceso de alejamiento de sus amigos y afectos: el hombre siente que su tiempo está pasando rápidamente y percibe con claridad la insignificancia de su papel en el mundo. El estado de confusión interior que abrumba al joven es el de quien ha tomado conciencia de que el mundo no es un espacio creado para él, sino un escenario en el que resulta difícil incluso recortarse un *espacio mínimo* para la mera supervivencia. Este hastío existencial es de resultado de una toma de conciencia, que coincide con la de una “voz crítica colectiva” que ha alcanzado su madurez en los años de tránsito del siglo XX a la nueva centuria; bien representativa de esta postura nos parece la siguiente reflexión que expone Rodrigo Fresán en *La velocidad de las cosas* acerca del tiempo de la inocencia:

Cuando todavía era feliz y joven y el mundo me parecía un sitio flamante que algún generoso desconocido se había tomado el tiempo y el trabajo de construir sólo para mí, para que yo lo habilitara y le diera, casi sin darme cuenta y sin esfuerzo o responsabilidad alguna, su perfecta razón de ser. Cuando somos jóvenes pensamos que venimos al mundo a justificar su existencia; con los años comprendemos que el movimiento es inverso y, si tenemos suerte, tal vez el mundo repare mínimamente en nuestras personas y se las arregle para justificarnos un poco, casi nada. Con eso alcanza<sup>11</sup>.

El personaje de Peveroni se encuentra en una etapa de la vida en que ya ha alcanzado la comprensión de que “el movimiento es inverso”: al mostrar su hastío y su preocupación, intenta tomar una decisión que lo lleve a un cambio cualitativo que le permita si no reducir su estado de alienación, al menos sacudir su propia existencia. Comienza así una especie de autoexilio doméstico, que expresa su deseo de hacerse invisible aún sin abandonar las fronteras de su país. El primer motivo clave de la novela es, pues, el del encierro voluntario por parte del protagonista con el objetivo de desaparecer del espacio social y laboral que le rodea; se trata de adquirir un “estado de ausencia simulada”,

10 Z. BAUMAN, *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid, Siglo XXI editores 2009, p. 61.

11 R. FRESÁN, *La velocidad de las cosas*, Barcelona, Penguin Random House Grupo editorial 2017, p. 514.

que desemboca en una invisibilidad autoimpuesta: “debía comprometerme, yo mismo, a no salir por un buen tiempo de la casa. Resultaba atractivo. En pocas palabras, significaba desaparecer, exiliarme sin perder el tiempo de tomarme un avión para cagarme de hambre en otro país”<sup>12</sup>. El “exilio” del protagonista (que él disfraza de emigración a Miami, donde ya reside su familia) no es otra cosa sino un autoconfinamiento que se realiza entre las cuatro paredes de su apartamento.

De la deliberada invisibilidad del sujeto se puede inferir que la ficción está construida sobre la base de una estructura metafórica del tipo *dentro-fuera*, pero subvirtiendo la lógica de este esquema: el modelo conceptual en que se apoya *El exilio según Nicolás* se diferencia de aquellos textos en que el encierro es la condición obligada que experimenta el ser humano arrinconado por motivos y condiciones que no dependen de su voluntad (pensemos, entre muchos otros casos posibles, en el amplio y variegado marco de la llamada “literatura carcelaria”). En el caso que se examina, el encierro, es decir, el *adentro*, es el refugio deseado, al menos en un principio.

Ahora bien, la elección de Nicolás de enclaustrarse durante meses remite no solo a un modelo *dentro-fuera*, sino que plantea una reflexión sobre la corporeización de los conceptos: esto obliga a interpretar el encierro del protagonista según el modelo de los *esquemas de imagen*, representaciones conceptuales abstractas que amplían el alcance del discurso metafórico originario y que surgen de la interacción del ser humano con el mundo. Para nuestro análisis será útil servirse del *esquema de imagen de recipiente*, que es una corporeización del significado ya en parte definido por la metáfora *dentro-fuera*. Este esquema incluye tres elementos: un interior, un exterior y un límite; la lógica interna que articula el funcionamiento de este esquema es la siguiente: “los límites impiden que las entidades que se encuentran fuera del recipiente afecten a las entidades localizadas dentro del mismo; las entidades están situadas dentro o fuera del recipiente; si una entidad accede al interior de un recipiente, dicha entidad afectará a las entidades que se encuentren dentro del recipiente, bien positiva o negativamente”<sup>13</sup>. En un ejemplo como el siguiente, “Pablo se ha metido en un lío”, el sujeto (Pablo) debe leerse metafóricamente como un objeto situado dentro de una situación problemática, por lo cual sufrirá la influencia negativa de la situación en la que se encuentra inmerso.

Los límites, en el mundo de Nicolás, acaban siendo permeables gracias a (o a causa de) la interacción que el hombre lleva a cabo en la red: desde su encierro, el joven decide establecer un contacto con el mundo exterior a través del monitor de su computadora y plantea una suerte de juego de rol que convertirá el ciberespacio en su nuevo mundo. La renuncia a cualquier tipo de contacto verbal con el mundo (el teléfono móvil acabará enseguida en la heladera) lleva al protagonista a establecer una suerte de relación simbiótica con el ordenador: el *laptop* se convierte en la herramienta a través de la cual construye su única forma de contacto con otros seres humanos, una relación a distancia establecida a través de un juego de roles en que ninguno de los participantes interviene con su propia identidad. Lo que parece necesitar Nicolás es un “aislamiento parcial”, que por un lado lo desvincule de las obligaciones diarias de tipo social y laboral, y le ahorre cualquier tipo de contacto real, físico, con otros seres humanos. Por otro lado, este aislamiento acaba siendo lo suficientemente laxo como para garantizarle la posibilidad de establecer una relación a distancia con otros individuos a través de una máquina; esta relación a distancia refleja una condición del hombre contemporáneo, aislado, errante, pero necesitado de la

12 G. PEVERONI, *El exilio según Nicolás*, Montevideo, Ediciones Santillana – Punto de lectura 2004, p. 20.

13 R. MAIRAL USÓN – M.S. PEÑA CERVEL – F. J. CORTÉS RODRÍGUEZ – F.J. RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, *Teoría lingüística. Métodos, herramientas y paradigmas*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces 2013, p. 201.

Otredad, puesto que “el nomadismo [se impone como] arquetipo latente de nuestro tiempo, con el flujo de información y el deseo del Otro como base existencial”<sup>14</sup>. La actitud del protagonista es la de un individuo cuyas dificultades de relación interpersonal le obligan a confiar más en una máquina obediente que en la posibilidad de relaciones sólidas y profundas con seres humanos. En este sentido, la elección del protagonista vendría a encajar en la opinión de Román Gubern acerca de la interacción del hombre con la máquina: “El ordenador ha pasado a ocupar un lugar central en las actividades del mundo moderno, aunque jamás podrá reemplazar las funciones intelectuales más elevadas del cerebro humano. Sometido al determinismo implantado por el hombre en su programa, el ordenador tiene el comportamiento obediente de un *tonto lógico*”<sup>15</sup>.

La máquina, claro está, no sustituye la presencia humana pero representa para Nicolás la herramienta indispensable a través de la cual establecer un flujo comunicativo con otros seres humanos igualmente dependientes del uso de aparatos electrónicos para comunicar a distancia. La conversión del ciberespacio en el nuevo mundo del protagonista es la consecuencia de su anhelo de invisibilidad, que lo induce a buscar una suerte de penetración ilusoria en un territorio virtual construido sobre la base de la simulación, de la suplantación de la identidad y de la anulación del espacio sensorial. Nicolás es un espectro para el mundo y solo adquiere una identidad en el interior de esa especie de *escultura virtual* que es el juego en el que se involucra, junto con otros seis sujetos, tres hombres y tres mujeres de identidad oculta. Sin embargo, la adquisición de esa identidad virtual no es otra cosa sino una nueva forma de disfrazarse dentro de una realidad que no existe; esto ocurre porque el mundo del ciberespacio

no es realmente un lugar. No es realmente un espacio. Es un espacio conceptual. El ciberespacio no solo no es un familiar espacio euclidiano, sino que es un territorio virtual, un verdadero paraespacio. El ciberespacio es, en efecto, un paradójico lugar y un espacio sin extensión, un espacio figurativo inmaterial, un espacio mental iconizado. [...]. El ciberespacio no existe para ser habitado, sino para ser recorrido, es decir comparece como un espacio transitorio y efímero<sup>16</sup>.

La paradoja que reside en la elección de Nicolás de encerrarse, aislarse y solo interactuar virtualmente consiste precisamente en que su espacio de actuación, es decir, el ciberespacio, no existe para ser habitado y se caracteriza por lo transitorio y efímero de su condición. Esta evidencia podría llevar a interpretar que su intento ha fracasado: por una parte, su decisión de volverse invisible, como una suerte de *presencia/ausencia* que es imposible tocar, no es completa porque el contacto con el mundo sigue existiendo, a través del ciberespacio. A su vez, este ciberespacio, es un “lugar sin extensión”, un “espacio figurativo inmaterial” que mantiene al protagonista del relato en una suerte de limbo en el que su condición espectral no es completa. Una vez consolidada la condición de encierro de su personaje de ficción, Peveroni introduce el segundo eje temático sobre el que se fundamenta la estructura de la novela: se trata del estallido de una epidemia en la ciudad, un motivo que enlaza con el del encierro, tal como se desprende de las palabras del mismo protagonista

14 F. NOGUEROL JIMÉNEZ, “Escrituras contemporáneas en español”, Op. Cit., p. 123.

15 R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Editorial Anagrama 1999, p. 134.

16 R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, Op. Cit., p. 134.



Ya en el decimoséptimo día sin salir a la calle, decidí dejar de mirar televisión. Simplemente la desconecté porque me desconcentró, casi fatalmente, la noticia sobre una extraña enfermedad que se había descubierto en el norte. Lo último que supe de la televisión, y también de la radio, fue que el país entraría al otro día en alerta sanitaria y que un grupo especial de médicos uruguayos y estadounidenses viajaría a ese endemoniado lugar donde la nueva peste se había instalado. Las primeras cifras extraoficiales hablaban de cincuenta muertos y más de mil internados, en hospitales de Artigas, Salto y Paysandú<sup>17</sup>.

La presencia de esta enfermedad, cuya procedencia resulta desconocida, debe sí entenderse como el resultado de un trabajo de ficción literaria, pero importa aquí subrayar el valor alegórico que la peste puede adquirir, sobre todo teniendo en cuenta la fecha de redacción de la novela<sup>18</sup>. Una lectura del texto en clave alegórica permite ver en la epidemia no sólo una clara alusión a calamidades parecidas a las descritas en la novela (pensemos en la epidemia de aftosa que afectó al ganado del campo uruguayo en los primeros años del nuevo siglo), sino también una suerte de señal simbólica del desastre económico, financiero y social que se aproximaba desde la vecina orilla argentina en el año 2001. El momento en el que se realiza con más claridad la superposición entre el motivo del encierro y el de la epidemia se da cuando el propio narrador atribuye a su estado de aislamiento voluntario no solo el desconocimiento de los eventos nefastos que acontecen en el país (la epidemia), sino también su propia “maldad”: el hombre convive con un malestar anímico que desemboca en la incapacidad para expresar sentimientos de pena y preocupación sinceras por el desastre: “desde mi encierro, seguro que había perdido perspectiva para analizar lo que sucedía. Estaba estático, inmóvil, incapaz de manifestar un sentimiento hacia nada, siquiera a los muertos

17 G. PEVERONI, *El exilio según Nicolás*, Op. Cit., p. 40.

18 El estallido de una epidemia es un motivo que aparece con frecuencia en los textos narrativos de las más recientes promociones hispanoamericanas; la peste que estalla en el norte de Uruguay y que se difunde hasta llegar a Montevideo es un contagio que dialoga a la distancia, entre otros ejemplos posibles, con las epidemias que describe el también uruguayo Horacio Cavallo en su novela *Oso de trapo* (2018) o la contaminación del campo que domina la trama de *Distancia de rescate* (2015), de la argentina Samanta Schweblin. En la narrativa en español del último lustro a estos contagios se añade un número cada vez más grande de ejemplos de lugares contaminados y poblaciones intoxicadas: veamos dos casos más, a manera de resumen no exhaustivo. Una primera vertiente se centra en epidemias que no solo amenazan a la población humana sino que afectan (también o solo) a los animales y a su entorno; es el caso de la recopilación de cuentos *Imposible salir de la tierra* (2016) de la chilena Alejandra Costamagna: en el relato “La epidemia de Traiguén” se alude, en un tono que se tambalea entre la preocupación y la burla, a “una epidemia que afecta sólo a los pollos de Traiguén y que cada cierto tiempo amenaza las negociaciones de las empresas avícolas. [...] Cuando los pollos son contagiados se debilitan, enflaquecen, se ponen muy feos. Es como si de golpe se vieran afectados por una depresión crónica. Ese es el único síntoma. Y un día cualquiera caen muertos” (A. Costamagna. *Imposible salir de la tierra*. Ciudad de México, Editorial Almadía, 2016: p. 7). La otra vertiente refleja situaciones en que la intoxicación depende de responsabilidades humanas; es el caso de “Chaco” y de “Nuestro mundo muerto”, dos relatos de la narradora boliviana Liliana Colanzi, incluidos en la recopilación *Nuestro mundo muerto* (2016). En el primer relato, un pueblo boliviano es asolado por la contaminación producida por fábricas de los alrededores: “En el pueblo no pasa casi nada. Nubes tóxicas provenientes de la fábrica de cemento engordaban sobre nuestras cabezas. Al atardecer esas nubes resplandecían con todos los colores. El que no estaba enfermo de la piel, estaba enfermo de los pulmones (L. Colanzi, *Nuestro mundo muerto*. Ciudad de México, Editorial Almadía, 2016, pp. 82-83). El mismo tema de la contaminación producida por intervención humana aparece en el segundo relato, en el que se alude a una explosión nuclear cerca de los montes Urales: “Aquí fue la explosión. Trepamos la cerca. La planta nuclear abandonada. [...] Las moras crecen por todos lados, se ven jugosas. Arranco una y me la llevo a la boca. Tommy la hace volar de un manotazo. Están contaminadas, dice todo está contaminado” (L. Colanzi, *Nuestro mundo muerto*. Op. Cit., p. 99).

sin nombre, que para mí eran cifras que, si bien no me asustaban, seguían siendo lejanas”<sup>19</sup>. El sentimiento de absoluta despreocupación por los efectos del contagio se condensa en el *estado estático* del protagonista cuyo aislamiento lo lleva no sólo a desentenderse de los estragos causados por la epidemia, sino también a caer víctima de una dinámica enajenante por la cual la muerte ya no emociona y se registra sólo en términos cuantitativos.

Los intereses anímicos y la avidez intelectual del hombre están dirigidos totalmente a la interacción con el ordenador y con las identidades enmascaradas, según un modelo de *relación hombre-máquina* que conlleva radicales modificaciones en el funcionamiento de las redes canónicas de socialización y en los mecanismos de integración colectiva. El encierro de Nicolás y su reacción apática y despreocupada ante la noticia de la muerte de muchos de sus conciudadanos se vinculan, en una relación de causa/efecto, con la necesidad del uso diario y casi ininterrumpido del ordenador: se trata de una actitud que refleja una tendencia universal de deriva del ser humano hacia la tecnología, en el marco de un proceso más amplio de *robotización* de la vida sociocultural contemporánea. Se está haciendo referencia aquí a dinámica transversal a los distintos espacios geosociales que Mabel Moraña resume así:

La *robotización* o *cyborgización* incorpora transformaciones fundamentales en las nociones de identidad, memoria, afectividad e interacción social, síntomas inequívocos de cambios profundos a nivel de los imaginarios colectivos, catalizados por el progreso mismo de la tecnología y/o por crisis sociales que requieren una expansión considerable de las categorías de análisis y de interpretación cultural. [...] La aparición del robot o del *cyborg* anuncia la ruptura de las redes tradicionales (discursivas, ideológicas, éticas y políticas) que constituyen lo social y que a su vez son constituidas por las dinámicas colectivas en sus interacciones con el poder<sup>20</sup>.

En la novela, la aparición de la máquina como herramienta indispensable durante los meses del encierro representa, en realidad, el segundo eslabón de un proceso cultural que lleva a la ruptura de las redes tradicionales de interacción social y a la interrupción de los canales habituales de comunicación: un proceso que en Nicolás había iniciado, ya se vio, con la decisión de convertirse en una *ausencia*. Ahora bien, una nueva vuelta de tuerca que le añade tensión al relato reside en que, en el juego virtual creado por el treintañero, se instaura la posibilidad de que Oscuro, uno de los participantes, esté utilizando los contactos establecidos en la red para llevar a cabo una serie de asesinatos cuyas víctimas potenciales son precisamente los demás concursantes. Esta sospecha logra crear en la narración un clima dominado por una “amenaza posible”, que nunca queda explicitada (salvo en el desenlace) y que se sostiene gracias a la inclusión por parte del narrador de un conjunto de detalles que vuelven absolutamente verosímiles las muertes de los jóvenes internautas. En esta capacidad de Peveroni para sustentar de forma velada la posible existencia de una amenaza encubierta se vislumbra el manejo cuidadoso de uno de los rasgos clave del relato gótico decimonónico, sobre todo en la vertiente desarrollada por Ann Radcliffe: se alude aquí a la habilidad para insertar en la ficción unos matices capaces de “sugerir la sensación de una amenaza latente, inquietante y opresiva, sin nunca llegar a hacerla concreta en un objeto, sino

19 G. PEVERONI, *El exilio según Nicolás*, Op. Cit., p. 40.

20 M. MORAÑA, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert 2017, pp. 303-304.

multiplicándola y sustentándola con la acumulación calibrada de detalles amenazantes”<sup>21</sup>.

En la ruptura de las redes tradicionales de interacción social y en el quiebre de los modelos habituales de comunicación, no reside sólo el reflejo del abandono de los valores de la sociabilidad sino también otros dos aspectos que filósofos y sociólogos destacan como rasgos de la contemporaneidad:

- a. el hecho de que en la época de la cibernética cualquier forma de denuncia que el artista o el intelectual quisiera expresar debe pasar necesariamente por el uso del símbolo (ya se dijo que la epidemia se ofrece a una lectura metafórica), a causa de las posibles manipulaciones que acontecen en los vericuetos de la informática. La imposibilidad de una protesta a través de textos puramente realistas se desdibuja, tal como observa Vanni De Simone:

En la época cibernética la situación ha cambiado [...]. Los medios de información de masa han acabado por invadir primero y saturar después todos los intersticios de la existencia. Así, también la tarea o, mejor dicho, la naturaleza del arte de la denuncia, o de la protesta, se ha modificado. El medio de comunicación masivo, por el uso que de él se hace, se revela una fuente de mistificación y manipulación. En este panorama, la única posibilidad de intervención consiste en salir de la *representación estático-realista* [...], y tomar el camino de la *representación ilustrativa mítico-metafórica*, y en el uso de modalidades simbólicas en lo que se ilustra<sup>22</sup>.

- b. el hecho de que la personalización exasperada que caracteriza al sujeto acaba cerrando al ser humano sobre sí mismo, provocando una atomización de su existencia. El resultado es la paulatina reducción del sujeto a un estado en que su propia carga emocional se pierde en el individualismo y en pulsiones neuróticas que producen la desintegración de los modelos de interacción. Gilles Lipovetsky resume así esta tendencia:

Por el abandono generalizado de los valores sociales que produce, por su culto a la realización personal, la *personalización* posmoderna cierra al individuo sobre sí mismo, hace desertar no sólo la vida pública sino finalmente la esfera privada, abandonada como está a los trastornos proliferantes de la depresión y de las neurosis narcisistas; el proceso de *personalización* tiene por término el individuo zombiesco, ya *cool* y apático, ya vacío del sentimiento de existir<sup>23</sup>.

21 M. ZANELLI, *Il mito della casa infestata*, Op. Cit., p. 224. Así en el original en italiano, en que se analiza la producción narrativa de Ann Radcliffe y se hace alusión a su “inarrivabile maestria nel suggerire il sentore di una minaccia latente, inquietante e oppressiva, senza mai concretizzarla in un oggetto, ma moltiplicandola e sostenendola con l’accumulo calibrato di particolari minacciosi” [la traducción es mía].

22 V. DE SIMONE, “Missione *DeadLine*”, en CESARE MILANESE (de.) *La letteratura nell’era dell’informatica. Proposte per il XXI secolo*, Milano-Roma, Francesco Bevivino Editore 2008, p. 123. Así en el original italiano: “Nell’epoca cibernetica la situazione è cambiata [...]. I mezzi dell’informazione di massa hanno finito per invadere e poi saturare tutti gli interstizi dell’esistenza. Così anche il compito, o meglio, la natura dell’arte di denuncia, o di protesta, è mutata. Il mezzo di massa, per l’uso che ne viene fatto, si rivela mistificatorio o manipolatore. In questo panorama, l’unica possibilità di intervento consiste nell’uscita dalla *rappresentazione statico-realistica* [...], in direzione di quella *illustrativa mitico-metafórica*, e nell’assunzione delle valenze simboliche di ciò che si illustra” [la traducción al castellano es mía].

23 G. LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Barcelona, Editorial Anagrama 2017, p. 146.

Desde el punto de vista de una lectura interesada en el mensaje alegórico contenido en el relato, importa observar como Peveroni dramatiza la apatía y las inclinaciones “zombiescas” subiendo los tonos de las reflexiones introspectivas del protagonista: cada día que transcurre, a partir del comienzo de la epidemia, parece ser peor que el anterior y la esperanza, que se hunde a diario, vuelve a renacer al día siguiente, cada vez más tenue:

Así sobrevivíamos en ese invierno atroz, en esos días irrepetibles en los que parecía que nunca íbamos a tocar el definitivo fondo. Siempre quedaba algo peor por vivir, y siempre restaban esperanzas por ser quemadas. Yo esperaba la salvación en algo; en Eva, en María, en lo que fuera. Pero el cielo estaba cada día de color más plomizo y los ruidos de las sirenas a la mañana, a la tarde y a la noche, de las ambulancias que llevaban continuamente gente desesperada y enloquecidamente enferma a los hospitales, eran la única banda de sonido de la ciudad<sup>24</sup>.

En la toma de conciencia de que “siempre queda algo peor por vivir”, y de que siempre “restan esperanzas por ser quemadas”, reside -a nuestro parecer- el contenido alegórico más potente de la novela: la peste y sus efectos devastadores en todo el Uruguay desempeñan el papel figurado de una causa concreta que destruye al país, así como el cielo plomizo, que no deja filtrar la luz solar, es el reflejo de la oscuridad del presente, de un sistema socioeconómico, político y cultural que se hace pedazos. Esta lectura, que ve la difusión de la peste como una imagen simbólica del derrumbe de la nación, encuentra su confirmación en la reflexión resignada y amarga que hace el protagonista desde su encierro, cuando todavía no se vislumbra ninguna posibilidad de salvación: “en este país siempre se miró para atrás y está bueno que a partir de ahora esa posibilidad esté definitivamente clausurada”<sup>25</sup>.

En los apartados finales de la novela, sin embargo, una secuencia de eventos permite invertir el rumbo de la línea interpretativa simbólica: el descubrimiento de que Oscuro no sólo no es un asesino serial sino un amigo de infancia de Nicolás (que no se ha manchado de ningún crimen), junto al proceso regresivo de la epidemia y a la decisión del protagonista de poner fin a su encierro, autorizan a interpretar el desenlace según una clave de lectura nueva, que alimenta una revisión esperanzadora.

### 3. Otras invisibilidades y otros encierros (no) deseados: María José Caro

La reciente novela de la joven narradora peruana está construida sobre el sentimiento de *no-pertenencia* de la protagonista quien llega a convertir puntualmente su contorno en algo irreal, transformando los lugares y los paisajes en que actúa en el reflejo de un conjunto de deseos frustrados, angustias y miedos ocultos. Uno de los elementos clave para la identificación de lo angustioso en el texto es el estado de depresión que caracteriza a las dos figuras femeninas principales del relato: la protagonista (una joven estudiante limeña que se tambalea entre Madrid, lugar en que cursa una maestría, y su ciudad de origen), y su abuela materna, Rosario, cuya depresión se convierte en un miedo que acaba siendo palpable, como si se tratara de una amenaza concreta, casi tangible. Empecemos por analizar los efectos de este estado anímico en la anciana: la elección de una condición de encierro y aislamiento que la mujer elige deriva de su obsesión por huir del acecho de un perro de

<sup>24</sup> G. PEVERONI, *El exilio según Nicolás*, op. cit., p. 115.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 203.

ojos negros, que no es otra cosa sino una proyección de su mente y una clara metáfora de su angustia existencial. La forma a través de la cual el lector adquiere el conocimiento de esta condición de miedo permanente es la de un largo relato en forma escrita que la protagonista, Macarena, le envía por correo electrónico a C, un compañero de estudios venezolano conocido en Madrid.

De este modo, Caro articula una estructura narrativa en la cual se pueden identificar hasta tres planos distintos del discurso: el primero es el del relato en primera persona, a cargo de la propia Macarena, en que se narran en forma alternada sus vivencias tanto en Lima como en Madrid. El segundo plano consiste en los intercambios de correos electrónicos que la joven mantiene con C; finalmente, el tercero está incrustado en el segundo, como en un juego de muñecas rusas, pues adjunto a un correo electrónico viaja un archivo que contiene un relato cuyo título es precisamente “Perro de ojos negros”. Es gracias a la lectura de este archivo, es decir, de ese texto ubicado en el tercer plano narrativo, que el lector descubre la presencia del monstruo que acorrala a la abuela de la protagonista:

El bodeguero mira a Máximo [el abuelo] con ojos compasivos, como lo hacen todas las familias del barrio cuando se lo cruzan rumbo a la panadería o en el malecón. No se trata de lástima sino de compasión, porque la compasión parte de saber que lo que nos divide del infierno de otro no es más que la suerte. Y es la mala suerte de Máximo, un perro de ojos negros que ha acorralado a su esposa entre límites cada vez más ridículos, hasta volverla una contorsionista dentro de una casa que se encoge<sup>26</sup>.

Nótese como en el fragmento la autora concentra todos los temas clave del texto: en primer lugar, el motivo del elemento terrorífico que se hace concreto en la imagen del perro, una proyección del desequilibrio psíquico que se vuelve un monstruo temible que acompaña a diario a la mujer del muy querido abuelo Máximo. En segundo lugar, importa reflexionar sobre la modalidad misma a través de la cual el archivo se difunde: el correo electrónico. Macarena se refugia en la “escritura tecnológica”, es decir, su comunicación más intensa y sincera con el hombre del que está enamorada (C, su compañero de curso) no acontece durante la estadía de la joven en Madrid, sino a través de la escritura de *e-mails* (es decir, desde la distancia). El hecho de que la mujer no se atreve a establecer con C un diálogo franco y transparente cuando lo tiene cerca remite a una condición difundida de redefinición de los modelos de interacción social en la contemporaneidad: Macarena adquiere una “condición espectral” en España (porque no se anima a manifestar su presencia tangible como mujer ante C) y es un espectro también en Perú, pues establece una modalidad de comunicación que si bien es más sincera, acaba siendo también mucho más aséptica y fría, a causa de la distancia y la impersonalidad del intercambio telemático que le permite difuminar su identidad y hacerse impalpable. En suma, es una mujer-*fantasma* que aparece y desaparece por medio de la tecnología. De ahí que este tipo de intercambio puede verse como

una forma nueva de *espectralidad* que instala lo virtual como una dimensión insospechada del conocimiento y la comunicación, redefiniendo con ello el sentido mismo de lo real en la medida en que los avances de la electrónica y la cibernética plantean otras formas de comunicación, de identidad y hasta de existencia. La *espectralidad* pasa a integrar el horizonte

26 M. J. CARO, *Perro de ojos negros*, Barcelona, Alfaguara 2018, p. 50.

de expectativas de nuestro tiempo y las nuevas experiencias de lo social<sup>27</sup>.

Paralelamente a la adquisición de una condición espectral, el uso de herramientas tecnológicas de comunicación podría leerse también -según un esquema interpretativo que no excluye el anterior- como una suerte de tentativa por parte de Macarena de hacer de la escritura (aún si de escritura en un ordenador se trata) una herramienta de *re-creación* del “yo”. Se trataría de estar escribiendo para concebir una “forma nueva de identidad” capaz de comprender la propia interioridad, como un ejercicio casi demiúrgico de creación *ex novo* del “yo”. En la escritura de los correos electrónicos, en suma, Macarena estaría planteando una *re-definición* de la identidad (la vuelve a concebir) a través de la palabra escrita, puesto que la escritura le sirve para redibujar su campo de actuación: “Debido a que la escritura crea el mundo en tanto mundo del alma, la escritura es la geometría del mundo. [...] Dios es el primer pintor, o más bien el primer calígrafo, ya que la creación parece ser más un acto de concepción y de escritura intelectual que una emanación o proyección de imágenes”<sup>28</sup>.

Los intentos de recreación del “yo” a través del *grafos* no impiden, sin embargo, que los sentimientos de angustia, desasosiego y miedo dominen los espacios de referencia del mundo de la joven. En el archivo titulado “Perro de ojos negros” (que, como ya se ha dicho, es el adjunto enviado por correo electrónico) se plantea de forma explícita el motivo del encierro: en el caso relatado en el archivo, el encierro adquiere los rasgos de la ya mencionada autorreclusión llevada a cabo en el espacio doméstico por la abuela de la protagonista. En el *file* se alude no sólo a la visión del perro sino a que en la imaginación perturbada de la anciana el propio hogar se vuelve más pequeño de lo real y distorsionado en sus formas.

El motivo del encierro y de los espacios físicos que -casi dotados de una vida propia- amenazan a los seres humanos es un elemento recurrente en el texto, como si la angustia y el temor fuesen sentimientos que interactúan, en una compleja relación de causas y efectos, con el entorno. Siempre, el patrón conceptual es el mismo: la amenaza (aún si sólo potencial o derivada de un desvarío de la psique) tiene que acechar directamente a los seres humanos, y entre ellos, a los más desprotegidos, según un esquema que arranca de la Biblia (el Dios que castiga, del Antiguo Testamento) y que las nuevas promociones literarias han hecho propio. La escritora argentina Pola Oloixarac, en particular, reflexiona sobre esta estrategia para embeber el texto de un aura de miedo a partir del ejemplo del Dios que castiga y alude a “la presencia constante de las bestias predatorias, y de ahí se desprendería directamente que el temor, para ser verdadero, implicaba que los seres humanos fueran las víctimas, las presas, los débiles”<sup>29</sup>. Si volvemos a la novela de Caro y nos mantenemos en el tercer plano de su estructura narrativa, el del archivo titulado “Perro de ojos negros”, se descubre que muchas de las reminiscencias angustiosas de la protagonista están relacionadas con sus recuerdos de niña (la infancia y el género femenino como emblema de la desprotección) y con una la desestructuración de los espacios y objetos físicos: un ejemplo representativo es el de los recuerdos de la protagonista acerca de sus visitas a un consultorio médico para niños, cuando la sala de espera y los muebles se convierten en monstruos que se tragan a los pequeños pacientes: “Macarena se acomoda varias veces sobre el sofá: los cojines son tan resbaladizos que se pregunta

27 M. MORAÑA, *El monstruo como máquina de guerra*, Op. Cit., p. 181.

28 F. BERARDI, *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires, Editorial Caja Negra 2017, p. 147.

29 P. OLOIXARAC – M. APONTE ALSINA, “La reflexión literaria”, en Paz Balmaceda (edit.) *18 escritores. La novela latinoamericana contemporánea*, Barcelona, ediciones Barataria 2010, p. 85.

si es que acaso la idea es que los niños se hundan entre ellos hasta ser tragados por el mueble”<sup>30</sup>.

Si de niña son los muebles y los asépticos salones de espera del psicoterapeuta los que se convierten en monstruos amenazantes, con el pasar del tiempo los espacios físicos van adquiriendo los rasgos de cárceles sin rejas, por su poder de encauzamiento, o incluso, destrucción de la voluntad y de la individualidad del ser humano:

Antes de mudarme temporalmente a Madrid trabajé en el área de responsabilidad social de un banco. Mi cubículo se ubicaba en un sexto piso sin ventanas, ventilado únicamente por los ductos de aire acondicionado implantados en el techo. Una secretaria me dijo que la idea era crear el efecto de un corral para gallinas ponedoras, desorientar a los empleados y hacerlos producir sin importar la hora<sup>31</sup>.

El objetivo declarado de la empresa es, pues, la desorientación del empleado, hacer que alcance un estado en el que pierda tanto el contacto con lo real como con los tiempos de la cronología social. El proceso de aniquilación del individuo actúa sutilmente porque se funda en una dinámica de conversión paulatina en sujetos sin voluntad, espectros que viven en un estado de aislamiento continuo y experimentan una condición de progresiva desubicación espaciotemporal.

En lo que se refiere a la condición de espectralidad en la novela de Caro, ésta se refleja sobre todo en el temor constante por parte de la protagonista de volverse invisible: su lucha, a lo largo de la narración, apunta a no transformarse en un fantasma ante los ojos de sus seres queridos. Esta pugna interior se manifiesta ya al comienzo de la novela cuando la joven regresa de Madrid a Lima para pasar unos días con la familia. Es ahí cuando por primera vez el peligro de volverse espectro, al regresar a la casa familiar, se hace patente; la primera situación ocurre en el momento del reencuentro de la joven con el anciano perro Patán, quien “ladra como si estuviera frente a cualquier electricista que llega a casa. ‘Soy yo, Patán ven acá, por favor’. Lo espero en cuclillas, aterrada porque sé que el olvido es la verdadera muerte. [...] Me siento un fantasma que intenta llamar la atención en su propio funeral. Cierro los ojos, presiono los puños y ruego. Ya no quiero perder más cosas”<sup>32</sup>. Ya no hace falta, a esta altura, señalar cómo el término “fantasma” aparece de forma explícita en el texto, para subrayar la intensidad del miedo a convertirse en un espectro en su propia morada.

Este temor se hace concreto a medida que avanza el relato y su causa ya no es la acción desgastadora del tiempo (tal como había ocurrido en el encuentro con el perro): una enfermedad letal que condena a muerte al abuelo Máximo es el elemento desencadenante de una nueva condición de invisibilidad de la protagonista. De nuevo, para comprender esta dinámica es necesario acceder al tercer plano de la narración, el del archivo adjunto enviado a C; de su lectura se desprende que Macarena se ha vuelto irreconocible ante los ojos del anciano enfermo, como una sombra cuyos rasgos se desdibujan: “cuando volvió a casa la noche siguiente, Máximo ya no reconocía a su nieta, la llamaba Amelia confundiéndola con su hermana mayor”<sup>33</sup>. En esta condición de transparencia reside para Macarena uno de los rasgos más terroríficos de su propia lejanía de los afectos familiares: el hecho de que el abuelo deje de percibir a su nieta como un sujeto de identidad

30 M. J. CARO, *Perro de ojos negros*, Op. Cit., p. 54.

31 *Ibid.*, p. 71.

32 M. J. CARO, *Perro de ojos negros*, Op. Cit. pp. 14-15.

33 *Ibid.*, p. 63.

definida y reconocible hace que la joven tome conciencia de que la distancia física y el tiempo han reducido o anulado la posibilidad de adquisición cognitiva en algunos sujetos más débiles (su abuelo, su perro)<sup>34</sup>. Cuando en la actividad de la percepción se pierde la posibilidad de la adquisición cognitiva, ya no se puede investir de un sentido al objeto percibido, lo cual significa a su vez no reconocerlo, es decir, no poder identificarlo (ni incluirlo) en el marco de la propia historia afectiva. La implicación emocional para el sujeto observado es la de sentirse ajeno, volverse fantasmal a los ojos del perceptor; la identificación del sujeto como efecto del reconocimiento es, pues, el paso final de un proceso que empieza con la percepción:

Percibir es una operación neurofisiológica, psicológica y semántica de desciframiento cognitivo, de investidura de sentido del objeto percibido, que -transportado volátilmente por su luz reflejada hacia el aparato ocular- para su perceptor pasa de ser una mera forma a constituirse en conocimiento, de modo que la información sensorial se estructura como adquisición cognitiva con la identificación del objeto y de sus partes. El sinónimo de identificar es reconocer, *re-conocer* (volver a conocer) presupone un capital gnósico acumulado por el pasado del sujeto, con el que se confronta cada nuevo *percepto*<sup>35</sup>.

El temor fundado que, desde su llegada a Lima, siente la protagonista de la novela está relacionado precisamente con la imposibilidad por parte de sus seres queridos de “identificarla”, es decir, *re-conocerla*, (volver a conocer), con la consiguiente pérdida de todo el capital gnósico acumulado por el pasado de los sujetos afectivamente más próximos. Una vez más, los temores de volverse una presencia espectral encuentran en el escenario físico de fondo un lugar de representación coherente. El espacio geosocial en el que se desarrollan las peripecias de la protagonista más en Perú que en España, adquiere un papel activo en la construcción de un ambiente marcado por la inquietud y el malestar anímico: muy a menudo, la oscuridad, la falta de transparencia y la imposibilidad de ver con claridad a causa de fenómenos atmosféricos representan, en su conjunto, una gran construcción metafórica que remite no ya a una alegoría sociopolítica como en el caso de Peveroni, sino a la falta de serenidad anímica y a la ausencia de seguridades que caracterizan la psicología de Macarena.

Al regresar a Lima después de su estadía en España, lo que atrae la atención de la joven es la presencia de la niebla que sube del puerto del Callao así como la conversión del aire urbano en

34 El rasgo de la invisibilidad, ya queda claro, es un elemento temático constante en la novela, y se impone como efecto de la proyección del miedo de la joven a sentirse ignorada. Este mismo miedo a la invisibilidad frente a la mirada ajena es un rasgo cuya presencia se intensifica en la narrativa hispanoamericana escrita en el nuevo siglo; pensemos, a mero título de ejemplos no exhaustivos, en el caso de otras dos novelas conosureñas: el primero es el del montevideano Hugo Burel en cuya novela *El guerrero del crepúsculo* (2001) el protagonista padece de un estado de angustia interior que lo lleva a sentir que no forma parte del mundo perceptible, como si fuera una entidad invisible; se trata de una condición reiteradamente presentada en la novela y reflejada en el fragmento que sigue: “Ahora sí [el doctor] está interesado en mí, como si acabara de descubrir mi presencia y toda la charla anterior la hubiese mantenido sin verme ni escucharme” (H. BUREL, *El guerrero del crepúsculo*. Madrid, Lengua de Trapo, 2001, p. 78). El segundo ejemplo de invisibilidad autopercebida se remonta al año 2016 y remite a la ya citada recopilación de relatos *Imposible salir de la tierra*; de Alejandra Costamagna; en el cuento más extenso del volumen, “Naturalezas muertas”, el protagonista masculino “tiene la impresión de que los pocos habitantes que circulan por el centro lo ignoran. Se mira de arriba a abajo hasta que el mentón choca con la clavícula: necesita comprobar que es él, que está ahí. Por un segundo llega a pensar que es invisible” (A. Costamagna. *Imposible salir de la tierra*. Op. Cit.: p. 123).

35 R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, Op. Cit., pp. 14-15.



una corriente tóxica: “Lima empieza a oscurecer, las luces de las farolas se entremezclan con la neblina que sube desde el malecón creando una atmósfera vagamente naranja, tóxica”<sup>36</sup>. Se detectan aquí todos los elementos clave que definen, en el plano simbólico, un estado anímico de pesadumbre y ansia: la oscuridad, la niebla, la atmósfera tóxica, como metáforas de la angustia interior. Tanto la oscuridad nocturna como otros fenómenos naturales -también los característicos del área geográfica donde se ubica la narración (la niebla que cubre las parcelas urbanas más próximas a la costa)- se convierten en construcciones alegóricas en que la presencia de la opacidad es un elemento recurrente. Esta opacidad es la condición en que se articulan las dinámicas de observación y ocultamiento que los personajes despliegan bajo la presencia constante de la niebla del Pacífico. En el caso concreto de la cita anterior, la falta de transparencia provoca la interrupción en el ejercicio de la mirada de la joven, dirigida a retomar contacto -al menos desde lo visual- con su ciudad de origen y con la amplia bahía en la cual su abuelo había estado trabajando durante años.

La oscuridad y la opacidad se imponen, pues, en la novela como una limitación en las interrelaciones subjetivas: al limitar el acto primordial de “mirar y ser mirado”, acotan el rol de la mirada como fuente de sentido del mundo y acaban condicionando la dinámica esencial de lo que Jean Paul Sartre define como “ser-para-el-otro”, que nace de la observación. En la novela de Caro, la imposibilidad, parcial o total, de ejercer el acto de mirar no solo impediría a la joven la visión del “espacio de los afectos primarios” (casa y ciudad de origen) sino que esa falta de visión se manifestaría en una ausencia de visibilidad del mismo sujeto observador y, por ende, de su tangibilidad, lo que es su principal temor, como ya se vio. Ahora bien, cuando un elemento de la naturaleza se interpone entre la mirada intersubjetiva y su aplicación -como en el caso de la oscuridad, de la brisa tóxica y de la neblina oceánica- el triple vínculo entre la mirada, lo mirado y el ser que mira se quiebra, y la coherencia entre la conciencia y el mundo se descamina de esa visibilidad general que -según recuerda Merleau-Ponty en *L'œil et l'esprit* - “il n'est plus que cette référence à une visibilité et à une tangibilité de tous les êtres visibles et tangibles”<sup>37</sup>. Las nieblas que suben al anochecer de la bahía del Callao, ocultando a la vista de Macarena no solo las piezas de la arquitectura urbana limeña sino también sus propios “elementos del recuerdo” (los espacios físicos de su juventud), crean en la novela una “presencia sugerida” de lugares amenazantes, y hacen que la limitación del poder de la mirada se vea compensada por las frecuentes inmersiones de los personajes en la dimensión del recuerdo. Y, en efecto, el miedo, la angustia y una sensación de incomodidad anímica permanente son las condiciones emocionales que recuerda Macarena como el estado característico de su infancia, incluso en los momentos en que podía compartir su tiempo con el abuelo Máximo, quien “sujeta la mano de su nieta y la siente temblar como si estuvieran detenidos frente a una casa del terror a la que ingresará contra de su voluntad. Es una paradoja, piensa, que un lugar que se encoge a diario también pueda adquirir proporciones monstruosas”<sup>38</sup>.

Las inmersiones de la protagonista en la dimensión del recuerdo se hacen concretas, además,

36 M. J. CARO, *Perro de ojos negros*, Op. Cit. p. 41.

37 M. MERLEAU-PONTY, *Œuvres*, París, Gallimard 2010, p. 1597. Alude Merleau-Ponty a que la coherencia entre la conciencia individual y el universo alrededor se pierde y eso provoca un alejamiento de esa visibilidad general que “no es más que la referencia a una visibilidad y una tangibilidad comunes a todos los seres visibles y tangibles” [la traducción es mía].

38 M. J. CARO, *Perro de ojos negros*, Op. Cit. p. 53.

en la dependencia que la joven manifiesta hacia imágenes fotográficas que retratan a sus seres queridos: es el caso tanto de las fotos que inmortalizan a su abuelo como de las que cuelga C en su perfil en las redes sociales. Obsérvese cómo en ambos casos se trata de imágenes que retratan a “individuos perdidos”: lo que Macarena mira no es sino el rostro de seres queridos que ya no están (el abuelo) o que están irremediamente lejos (C) geográfica y afectivamente. La joven mujer se sumerge en la contemplación de figuras fantasmales, que nunca han existido tal como la foto los representa: en el ejercicio de ser retratados han estado simplemente mostrándose ante el fotógrafo para que quedara de ellos una imagen artificial destinada a la posteridad. Lo que observa con añoranza la protagonista no es otra cosa que un simulacro engañoso, pues

las fotos son, en lo fundamental, formas socialmente aceptadas de la mentira. Lo que muestran nunca fue, por más que se nos presente como indiscutiblemente cierto. Alguien nos pide que sonriamos, que adoptemos determinada posición, que miremos a la cámara y ofrezcamos un segundo de nuestras vidas a la posteridad. Pero es un segundo artificial, algo que de ningún modo retrata la realidad de las cosas<sup>39</sup>.

Lo artificial de la construcción conceptual que subyace a la idea misma del ejercicio fotográfico conlleva -de nuevo- la imposibilidad de que la observación subjetiva establezca un vínculo satisfactorio entre la mirada y lo mirado: en la protagonista, su conciencia afectiva y su anhelo de un “refugio anímico” chocan contra la evidencia de la *imagen-mentira*. Y nótese como la mentira es doble: por un lado, se trata de unas poses artificiales asumidas *ad hoc*, en un tiempo ya irremediamente pasado; por otro lado, se trata de seres que han dejado de pertenecer a la vida de Macarena, o que nunca han realmente formado parte de su existencia.

#### 4. A manera de conclusión

Unas breves reflexiones de cierre podrían empezar por el texto de Caro y por la posible relación que se vislumbra entre el culto a la imagen fotográfica y una cierta fantasmagoría icónica presente en la narrativa de la tradición espectral. Podría ser viable afirmar que la contemplación de esas fotografías remite a la presencia, en la casa limeña de la joven, de unas imágenes que tienen una textura tangible pero que no dejan de ser fantasmales: esas caras ancladas al pasado representan el espectro del recuerdo o de lo que pudo haber sido y no fue, tal como ocurre en las mejores *ghost stories* de la tradición romántica decimonónica. Historias, sobre todo las heredadas de la tradición anglosajona, en que la figura fantasmal (por lo general la de un ser difunto) aparece reflejada en algún lugar de la casa: es el caso, entre otros, de “la morada de Ebenezer Scrooge, una de las más infestadas de toda la literatura, en que el particular de la hoja de la puerta que refleja la imagen del rostro del difunto Jacobo Marley es un toque de indudable maestría”<sup>40</sup>.

En fin, en ambas novelas las “caras ancladas al pasado” representan un elemento que conecta a los protagonistas con la sensación de estar viviendo la *experiencia de la deformación*: su

39 R. FRESÁN, *La velocidad de las cosas*, Op. Cit., p. 475.

40 M. ZANELLI, *Il mito della casa infestata*, Op. Cit., p. 309. Así en el original en italiano: “la dimora di Ebenezer Scrooge è una delle più infestate di tutta la letteratura e il particolare del battente della porta che assume l’immagine del viso del defunto Jacob Marley è un tocco di indubbia maestria” [la traducción es mía].

inseguridad y su desasosiego existencial los llevan a probar una suerte de “degradación puntual” de la identidad subjetiva, que implica la construcción de un “sub- yo”, más escondido, según un esquema psicológico identificado así por Witold Gombrowicz: “La persona, torturada por su máscara, se construye en secreto, para su uso privado, una especie de subcultura: un mundo hecho con los desperdicios del mundo cultural superior, un dominio de la ratería, de los mitos informes de las pasiones inconfesables, un secundario dominio de compensación”<sup>41</sup>.

---

41 W. GOMBROWICZ, *Pornografía*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2011, p. 12.

