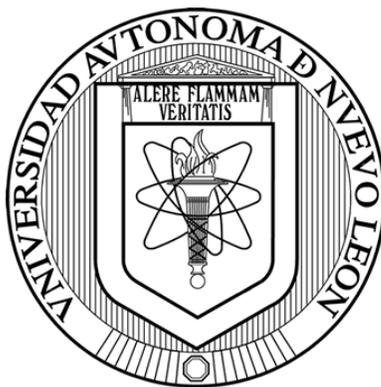


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO



GEOGRAFÍA INTERIOR COMO ESPACIO DE LO FANTÁSTICO,
POÉTICO Y ALEGÓRICO EN *EL CAMINO DE SANTIAGO*

DE PATRICIA LAURENT KULLICK

Por

NOHEMÍ ZAVALA CASTRELLÓN

Como requisito para obtener el Grado de
MAESTRÍA EN CIENCIAS con Especialidad
en Lengua y Literatura

Directora de Tesis: MC TZITEL PÉREZ AGUIRRE
Codirectora de Tesis: DRA. MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO

Octubre, 2016

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS

(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012
Arts. 68, 77, 104, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 126, 146 y 148)

Título de la Tesis

“Geografía interior como espacio de lo fantástico, poético y alegórico en *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick”

Comité de Evaluación de la Tesis

Mtra. Tzitel Pérez Aguirre
Directora

Dra. María Eugenia Flores Treviño
Co-directora

Dr. Rogelio Reyes Reyes
Lector

San Nicolás de los Garza, N.L., Octubre de 2016

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”



Dra. María Eugenia Flores Treviño
Subdirectora de Posgrado



**AREA DE ESTUDIOS
DE POSGRADO**

*A mi familia
por su amor incondicional.*

AGRADECIMIENTOS

A M.C. Tzitel Pérez Aguirre y a Dra. María Eugenia Flores Treviño por animar, guiar y sostener este proyecto con el mayor entusiasmo siempre.

A los doctores Rogelio Reyes Reyes, Ana Fabiola Medina Ramírez y Felipe Montes Espino-Barros por su atenta lectura y sus contribuciones a esta investigación.

A los profesores del área de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, doctores José Javier Villarreal, Ludivina Cantú, Dalina Flores, Víctor Barrera, Lidia Rodríguez y Javier Serna por deslumbrarme en todo momento.

Compañeros de la Secretaría de Extensión y Cultura y Dirección de Editorial Universitaria de la UANL, en particular a Dr. José Celso Garza Acuña por su interés en mi desarrollo profesional y académico.

A todos los amigos que me acompañaron en este camino, especialmente a Víctor Ramírez, Nora Castillo, Olga Estrada, Adrián Ruiz y Ana Baños por sus aportaciones a este trabajo desde el amor al conocimiento, desde el amor.

TABLA DE CONTENIDO

Dedicatoria	iii
Agradecimientos	iv
Introducción	1
Capítulos	
1. Intertextualidad e interdiscursos	30
1.1 Novela y frontera	34
1.2 El tercer cuerpo y el tropo del viaje fantástico	37
1.3 El intertexto del sistema patriarcal y la performance del sujeto	45
1.4 El intertexto de la “literalidad” de la fotografía	47
1.5 Conclusiones parciales	56
2. La construcción verbal del espacio en <i>El camino de Santiago</i>	59
2.1 Configuración descriptiva y narrativa del espacio en el relato	60
2.2 Enunciación y mundo ficcional	70
2.3 Implícitos y presupuestos	84
2.4 Conclusiones parciales	91
3. Una aproximación a <i>El camino de Santiago</i> desde lo fantástico, poético y alegórico	95
3.1 Evolución histórica de una definición de lo fantástico	95
3.2 Análisis de lo fantástico, poético y alegórico en <i>El camino de Santiago</i> desde las funciones del lenguaje	105
3.3 La escritura de fantasía según Patricia Laurent Kullick, isotopía del huésped parásito y alegorías de la creatividad	115
3.4 Conclusiones parciales	121
Conclusiones	125
Referencias	134

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Tomada de TV Tropes. “‘Fantastic Voyage’ Plot”, [en línea] <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FantasticVoyagePlot> (página consultada el 01 de agosto de 2016).

Imagen 2. Tomada de Heller, S. “Man Machine: The visionary work of Dr. Fritz Kahn”, [en línea] <http://www.designcurial.com/news/man-machine-4183403> (página consultada el 01 de agosto de 2016).

Imagen 3. Tomada de “Fritz Kahn – Man as Industrial Palace”, [en línea] <http://weimarart.blogspot.mx/2010/09/fritz-kahn-man-as-industrial-palace.html> (página consultada el 01 de agosto de 2016).

INTRODUCCIÓN

Nuestro propósito es determinar cuál es el papel de lo fantástico, poético y alegórico en la novela *El camino de Santiago* a través del análisis de una geografía interior diseñada como espacio de la ficción y del dialogismo entre esta y otras obras de Patricia Laurent Kullick. La finalidad es proponer como elemento de la poética de la autora una alegoría del acto creativo relacionada con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que sufre un autor por invertir su espíritu a cambio de la imaginación y lo irracional como punto de no retorno al que lleva la lucidez.

El corpus central de este estudio es la novela *El camino de Santiago* (2003) y, como obras adyacentes, el cuento “La Ecuación” (2003b), el ensayo “La última frontera de coherencia. Antiensayo de lo fantástico (siete advertencias para jóvenes)” (2010) y la novela *El circo de la soledad* (2011), de Patricia Laurent Kullick.

A partir de un acercamiento a los subgéneros literarios conocidos como literatura fantástica y novela lírica, en la realización de este estudio abordamos las posibilidades de lo fantástico y lo poético como elementos formales que, en la narrativa del siglo XXI, están presentes y cumplen una función aún en obras que escapan a dichas categorizaciones genéricas.

El contexto que enmarca este acercamiento es el del particular cruce propuesto por actualizaciones hechas en Hispanoamérica a la teoría clásica de lo fantástico postulada en la década de los setentas por Tzvetan Todorov. En lugar de separar lo fantástico, lo poético y lo alegórico como categorías incompatibles e irreconciliables, como establece Todorov, las sistematizaciones de lo fantástico propuestas por autores como Ana María Berrenechea y Rosalba Campra, y de la novela lírica o relato poético como hace Marta Espinosa Berrocal,

integran esta tres categorías como límites permeables por los que el texto narrativo se mueve libremente, ampliando así su campo de acción. Desde estas perspectivas, lo alegórico se configura como una tendencia del relato fantástico/poético por cumplir una función referencial.

Es decir que, como demostramos para *El camino de Santiago*, es posible encontrar obras en las que lo fantástico y lo poético coexisten —sin anularse— y en las que también un referente *in absentia* organiza el relato por medio de una configuración alegórica sin que alguno de los tres elementos cancele a los otros dos.

Antecedentes al estudio

La narrativa de Patricia Laurent Kullick ha sido estudiada ampliamente, y existe una continuidad entre los estudios relacionados con sus primeros libros de cuentos y los posteriores en que se analiza la novela *El camino de Santiago*.

En 1988, Mónica Díaz Avilez, trabajando relatos incluidos en *Éstas y otras ciudades* y *Están por todas partes*, observó en ellos elementos constantes: “la otredad, el juego temporal y el elemento fantástico” (Díaz, 1998:77). La otredad en la obra de Patricia Laurent Kullick, la define como el desdoblamiento o dualidad de un personaje/personalidad. El personaje puede convertirse en otro como parte de un escape imaginativo de una trama lógica, o ver separado su cuerpo de su conciencia. En cuanto al juego temporal en los textos de Laurent, Díaz identifica la presencia de saltos en tiempos y espacios, a veces como un traslado involuntario de los personajes, o como parte de un recuerdo, creando “un vacío entre un acontecimiento y otro que sólo puede ser reemplazado por la imaginación del lector” (Díaz, 1998:83). Y por elemento fantástico encuentra, citando a Roger Caillois, “una ruptura del orden conocido”, una entrada de otra realidad en lo cotidiano, pero que en el caso de Laurent es una forma de

explorar al ser humano y su mundo interior, sus miedos y soledades (Díaz, 1998:85-86). Una contribución muy importante de Díaz fue haber propuesto que *Están por todas partes* se ubica en la frontera entre el género del cuento y la novela y la califica como “una novela caótica” (Díaz, 1998: 87). Sería, entonces, el antecedente más cercano, en cuanto a estructura y forma, de *El camino de Santiago*.

Miguel Rodríguez Lozano, en 2009 propone que *El camino de Santiago* es la síntesis de la formación narrativa de Patricia Laurent Kullick, que emprendió con *Esta y otras ciudades* (1991), seguido de *Están por todas partes* (1993) y *El topógrafo y la tarántula* (1996).

Una primera característica que apunta es que varios de los capítulos de *El camino de Santiago* son de muy corta extensión, parecida a la extensión que tienen los cuentos de Laurent Kullick en estas obras anteriores. Esto tiene como consecuencia que “se reduce el espacio escritural y la experiencia de lectura es diferente” (Rodríguez, 2009: 54).

Acerca de *Esta y otras ciudades*, Rodríguez plantea que en ella se pueden apreciar la creatividad, el ingenio, la innovación en los modos de decir y la multiplicidad de formas, estéticas y temáticas que maneja Patricia Laurent Kullick. Destaca el interés de la autora por los “mundos de la infancia” y los personajes desarraigados que huyen de la vida. La riqueza de la escritura de Patricia Laurent Kullick se demuestra en el manejo de diversos puntos de vista, narradores y espacios desde donde explora las relaciones humanas. En esta primera obra es ya clara la capacidad de la autora para crear efectos en el lector, sorpresa, tensión, ambigüedad, a través de imágenes y mover al lector a la meditación, el desconcierto y el asombro. (Rodríguez, 2009: 55-57).

En *Están por todas partes*, se desarrollan otras tantas inquietudes de la autora, como la locura, la paranoia, la metamorfosis, lo corporal, lo onírico, la esquizofrenia, el erotismo, los

mundos femeninos, los cuestionamientos en torno a la imaginación, el registro del acto de la escritura, lo poético, y la unión de mundos entre la realidad y la fantasía por la mediación del lenguaje. “*Están por todas partes* desconcierta por su compleja manera de desestabilizar, al adentrarse a posibles cotidianidades (el amor, la pasión, el deseo), pero transfigurando desde el sueño o con la más fría percepción” (Rodríguez, 2009: 57-58).

Rodríguez destaca también en *Están por todas partes* el desarrollo de la voz femenina que trasgrede la norma y el despliegue de imágenes en la frontera entre lo que provoca atracción y lo que repele. Nos dice también que en este libro, como después hará Patricia Laurent Kullick en *El camino de Santiago*, se libera de las fronteras del género. En lugar de un libro de cuentos o una novela, el universo narrativo de este libro está conformado tanto por cuentos como por “relatos” y “prosas”. A este universo se integran el delirio, el sueño y la locura, la soledad y el desánimo con un lenguaje que revela otros matices de la sensibilidad (2009: 59-60).

En *El topógrafo y la tarántula*, de acuerdo con Rodríguez, Patricia Laurent Kullick emplea nuevamente el tono poético, los elementos fantásticos y un manejo más hermético de las historias (menos concesiones al lector). Están presentes los temas de la muerte, la maternidad, la caída de los ángeles, las evocaciones, los vampiros, los personajes distanciados de la realidad, fenómenos como la humanización de los objetos y voces alternas como las de los narradores niños (Rodríguez, 2009: 61-62).

A partir de este estudio, Rodríguez establece que puede hablarse de una poética propia de Patricia Laurent Kullick que incluye, “modos [de] deconstruir la realidad”, “niveles de conciencia” y “desdoblamientos” entre otras inquietudes que se retoman y desarrollan “hasta sus últimas consecuencias” en *El camino de Santiago* (Rodríguez, 2009: 63).

En el ensayo de Diana Palaversich titulado “*El camino de Santiago* y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick” (2004), Palaversich adjudica a la novela el carácter de posmoderna por el manejo de la locura como una metáfora, y por su representación del “esquizo”, definido por Deleuze y Guattari como un espécimen del “sujeto posmoderno, un ser que constantemente emprende líneas de fuga de los terrenos codificados por la norma social, desterritorializa y desmantela significados habituales para iluminarlos desde una perspectiva nueva y subversiva” (Palaversich, 2004: s. p.). De acuerdo con la académica, Santiago representa lo racional (el logos) y la norma social, mientras que Mina representaría la libertad individual y el deseo; por lo tanto, según Palaversich, en esta novela la locura se opone a la razón para reforzar una representación del ser femenino que se rebela contra la norma del sistema patriarcal (Palaversich, 2004: s. p.).

En un ensayo posterior, “La razón vacía: *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick” (2008),¹ Jaime Villarreal destaca el acercamiento que hace la novela a los conceptos de locura y sabiduría, entendiendo a esta última como “comprensión del tiempo vivido”, no equiparable a la inteligencia ni a la razón. Villarreal hace notar que el lenguaje poético en la novela, así como la presencia de numerosas frases de tipo aforísticas, dan cuenta de que el discurso narrativo en *El camino de Santiago* presenta como *leitmotiv* la sabiduría, más que la esquizofrenia. Villarreal establece así, a partir de Palaversich, una paradoja presente en el discurso de Patricia Laurent Kullick, la extraña correlación entre locura y sabiduría:

¿Cómo puede ser capaz de narrar con sabiduría su propia historia si el relato sugiere que la protagonista terminó en el desequilibrio mental? ¿Desde qué imposible situación comunicativa pronuncia su relato? (Villarreal, 2008: s. p.).

¹ Este mismo ensayo aparece en 2012 como parte de la antología *Diez ensayos sobre narrativa neolonesa* (VV.AA.) editado por la UANL y la UAZ, bajo el título de “Discurso visual, locura y sabiduría: *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick”, pp. 195-206.

Diana María Amador Molina, en su tesis de doctorado por la Universidad Iberoamericana estudia *El camino de Santiago* junto con dos novelas de otras escritoras (Cristina Rivera Garza y Laura Restrepo) para extraer de estas obras el sentido de una metáfora-discurso, siguiendo a Ricoeur, en torno a la enfermedad experimentada como mal. Para el caso de *El camino de Santiago* esta enfermedad sería la locura (Amador, 2009: 13).

Junto a Diana Palaversich, Amador ubica la locura en *El camino de Santiago* como reflejo de un vivir en sociedad sin dominar del todo el código social. La locura en esta novela, para Amador Molina como enfermedad y metáfora, para Palaversich como “real o simbólica” (Palaversich, 2004: s. p.) es, de una u otra forma transgresión. Un ser (femenino) irracional, al no acatar la norma racional, trastoca el orden social (patriarcado).

Luego de establecer con ejemplos muy precisos la manera en que la secuencia de hechos en *El camino de Santiago* obedece a un orden temático más que uno temporal o de causalidad, Amador plantea que también el tratamiento del espacio en esta novela sigue un encadenamiento temático. Así, Amador destaca una característica de *El camino de Santiago* que igual, que las aportaciones de Palaversich y Villarreal, resulta imprescindible para nuestra investigación: que las descripciones de espacios y lugares que enmarcan a los personajes y a las anécdotas en esta novela, son apenas trazados con descripciones muy escuetas, mientras que tanto el discurso narrativo como el descriptivo de la obra abundan en el diseño de una geografía interior.

En contraste con las escuetas y metonímicas descripciones de los espacios exteriores, los interiores subjetivos son descritos con prodigalidad. Quizá en razón de ser fantasiosos y que por lo tanto el lector no cuenta con ninguna referencialidad posible. Este es el caso de la descripción de las entrañas de la protagonista donde habita Santiago. (Amador, 2009: 213).

[...] Podemos observar... la detallada construcción de la geografía interior, y cómo ésta se despliega a partir de la visión de la protagonista. (Amador, 2009: 214).

En el caso de Flores Hilerio (2011) aparece la novela junto con *El último lector*, de David Toscana como ejemplo del discurso narrativo en textos literarios de autores regiomontanos y su relación con el discurso oral. En este caso, se utilizan fragmentos de *El Camino de Santiago* para evidenciar que se requieren competencias lectoliterarias para complementar la información presentada por el autor, por ejemplo para identificar la imbricación de dos discursos (de la protagonista y de Santiago) en un mismo fragmento (Flores Hilerio, 2011: 123) o para la interpretación por parte del lector del "sentido religioso y de búsqueda que permea la novela" (Flores Hilerio, 2011: 136), en un proceso de co-construcción del discurso.

Del estudio realizado por Díaz, nos interesa el concepto de otredad para observar en *El camino de Santiago* los desdoblamientos de personajes y de fantástico para los elementos que suscitan en la obra una ruptura del orden conocido y la entrada de una realidad otra en lo cotidiano. Con respecto al análisis de Rodríguez, retomaremos las dimensiones de la locura y lo onírico, junto con lo corporal, así como los elementos de lo fantástico y lo poético y los cuestionamientos en torno a la imaginación y el registro del acto de la escritura para apreciarlos en la novela.

Recuperamos de Amador el término geografía interior para designar un espacio alterno al espacio que enmarca personajes y anécdotas, diseñado a través del discurso narrativo y el descriptivo en *El camino de Santiago*; de Villarreal, la paradoja que establece la novela a partir de una correlación entre sabiduría y locura, y de Palaversich, la oposición entre racionalidad e irracionalidad como valor y como estrategia del sujeto para insubordinarse a la norma social.

Descripción del problema

Aunque Amador establece el diseño de una geografía interior como espacio alternativo a los espacios donde se sitúan los personajes y las anécdotas de *El camino de Santiago*, omite señalar que, precisamente, es la geografía interior el espacio donde se desenvuelven Santiago y Mina. Es decir que, en su lectura, o no los valora como personajes —solamente como metáforas de *logos* (Santiago) e irracional (Mina)— o bien, no los asocia particularmente con la geografía interior.

Desde nuestro punto de vista Santiago y Mina son personajes. Sus acciones intervienen en el desarrollo de los acontecimientos de la historia que se cuenta. La geografía interior es el espacio que ellos habitan, recorren y manipulan. Al comienzo de la narración se da cuenta de cómo Santiago invade esa geografía para convertirse en “señor y dueño de sus aposentos” (Laurent, 2003: 7). También el discurso descriptivo da cuenta de estos personajes, aunque de manera tan especial como la manera en que diseña la geografía interior: con una mezcla de lenguaje directo y lenguaje poético, designándolos por las partes que los componen y nunca en su totalidad. De esta manera sabemos que Mina es azul y Santiago una bola de carne con pelos y dientes o se le compara con “la antítesis del ángel guardián” (Laurent, 2003: 7). Es difícil establecer la naturaleza de ambos personajes.

El diseño de la geografía interior se desarrolla a lo largo de toda la obra. De hecho, los acontecimientos de las que se da cuenta en el inicio y el final de la novela se llevan a cabo en este espacio. Más aún, en la construcción de la geografía interior de *El camino de Santiago* es posible ubicar una serie de inquietudes que se desarrollan a lo largo de toda la novela y que se corresponden con los temas y los recursos de lenguaje empleados en otras obras de Patricia

Laurent Kullick: imaginación, inspiración, claridad, lucidez en contraste con oscuridad, vacío, abismo, pérdida de la razón, del espíritu, de la salud, de la vida.

Además, la irrupción de lo sobrenatural, del hecho insólito en la cotidianidad: la invasión de Santiago, que proviene de una “perdida dimensión” y pretende integrarse a la suya (de la narradora protagonista). A lo largo de la obra se mantiene esta ambigüedad: Santiago es un ser sobrenatural, o una fantasía de la narradora protagonista que ha construido un imaginario para personificar su “estúpida razón” (Laurent, 2003: 95).

Esta ambigüedad, imaginario o sobrenatural, nos permite hacer una aproximación a *El camino de Santiago* desde la teoría de lo fantástico, no con la intención de clasificar la obra en un determinado subgénero literario, sino con la de identificar en ella elementos de transgresión propios de lo fantástico, tal como proponen teóricos como Barrenechea y Campra, a saber, la irrupción en la realidad conocida de lo desconocido o, bien, la trasposición de dos órdenes “independientes que se superponen de forma ocasional o definitiva” (Campra, citada por Espinosa, 2011: 5).

La existencia del elemento sobrenatural en la novela de Patricia Laurent Kullick cae en el territorio de lo fantástico y también de lo posterior a lo fantástico, lo que se ha postulado recientemente como *neofantástico*: “la inclusión y aceptación del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto” (Morales, 2011:1). Precisamente, un acontecimiento que podríamos establecer como “sobrenatural” es el acto de apertura, real y simbólico, pues se narra en el primer pasaje de la novela y como el acontecimiento inaugural del que se desprenden los demás hechos.

Al identificar lo fantástico en la novela de Patricia Laurent, damos con otro nivel de significación: la comunicación que existe entre las diversas propuestas de lo fantástico en esta y otras obras de la autora. En *El camino de Santiago* aparece la figura de los íncubos, creaturas

que desde dentro de ella, o desde fuera, pueden absorber su energía, establecer entre ellos y ella una relación de parásito y huésped. Esta misma figura del parásito y el huésped se desarrolla en el cuento “La Ecuación” bajo la forma de un ser sobrenatural que habita dentro de la protagonista y consume su energía, al que ella tiene que alimentar, a cambio de lucidez, pero sin romper el equilibrio de la energía suministrada, la ecuación. La figura de los íncubos la encontramos en “La última frontera de coherencia. Antiensayo de lo fantástico (siete advertencias para jóvenes)” donde Laurent asocia esta figura con los escritores de fantasía, describe organismos (que llama “aviros”) que se instalan dentro del escritor y a cambio de lucidez y creatividad, van consumiendo su energía, sus órganos, su salud. En el caso de *El circo de la soledad*, está presente la figura de un “mercado negro de la imaginación” donde la protagonista intercambia sus órganos vitales por ideas.

Por estas coincidencias en torno a la figura de seres sobrenaturales como puente entre la lucidez y la locura, la creatividad y la muerte, es que pretendemos hacer una aproximación a *El camino de Santiago* en donde de manera tangencial exploremos también el cuento “La Ecuación”, la novela *El circo de la soledad*, y el ensayo “La última frontera...”. En el caso de las obras de ficción, éstas comparten el diseño de un espacio concreto (y alterno) asociado con el interior del cuerpo, una geografía interior donde se llevan a cabo estos intercambios. De esta manera es que el elemento intertextual que recorre ciertas obras de Patricia Laurent Kullick nos lleva a identificar un rasgo de su poética: la recurrencia de una alegoría relacionada con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que conlleva para un autor invertir el espíritu a cambio de imaginación y lo irracional como punto de no retorno al que lleva la lucidez.

Nos encontramos ante una escritura que además de sus referentes internos cuenta con un referente extratextual: el acto de la escritura, o de la creación.

Junto con el componente fantástico y el alegórico, llama la atención la orientación poética de *El camino de Santiago*. Si, según estableció Villarreal (2008), es posible asociar el empleo de un lenguaje poético y frases de corte aforístico en *El camino de Santiago* con la búsqueda de la sabiduría (que coincide con los términos empleados por la autora: coherencia, lucidez, etc.), también podemos relacionar este rasgo con las características de la novela lírica.

Para Ralph Freedman, en el género de la novela lírica, el diseño del espacio, personajes y acontecimientos se relaciona con las actitudes del autor en torno al conocimiento (Freedman, 1972). Por lo tanto, al relacionar el componente poético de *El camino de Santiago* con el género de la novela lírica encontramos que éste refuerza el discurso sobre la coherencia, la lucidez, que desarrolla Patricia Laurent Kullick.

Si Barrenechea y Campra establecen una relación directa entre lo fantástico y lo alegórico, Espinosa (2011) lo hace entre lo fantástico y lo poético al describir a ambos, más que como géneros, como sistemas retóricos que se articulan como estructuras correlacionadas por una función poética. De forma que es posible discernir que si los tres elementos están presentes en *El camino de Santiago*, lo están pero articulados de una manera compleja y significativa que es importante esclarecer.

Definición del problema

¿Qué papel juegan lo fantástico, lo poético y lo alegórico en *El camino de Santiago* y cómo se relacionan con el diseño de una geografía interior en la obra? Nuestra hipótesis es que el análisis sistémico de estos elementos nos llevará a un elemento recurrente en la escritura de Patricia Laurent Kullick: una alegoría del acto creativo, relacionada con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que ocasiona al escritor invertir su espíritu a cambio de imaginación, y lo irracional como punto de no retorno al que lleva la lucidez.

Preguntas de investigación e hipótesis

P1: ¿De qué manera se configura la geografía interior en *El camino de Santiago* y qué implicaciones tiene para la obra el diseño de este espacio?

H1: A través de espacios descritos (eje del espacio, y) y hechos narrados (eje del tiempo, x) se genera la ilusión de una superposición de espacios, uno de los cuales es la geografía interior donde elementos abstractos (inmateriales) como los recuerdos, sueños y deseos se transforman en elementos concretos para poblar y conformar, junto con las partes del interior del cuerpo, esta geografía interior. Se significa, así, un espacio, el interior del cuerpo, al que transgreden acciones y elementos de naturaleza indeterminada pero también los de naturaleza humana.

P2: ¿De qué manera están presentes lo fantástico y lo poético en la *El camino de Santiago*?

H2: Lo fantástico y poético se articulan al conformar dos figuras centrales en la novela: la del huésped-parásito y la locura, como referentes inmediatos al interior del texto. Lo poético consigue transmitir lo inefable mientras que lo fantástico nos deja en la extrañeza. Estos elementos relacionan a la obra con los subgéneros de la novela lírica y la literatura fantástica, respectivamente.

P3: ¿De qué manera está presente lo alegórico en la novela?

H3: Lo alegórico en la novela se ubica como un fantástico-alegórico en las figuras del huésped-parásito y del abismo, las cuáles están en comunicación con otras obras de la autora y se dirigen al plano meta-literario en donde simbolizan el acto creativo, relacionado con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que implica al escritor invertir el espíritu a cambio de imaginación y lo irracional como punto de no retorno al que lleva la lucidez.

P4: ¿Cómo se relacionan lo fantástico, poético y alegórico con el diseño de una geografía interior en *El camino de Santiago*?

H4: La geografía interior es un espacio diseñado como una pauta de imágenes a través de los elementos fantástico y poético, que comparte las características con el diseño del espacio en el género de la novela lírica: predominantemente interior, aspira al conocimiento. Con la transgresión del espacio, gracias al elemento fantástico, se transgrede la ilusión referencial pero se tiene un referente de “última instancia” configurado de forma alegórica: el acto creativo.

Objetivos

Los objetivos de esta investigación son 1) establecer los procesos por medios de los cuales se configura la geografía interior; 2) determinar cuál es el papel de lo a) fantástico, b) poético y c) alegórico en la novela *El camino de Santiago*; 3) mostrar cómo se articulan y 4) encontrar la relación de estos elementos con el diseño de una geografía interior en la novela.

En el modo de construir el espacio diegético, por el recurso verbal, temático y simbólico, encontramos el dialogismo entre estos aspectos, y además, entre otras obras de la autora. A través de este acercamiento es posible señalar un elemento de la poética de Patricia Laurent Kullick: una alegoría del acto creativo, relacionada con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que implica al escritor invertir el espíritu a cambio de imaginación y lo irracional como punto de no retorno al que conduce la lucidez. Esta alegoría se configura en la recurrencia de las figuras de huésped-parásito. En las obras de Patricia Laurent Kullick hay una poética de lo innombrable, lo indecible, lo inefable que es posible asociar con la imposibilidad de crear, el horror y la muerte.

En *El camino de Santiago*, la construcción detallada de una geografía interior — compuesta por el cuerpo, los sueños, la memoria—, susceptible de ser habitada y recorrida, es una característica primordial. Además, la presencia de los elementos fantástico y poético son los modos de establecer y explorar este desconocido e informe mundo interior. La frontera entre mundo exterior y mundo interior es también un atemorizante umbral que lleva de la lucidez a la locura. La construcción de este espacio, a través del discurso narrativo, el discurso descriptivo y el intertextual, hace posible la presencia de lo fantástico y lo poético. Y que estos dos elementos, a su vez, por diferentes procesos, amplían el espacio de la ficción desde un plano fantástico-ficcional hasta otro alegórico-meta literario en donde la figura central del huésped-parásito construida en *El camino de Santiago* se revela como una alegoría del acto creativo.

De esta manera, 1) al explorar el enfrentamiento del ser con su mundo interior, más que el del héroe con el mundo exterior, *El camino de Santiago* sigue las pautas de la novela lírica, con un componente lírico en el nivel sintáctico; 2) Lo fantástico, en ruta con lo poético, atraviesa el nivel semántico y sintáctico para conformar un plano retórico a través del cual se nos revelan la figura central del huésped-parásito; y 3) las figuras del huésped-parásito y del abismo están en comunicación con otras obras de la autora, veremos cómo esta metáfora prolongada se extiende hacia un plano meta literario, en donde se establecen como alegoría de alegoría creativo.

Justificación

De Patricia Laurent Kullick se ha dicho que ha escrito “varios de los cuentos más hermosos de las últimas décadas de la literatura mexicana” (Bernardo Xáuregui en Gil, 2007: s. p.). El crítico literario Christopher Domínguez Michael, al leer sus dos primeras colecciones de

cuentos, dijo acerca de la autora: “Leerla es asomarse con miedo a una angustia existencial apenas controlada por las supersticiones más venerables: el filtro de amor, el talismán que abrevia ritos de pasaje, la creencia en la pansofía” (1997: 48). Numerosos comentarios ha suscitado *El camino de Santiago*, ganadora del Premio Estatal de Literatura de Nuevo León en 2000, cuya traducción al inglés —publicada en 2004 por la editorial Peter Owen— fue reseñada como “one of the most beautifully bruised works of fiction I’ve come across in a long time” (Johnstone citado en “Santiago’s Way”, s. f.: s. p.). En 2011, Patricia Laurent publicó su segunda novela, *El circo de la soledad*, la cual también tuvo una buena acogida (Hernández, 2011: s. p.).

Seres extraordinarios, escenarios oníricos, el cuerpo presentado como un espacio susceptible de ser invadido, recorrido y cohabitado: son elementos que dan apertura y son recurrentes en cada una de estas obras. Se trata de irrupciones de lo extraño, lo insólito, maravilloso, lo sobrenatural, la fantasía desde donde se plantean estas historias.

Sin embargo, el tratamiento de estos elementos varía entre los que son cuentos, novelas y el ensayo: ni en *El camino de Santiago* ni en *El circo de la soledad* la presencia de estos elementos son el problema central. En *El camino de Santiago*, lo es la incapacidad de la protagonista por adaptarse a los rituales implícitos de la convivencia social, incluidos los de la familia, los del amor, de la seguridad personal y la supervivencia. En *El circo de la Soledad*, es la relación entre cinco amigas, cada una de las cuales vive el amor como una realidad diferente, ontología en dibujo del ser-mujer en las condiciones de una sociedad y época específicas.

Por otro lado, no deja ser un indicio el que en *El circo de la soledad* la protagonista se llame Miguela, igual que la protagonista en el cuento “La ecuación”, y que ambas enfrenten

situaciones similares con respecto a la unión simbólica con sus amigas a través de un campo de fuerza para atraer energía pero que puede terminar por aniquilarlas.

Es interesante ver que en la crítica y, especialmente, en los análisis que se han hecho de las novelas, aunque sí se toman en cuenta, no se ha intentado explicar la relación de estos seres fantásticos con el conjunto de la obra, con el sentido de cada novela, aunque sí se abordan como algo relativo a lo imaginario, fantasioso o la locura, lo cual es una lectura que el texto admite pero que deja sin consecuencia algunos de los efectos que, desde nuestra perspectiva, están más o igualmente trabajados que el resto del texto. Mucho antes de que fuera publicada *El camino de Santiago*, Domínguez Michael escribió:

En *El topógrafo y la tarántula*, lo fantástico es cotidiano, no hay desarrollos dramáticos que induzcan a la aventura. Ángeles y demonios pueblan el mapa de Patricia Laurent con la misma frecuencia que los niños y los paisanos... Patricia Laurent no es una narradora de terror o ciencia - ficción. La gracia de sus cuentos está en la naturalidad con que esos motivos figurales resucitan en una escritura trágica entregada a la muerte o el deseo. (Domínguez, 1997: 48).

La naturalidad de esos motivos está igualmente presente en *El camino de Santiago*, estamos con Domínguez Michael, en esta novela también lo fantástico es cotidiano y motivos figurales como los del terror (no podríamos decir tanto los de ciencia-ficción) son parte de la escritura de Patricia Laurent, son parte de una propuesta, visión poética del mundo a favor de la imaginación y que problematiza la lucidez como una pérdida de la razón y la imposibilidad del acto creativo.

Consideramos, así, que un análisis hecho directamente sobre estos elementos, que buscara describir tanto lo que su presencia en la obra implica, como la relación con los demás elementos de la novela, podría hacernos descubrir otro mundo de significados todavía no atribuido a esta novela, que nos lleve a una nueva lectura de ella sin despegarnos del texto. Se

pretende, por tanto, estudiar estos elementos en *El camino de Santiago* para establecer su función y su significado en relación con los demás, y también, con otras piezas de la autora.

El análisis de obras literarias desde esta perspectiva puede hacerse también con la intención de suscitar nuevas formas de lectura (para los lectores de todos los niveles) que sintonicen con el acto creativo que es dicha significación y en la conciencia de que tal proceso se volverá a llevar a cabo, con horizontes propios, en el momento en que dé inicio la lectura. De tal manera que, lejos de desconcertar, (aunque necesariamente pasando por ello), la literatura se viva como provocación de este proceso de creación en el lector.

La originalidad de nuestra propuesta es que todavía no se han realizado análisis que tomen en cuenta, dentro de la configuración del espacio de *El camino de Santiago*, el papel central del diseño de una geografía interior, ni de lo fantástico y lo poético como elementos formales, ni de lo alegórico como última instancia de la función referencial en esta obra de ficción apuntando a la temática de la dificultad del acto creativo y la irracionalidad hacia la que conduce la lucidez.

Con este estudio se pretende aportar al conocimiento de la obra de Patricia Laurent Kullick, un tema sugerido por Diana Palaversich, refiriéndose al interés por “iluminar aspectos originales y peculiares de su obra” (Palaversich, 2005: 108). La investigación nos permitirá conocer a profundidad la obra narrativa de Laurent Kullick, no sólo una novela.

También consideramos pertinente nuestra investigación por lo que pueda aportar a los estudios de la literatura del noreste de México, que ha identificado un corpus digno de atención y del que la obra de Patricia Laurent Kullick forma parte, véase por ejemplo el libro *Ocho ensayos sobre narrativa femenina en Nuevo León* de Hugo Valdés publicado por CONARTE en 2006, en donde se ubica a Patricia Laurent entre otras escritoras; y *De Macondo a Mc Ondo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, publicado en Plaza y

Valdés en 2005, de Diana Palaversich, quien incluye a Patricia Laurent Kullick junto con Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Joaquín Hurtado y Felipe Montes entre las voces regiomontanas más interesantes, como una narradora en la frontera de la posmodernidad latinoamericana. Mencionaremos también la antología de cuentos del norte de México *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México* editada por la UNAM en 2006 en la que se incluyen escritores nacidos en las décadas de los treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta de los seis estados mexicanos en la frontera norte y entre los cuales se encuentra la autora.

En cuanto a la utilidad de nuestro trabajo, nos parece importante aportar una práctica sobre lo que los modelos de configuración espacial pueden mostrarnos de las obras literarias, particularmente tratándose de una narrativa posmoderna en que la noción de género literario y otras categorías tradicionales nos dicen muy poco acerca de su composición. Ana María Barrenechea (1972:393) acusa un hibridismo propio de las obras contemporáneas y en particular de las hispanoamericanas, composiciones en que, como en la escritura de Patricia Laurent Kullick, los parámetros son *sui generis* y los recursos que emplean, por ello, diversos e innovadores.

La aportación de nuestro estudio consiste en que se aplicará un enfoque que no se había estudiado antes para aproximarse a la obra literaria de esta autora; así como la unión de varias piezas que no se habían estudiado juntas y que, sin embargo, se comunican entre sí, se dimensionan, se proyectan para constituir un amplia red de significados, una poética que es superior a la suma de sus partes.

Sirva, además, esta investigación a los estudios formales sobre la narrativa de Patricia Laurent inaugurados en 1998 por Mónica Díaz Avilez.

Perspectivas teóricas

De forma natural e inevitable, las voces de los demás están presentes en la escritura de cada autor, quien a su vez intenta insertar su voz a través de transgredir estos ecos. Acercarnos con esta mirada a las obras literarias nos permite apreciar todo otro espectro de posibilidades y elementos que las conforman. Desde esta perspectiva, la obra deja de ser un objeto estático para convertirse en un organismo vivo pues mientras existan voces el texto seguirá diciendo, produciendo significados.

En términos de Todorov (2010) para elaborar la obra literaria, el autor dispone de registros de habla y registros culturales presentes en el medio de la comunicación discursiva. La importancia de estos registros es que han sido previamente configurados y es gracias a este aprovechamiento, entre otros recursos, que la obra transmite aún más de lo que dice. Tal como plantea Barthes (1988), en un medio limitado —la obra literaria asociada a un soporte físico— está presente uno ilimitado: el texto en relación dialógica con otros textos. Ambos puntos de vista parten de las nociones del concepto de *enunciado*, *dialogismo* y *estatus de la palabra* desarrollados por Bajtín (1982) y de *intertextualidad* y *palabra poética* de Kristeva (1977).

Los géneros discursivos, entre los cuales podemos ubicar a la novela, existen como tales gracias a que se configuran como tipos relativamente estables de enunciados, es decir, su tipo de transmisión, tratamiento o estilos están definidos por una voluntad de discurso (Bajtín, 1982: 248). Es por eso que, por ejemplo, podemos señalar con Kundera (2009), a la novela como el tipo de obras en que se da tratamiento al tema del ser.

Como género discursivo, la novela puede distinguirse de otros géneros narrativos con diferentes propiedades como el cuento, el mito, etc. Sin embargo, se acerca y se relaciona con ellos en tanto comparten un modo de enunciación. Para Luz Aurora Pimentel (2010) lo propio

de la narración, a diferencia de otros medios para contar historias, verbales y no verbales, es que presenta un narrador y un mundo narrado. Nos dice, con Genette, que el discurso narrativo depende de su relación con el acto de narrar que lo enuncia (Genette, 1972 citado por Pimentel, 2010: 12). De esta manera Pimentel distingue en el acto de narrar lo que es propio y particular de un relato y es desde esta perspectiva modal que Pimentel plantea sus estudios del espacio en la ficción (2001).

El mundo que se crea por la mediación del acto de narrar depende en toda medida de ese acto. Dos operaciones pueden distinguirse: el discurso narrativo y el discurso descriptivo. Tradicionalmente se ha considerado que el discurso narrativo da cuenta de las acciones y los acontecimientos del relato, mientras que el discurso descriptivo configura el espacio, los personajes, los lugares, los objetos del relato. En su estudio sobre el espacio en la ficción (2001), Pimentel nos dice que estas operaciones se dan más bien de forma entrecruzada. Y, por lo tanto, el espacio se crea lo mismo por el discurso narrativo que por el descriptivo. Pareciera que el soporte del discurso narrativo es el temporal. Sin embargo, no se pueden concebir las acciones de un relato sin el espacio donde estas suceden y, a su vez, el espacio está subordinado a la acción en tanto que constituye su marco (Pimentel, 2001:8).

El espacio en la ficción está construido tanto por el discurso descriptivo como el narrativo: los hechos narrados dan cuenta del espacio en el que suceden. Además, la categoría espacial está inscrita en las estructuras mismas del lenguaje. Esto lo podemos apreciar con Benveniste (1999) ya que junto con el yo que enuncia está implícito un *aquí* y un *ahora* desde donde se enuncia. Pero igualmente porque la descripción puede basarse en modelos de organización y jerarquización provenientes de la realidad extratextual, como son los discursos del saber oficial o el popular, hasta los modelos provistos por otras artes como la pintura o la música y modelos lógico-lingüísticos (Pimentel, 2001:27).

Acerca de lo que puede decir la configuración del espacio en la obra literaria, Pimentel señala que hay algunos que lo hacen de tal modo que existe “concordancia” entre el mundo narrado y el mundo que habitamos, mientras que otros lo proponen con “abierta discordancia (Pimentel, 2001: 9). Observa, a la vez, que aquellos relatos que tienden a reflejar la realidad lo hacen apegándose a ella empleando “espacios ‘reconocibles’ y un alto grado de referencialidad” y, en cambio, los textos “subversivos... tienden a distorsionar el espacio mismo sobre el cual se proyectan” (Pimentel, 2001:10).

El mundo narrado o mundo ficcional de un relato se crea a partir del enunciante, el narrador. Se trata de una *personae* que el autor crea para que a partir de él se despliegue la ficción, todo por medio de la expresión verbal. El proceso de crear un universo ficticio es efectivo —y al mismo tiempo, difícil de discernir— por estar éste inserto en el funcionamiento mismo de la lengua.

De acuerdo con Benveniste (1999:84), la enunciación postula al enunciante como “parámetro” de tal forma que en el enunciado quedan “indicios” y “evidencias” de las formas mediante las cuales el locutor establece su posición central o de enunciante. Estos indicios, al relacionarse con el yo que enuncia, dan cuenta de la identidad del narrador (yo, otro), tiempo (ahora) y espacio (aquí).

Dentro de una novela pueden distinguirse varios niveles de enunciación, el primero de los cuales, el acto superficial, es el de la enunciación narrativa. Los personajes que se crean a partir de esa enunciación, pueden a su vez enunciar otros mensajes y de ahí pueden sucederse niveles de manera infinita, sin embargo, siempre es posible rastrear la manera en que están organizados y jerarquizados a través del acto enunciativo.

Otros elementos que intervienen en la construcción verbal del espacio en la ficción son los presupuestos y sobreentendidos, postulados por Ducrot (1984) y que pertenecen al orden

de lo lingüístico, lo ideológico y lo cultural. Además, la construcción verbal del espacio en la ficción. De esta manera el enunciado comporta además información presente en su contexto y en la perspectiva del interlocutor. Los temas de una novela entran a tratamiento gracias a los presupuestos ideológicos y culturales.

Además, con Austin (1955) y Searle (1975) podemos definir al arte en general y a la novela en particular como un acto ilocutivo: que transmite un mensaje pero pretende transmitir un segundo mensaje que tiene que ver con la relación de la obra con nuestra forma de vida. Si bien la novela es una obra de ficción, la ilocutividad es lo que permite que relacionemos eso que transcurre ahí con nuestra experiencia cotidiana de vivir, nuestro conocimiento del mundo, etc. Y puesto que una novela puede afectarnos profundamente apelamos también al carácter perlocutivo de este género.

El modelo de funciones del lenguaje desarrollado por Jakobson (1996) identifica la función poética en el lenguaje, poniéndola en contexto con las demás funciones del lenguaje: *emotiva, referencial, conativa, fática y metalingüística*. Cada una de estas seis funciones, dice Jakobson, se relaciona con uno de los elementos del modelo de toda comunicación: *destinador, mensaje, contexto, destinatario, contacto, código*. (Jakobson, 1996: 84).

En relación a los estudios de lo fantástico hablaremos de una evolución de la definición clásica del concepto desarrollada por Todorov (1970) según la cual lo fantástico es ese momento de indeterminación entre el hecho maravilloso (lo insólito aceptado) y lo extraordinario (lo insólito explicado). Mientras que Todorov estimaba que el género fantástico llegaría a agotarse en parte por los adelantos en la ciencia y en la psicología, la teórica Ana María Barrenechea, tan sólo unos años después de que apareciera la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, actualizó dicha definición para dar cabida a fenómenos

literarios que surgieron en Hispanoamérica, más propensos a desarrollarse como híbridos en relación a la naturaleza del texto y naturaleza de los hechos de que da cuenta el relato.

Ana María Barrenechea (1972) postula a lo fantástico, poético y alegórico como posibilidades continuas, no excluyentes. Todo tipo de literatura puede contener lo fantástico siempre y cuando presenten “en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales”, sea de forma explícita o implícita (Barrenechea, 1972: 393).

Barrenechea propone que lo fantástico a nivel semántico se encuentra como a) la existencia de otros mundos y b) la postulación de lo que creíamos imaginario como real y, por lo tanto, lo que considerábamos real como imaginario: lo fantástico produce un choque con la superposición de dos órdenes irreconciliables (Barrenechea, 1972: 402).

Siguiendo a Barrenechea, Rosalba Campra propone una definición de lo fantástico como “isotopía de la transgresión que recorre todo el texto” (Campra, 2001: 159). Define el texto fantástico bajo la noción de “choque” entre dos “órdenes irreconciliables” entre los cuales “no existe continuidad posible... una transgresión en sentido absoluto” (Campra, 2001: 159 - 160).

Establece categorías que se subdividen en aquellas de orden sustantivo y las del orden predicativo. Las categorías sustantivas están dictadas en torno a las categorías inherentes a la enunciación (yo, aquí, ahora) como la identidad del sujeto: yo/otro, el tiempo: ahora/pasado y ahora/futuro, y de espacio: acá/allá (Campra, 2001: 64). En las categorías predicativas encontramos las oposiciones de abstracto frente a concreto; animado frente a inanimado (Campra, 2001: 162). Estas categorías nos sirven para establecer, para cada texto, la frontera entre dos órdenes de la realidad, y lo fantástico la como acción de transgredir ese límite (Campra, 2001: 161).

Lidia Morales Benito plantea una definición de lo neofantástico (o lo posterior a lo fantástico) de acuerdo con la cual este tipo de literatura (promulga la aceptación de una verosimilitud nueva... promulga la incursión y aceptación del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma un rumbo distinto” (2011: 131-132).

En relación a una crisis de la referencia entre obra y mundo, Ana María Barrenechea (1982) establece que una tendencia contemporánea del relato es la de establecer un referente por medio de la producción de una metáfora de éste a través de una dialéctica del texto con este referente:

“Planteo dos tendencias contemporáneas: la que anula el referente y se autoabastece y la que postula “rabiosamente” un referente, establece una tensión dialéctica con él... ofreciendo la lucha eterna del texto por producir una metáfora del referente.” (379).

Por su parte, Espinosa Berrocal (2011) propone una similitud entre la narrativa fantástica y el relato poético en el empleo del lenguaje, sus fines y medios. Sobre este género, la novela lírica, Freedman (1972:7) apunta que con “elementos líricos” introducidos a un género “basado en la causalidad y el tiempo” se establecieron nuevos caminos para la novela en los que se aprecia “una interpretación más efectiva de la mente y el descubrimiento de campos de sugerencia metafórica imposibles de alcanzar medios puramente narrativos”.

En la novela lírica, una antinovela según Freedman, se recrea el “acto de conocimiento” mediante la descripción de “los intercambios entre hombres y mundos” (Freedman, 1972: 8).

Otras características de la novela lírica, según Freedman, son que “desvía la atención del lector de los hombres y acontecimientos a un diseño formal... la escenografía usual de una

ficción se transforma en una textura de imágenes y los personajes aparecen como personas del yo”. (Freedman, 1972: 13).

Con respecto a los modos de funcionamiento de la alegoría, Todorov y Ducrot en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* establecen la oposición entre lo simbólico y lo alegórico. Partiendo de Goethe y revisando las definiciones de Mukarovsky y Frye, establecen que el símbolo está más cerca del sentido, que tiene valor propio, mientras que la alegoría quiere expresar lo universal, y tiene un carácter referencial. El primero es indeterminado y el segundo no. (Todorov y Ducrot, 2009:300).

Cierto que en Todorov y Ducrot se establece que lo simbólico es lo propio de la obra literaria, y particularmente de lo poético. Por otro lado, la construcción de una metáfora-alegoría tiene que ver con la intención de referencialidad, sin llegar a tomar por cierta la ilusión de referencialidad, pretender decir algo sobre el mundo.

En cuanto a la relación de lo alegórico con el subgénero de lo fantástico, Ana María Barrenechea sostiene que lo poético y lo fantástico pueden producir lo alegórico por encima de una relación referencial con el objeto (Barrenechea, 1972).

Enfoque metodológico

Para el presente estudio hemos encontrado esencial desentrañar los discursos presentes y en diálogo en *El camino de Santiago* para observar, tanto los que provienen del ámbito literario —el género de la novela— como los que provienen de otras manifestaciones verbales, como la descripción fotográfica, y no verbales, como las imágenes en la cultura popular.

Así, con Kundera (2009: 13-33) y Freedman (1972: 13-61), señalaremos el desplazamiento de la frontera entre héroes y mundos, establecida históricamente, por la poesía y la narrativa, aunque no exclusivamente. Observaremos cómo este desplazamiento del

exterior al interior es parte de la propuesta de Patricia Laurent Kullick ya que en sus obras la acción se dirige al interior más que al exterior.

Con Valery (2010) y a través de las ilustraciones del artista alemán Fritz Kahn (1920), la noción de tercer cuerpo y el tropos del viaje fantástico como representaciones en la cultura popular del interior del cuerpo. La alegoría que hace Kahn del cuerpo como un ensamblaje donde las operaciones fisiológicas son representadas como procesos mecánicos, y también del interior del cuerpo como geografía inexplorada en donde los componentes son representados como la fauna y la flora silvestre de un ecosistema por descubrir, son subvertidas por la cultura popular para recrearlas en el nivel literal y crear historias donde, por ejemplo, un grupo de científicos son miniaturizados para adentrarse en el interior del cuerpo de una persona para descubrir los motivos de una enfermedad, etc. Observamos de qué manera Patricia Laurent Kullick aprovecha estas alegorías y alegorías subvertidas para conformar la geografía interior como espacio de la ficción en *El camino de Santiago*.

A través de Barthes (1976), valoraremos la presencia del discurso de la descripción fotográfica en *El camino de Santiago* y el empleo que en ella se hace de la cualidad literal, objetiva o denotativa que se le ha conferido a la fotografía como documento privilegiado en el que no cabe la distorsión de la realidad. Asociaremos este prestigio conferido a la fotografía con la presencia de una representación de las relaciones del sistema patriarcal para observar, con Palaversich (2004), la configuración del personaje de Santiago como voz de la razón que se sobrepone a la propia voz que la protagonista sobre sus experiencias de vida, memorias, sentimientos, etc.

Para identificar las estrategias mediante las cuales en *El camino de Santiago* se configura el espacio recurriremos al modelo de configuración descriptiva de Luz Aurora Pimentel (2001) de acuerdo con el cual el espacio de un relato se compone tanto del discurso

descriptivo que da cuenta de los espacios, lugares, personas y objetos, como del discurso narrativo que da cuenta de las acciones y transformaciones en el relato.

Dos tipos de enunciados conforman el discurso descriptivo. Uno son los de estructura común nombre + serie predicativa que puede ser sinecdóquico (enumerar las partes de un todo) o sinonímico (reiterar el contenido semántico de un objeto empleando sinónimos). Otro tipo de enunciados son los de la estructura de nombre + serie predicativa organizada y jerarquizada de acuerdo a un modelo preexistente que pueden ser el lógico-lingüístico, el taxonómico, el espacial, el temporal y modelos provenientes de manifestaciones culturales por ejemplo de la pintura, la música, etc. Observaremos cuáles de estos modelos organizativos están presentes en el discurso descriptivo de *El camino de Santiago*.

A la construcción verbal del espacio en *El camino de Santiago* también podemos aproximarnos a través de la teoría de la enunciación de Benveniste (1999), principalmente para reconocer a través del acto de la enunciación, diferentes niveles o planos del discurso: los enunciados adentro de otros enunciados. Además, observaremos como los parámetros del acto de enunciación van construyendo el mundo ficcional de la novela. Al rastrear el acto enunciativo podemos identificar los procedimientos por los cuales se configura tanto la identidad del narrador, como el espacio y el tiempo.

Con Ducrot (1984) nos preguntaremos cuáles son los presupuestos lingüísticos, culturales e ideológicos que operan en *El camino de Santiago* y comportan los temas que la novela trae a discusión. También con Austin (1955) y Searle (1975) de qué manera la novela constituye un macro acto de habla que transmite a la vez varios mensajes a través de una cualidad ilocutiva y produce diferentes respuestas, por su condición perlocutiva.

El acercamiento que haremos a *El camino de Santiago* desde la teoría de lo fantástico se basa en las distintas sistematizaciones hechas por Todorov (1970), Barrenechea (1972) y

Campra (2001) de este tipo de contenido, para describirlo más que por distintos contenidos temáticos, por distintas operaciones como el establecimiento de límites y transgresión de los mismos. A partir de Todorov se establece una relación mutuamente excluyente entre fantástico, poético y alegórico pero con Barrenechea y Campra estos tres elementos quedan como un continuo con fronteras permeables entre cuyas posibilidades el texto puede desenvolverse.

De estas sistematizaciones emplearemos también las distinciones que hace Barrenechea de lo fantástico en el nivel semántico y en el nivel del discurso y que la transgresión puede estar en uno, otro o los dos niveles. Así mismo exploraremos la tendencia del relato fantástico en el lenguaje con sentido propio (referencial), sentido figurado (poético) y sentido secundario (alegórico) y combinaciones de estos elementos.

También identificaremos en la obra las categorías sustantivas y predicativas establecidas por Barrenechea como sistematizaciones del nivel semántico del texto fantástico: las relativas a la enunciación (yo/otro, ahora/pasado, aquí/allá) y las de orden predicativo (concreto/abstracto, animado/inanimado, humano/inhumano).

Con Espinosa Berrocal (2011) y Freedman (1972) apreciamos en *El camino de Santiago* la presencia de sistemas retóricos como estructura y soporte brindado por la conjunción de lo fantástico con lo poético.

Empleamos el modelo de funciones del lenguaje de Jakobson (1996) para identificar en la novela la función poética y el modo en que distintas funciones del lenguaje dan cuenta también de distintas dimensiones del espacio.

A través de estos enfoques y por la vía del análisis semántico y de la significación de las microestructuras de la novela, así como un análisis de elementos discontinuos

construiremos la figura del huésped-parásito y la metáfora de la locura para contrastarlas como dos direcciones presentes en el texto.

También por la vía del análisis del dialogismo entre las obras de Patricia Laurent Kullick establecemos la relación de esta figura del huésped-parásito como alegoría del acto creativo relacionada con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que sufre un autor por invertir su espíritu a cambio de la imaginación y lo irracional como punto de no retorno al que lleva la lucidez.

Observamos también de qué manera el relato, a través de la geografía interior, transgrede la ilusión referencial para construir un referente *in absentia*, esta alegoría del acto creativo. Asimismo asociaremos esta búsqueda con una propuesta de la novela por reflejar las actitudes del escritor en torno al conocimiento, como en el caso de la novela lírica.

Por último, de la mano de Rita Felski (2003) nos interrogaremos cómo la alegoría del acto creativo en *El camino de Santiago* conformada por la isotopía del huésped-parásito puede asociarse con otras alegorías de la mujer autora presentes en las obras literarias.

1 INTERTEXTUALIDAD E INTERDISCURSOS

En el presente Capítulo nos apoyaremos en el concepto de *enunciado*, *dialogismo* y *estatus de la palabra* de Bajtín y el de *intertextualidad* y la *palabra poética* de Kristeva, así como las nociones de *texto* y *obra* brindadas por Barthes y una síntesis de estos principios teóricos por Todorov bajo el concepto de registros de habla.

Bajtín (1982) distingue al enunciado como unidad mínima de la comunicación discursiva. Sean simples o secundarios, los enunciados tienen una relación inmediata con el mundo extraverbal y se relacionan de manera directa con otros enunciados. Esto los distingue de la palabra, frase y oración que, entre otras, son unidades de la lengua (Bajtín, 1982: 256). La relativa estabilidad de diversos tipos de enunciados da lugar a la existencia de géneros discursivos que se especializan en un tipo diferente de transmisión, tratamiento o estilos y temas definidos por una voluntad de discurso (Bajtín, 1982: 248). Si podemos precisar un enunciado es porque tiene límites claros y esos límites son: el cambio a otro sujeto de discurso y la posibilidad de ser contestados, o bien, la posibilidad de tomar una postura a manera de respuesta a él (Bajtín, 1982: 90). Las obras literarias, nos muestra Bajtín, ya sea en su totalidad o en partes, caen en la definición de enunciados y como tales se encuentran en relación con otras “obras-enunciados” a quienes contesta y que le contestan a ella, es decir, con quienes entra en diálogo.

Bajtín llevó el concepto de dialogismo hasta su unidad irreductible y a partir de ahí la encontró como unidad del pensamiento moderno. A raíz de sus estudios de la poética de Dostoievski, encuentra que es posible hallar dentro de una sola obra de ficción una multiplicidad de discursos en diálogo. Incluso se puede decir, apunta Bajtín, que la polifonía

de estas obras representa la inherente cualidad dialógica del pensamiento: “Donde empieza la conciencia, ahí se inicia para él un dialogo” (Bajtín, 1982: 67).

En los años sesenta, Julia Kristeva retomaría el cuerpo de ideas desarrolladas por Bajtín desde 1929. En su ensayo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1997: 1-24), Kristeva traza el pensamiento de Bajtín desde esta noción de dialogismo hasta una definición de la palabra poética como de naturaleza ambivalente y dialógica. La palabra se encuentra sujeta a su pertenencia tanto al sujeto de escritura como al destinatario, con lo que Kristeva señala su naturaleza dialógica. La palabra poética, además, nunca es meramente denotativa ni directa, sino que es esencialmente múltiple pues en ella está representada la superposición de diferentes realidades textuales que nunca llegan a sintetizarse ni superarse una a la otra sino que se mantienen en esa tensión y multipolaridad. Es, por lo tanto, ambivalente.

Tanto el dialogismo como la ambivalencia, nos dice Kristeva, nos da el estatus de la palabra poética como estructura inserta en el entorno cultural histórico y en relación sincrónica con el resto del corpus literario. En lugar de una intersubjetividad, como podría señalarse desde el punto de vista filosófico, nos da el término de “intertextualidad” para señalar esta ambivalencia y dialogismo de la palabra poética en su relación con las demás realidades textuales.

Si, de acuerdo con Bajtín, el diálogo sólo puede ocurrir entre enunciados, se desprende de aquí que la palabra poética, como señala Kristeva es ya espacio de diálogo de enunciados, de realidades textuales y discursivas.

Para orientarnos hacia el análisis textual en obras literarias, es necesario señalar con Barthes la diferencia entre obra y texto. Aunque conviven, ni la obra es el texto, ni viceversa. La obra está delimitada por el soporte físico, como pudiera ser el libro, por un principio y un final intencional de parte del autor dirigido al lector. Está producida de esta manera. El texto,

en cambio, está presente con independencia, no siempre inconsciencia, del autor y se extiende más allá de un soporte físico. El texto se relaciona con el signo mientras que la obra con el significado: el texto, en su energía simbólica, no se agota. Lo característico del texto es la diferencia, su individualidad. No es origen ni fin, sino entretexto pues está en relación dinámica con otros textos.

Si para Kristeva, todo texto se constituye como un mosaico de citas, para Barthes estas citas son “anónimas” y esencialmente “ya leídas”. El texto, frente a la obra, “remite a la imagen de un organismo que crece por expansión vital, por desarrollo” (Barthes, 1988: 77). El acercamiento al texto, a diferencia del que hacemos a la obra, varía en términos del “método”, escapa a los límites tradicionales de la noción de “género”, se observa como “signo” más que como significante, y por inagotable e indeterminable, decimos que es “plural”. No tiene una afiliación jerárquica y no procede de un autor o padre tanto como *es* en su desarrollo mismo.

Todorov en su *Poética estructuralista* (2010) hace una síntesis de estas y otras propuestas teóricas bajo el concepto de registros de habla, que define como “las propiedades del habla antes de su integración dentro de la obra literaria” (Todorov, 2010: 62). Entre otros, Todorov se refiere a la presencia en la obra de un discurso anterior a dicha obra.

Exploraremos algunos de los intertextos e interdiscursos presentes y que lo anteceden en *El camino de Santiago*.

El primero de ellos es un movimiento, un desplazamiento de la frontera inherente al género de la novela entre mundo exterior y mundo interior. Observaremos con Kundera (2009) y con Freedman (1972) cómo a lo largo de la historia esta frontera se ha desplazado hacia el interior, movimiento característico de las novelas líricas, y de qué manera *El camino de Santiago* presenta este rasgo.

En segundo lugar, una combinación del concepto de “tercer cuerpo” desarrollado por Paul Valery con el “tropo del viaje fantástico” presente en el cine y la televisión de ciencia ficción que nos remitirá a las metáforas del cuerpo desarrolladas con medios visuales por Fritz Kahn en la década de 1920 como ensamblaje mecánico con un centro de comando, y, por otro lado, como espacio habitable y transitable con presencia de elementos que recuerdan a una flora y fauna silvestres.

En tercer lugar exploraremos el intertexto del sistema patriarcal y la performance del sujeto en *El camino de Santiago*, partiendo de la crítica realizada por Diana Palaversich (2004). Además, como se relaciona este discurso patriarcal con la construcción de Santiago como “voz de la razón”.

En cuarto lugar, la descripción fotográfica como discurso, planteada como tal por Barthes en 1961. Para Barthes, dicho discurso no tiene razón de ser debido a que el mensaje fotográfico es total y cualquier esfuerzo por describirlo fracasa ya que no estaría denotando el mensaje original sino connotando uno secundario. Haremos un análisis de cómo en *El camino de Santiago* está presente la descripción fotográfica como recurso descriptivo y, bajo cierto procedimiento, como recurso narrativo también. Analizaremos también como el prestigio de la fotografía, sugerido ya en el texto de Barthes, juega un papel importante en la relación entre los personajes de la novela pero también al oponer este prestigio del documento fotográfico al discurso narrativo, provocando que la narración en *El camino de Santiago* aparezca ante el lector como imperfecta y poco fiable y dejando al lector ante la incertidumbre.

1.1 Novela y frontera

La obra de todo novelista contiene una
visión implícita de la historia de la novela,
una idea de lo que es la novela.

—Milán Kundera

¿Corremos el riesgo de estar transitando la “violenta lucidez hacia la locura”? ¿La lucidez del Quijote como un descampado entre dos instantes: el de la locura y el de la muerte? Esencialmente, ¿qué podemos calificar como lúcido en las condiciones actuales en que se vive? Nos referimos a los extremos que dominan las geografías contemporáneas: por un lado la ensordecedora voz de los monopolios mediáticos y la mercadotecnia; por otro lado la polifonía del ámbito virtual, las voces que no cesan de estar en competencia con la unívoca, totalizante voz de los medios. ¿Qué lugar tiene el sujeto, el ser, en este contexto?

Milán Kundera planteó en 1986 en *El arte de la novela* que son estas obras las que nos dan ese instante de lucidez, según lo explica, ante la ensordecida ciencia que desconoce por completo el sujeto de aquello que investiga. Debemos tomar en cuenta, como hace el autor, a la novela como el espacio en el que se da tratamiento al tema del ser.

Nos reconocemos, también, en la evolución que plantea Kundera según la cual la frontera espacial de la novela se ha ido aproximando: de la vastedad del mundo en obras como *El Quijote*, pasando por la limitada esfera del ámbito social en autores como Balzac, hasta llegar a lo doméstico y lo psicológico, como el personaje de Emma Bovary para quien el mundo interior se vuelve el misterio por conocer. Es reflejo de la transformación que ha llevado a

hombres y mujeres de la experiencia del mundo inabarcable a la desesperación y desasosiego del encierro en uno mismo.

Pero el sueño sobre lo infinito del alma pierde su magia en el momento en que la Historia, o lo que ha quedado de ella, fuerza sobrehumana de una sociedad omnipotente, se apodera del hombre... K. frente al tribunal, K. frente al castillo, ¿qué puede hacer? No mucho. ¿Puede al menos soñar como en otro tiempo soñaba Emma Bovary? No, la trampa de la situación es demasiado terrible y absorbe como un aspirador todos sus pensamientos y todos sus sentimientos; sólo puede pensar en su proceso... Lo infinito del alma, si lo tiene, ha pasado a ser un apéndice casi inútil del hombre (Kundera: 2009: 18-20).

De manera que la historia de la novela es testimonio de una frontera vital que nos circunscribe de forma cada vez más limitada, una dinámica que provoca que la experiencia se proyecte hacia el interior.

Precisamente, en su estudio sobre la novela lírica hecho en 1963 Ralph Freedman encuentra en este subgénero una tendencia a proyectar el “paisaje interior” hacia el exterior, estableciendo de acuerdo a ello una relación subjetiva entre lo que cada quien adopta como mundo exterior. Se convierte así al narrador en el héroe que propone y crea el mundo.

La novela lírica emerge como una "anti-novela" en el verdadero sentido de la palabra, porque describiendo el acto de conocimiento, subvierte las cualidades de la novela comúnmente aceptadas que se enfocan sobre el intercambio entre hombres y mundos. Pero en esta forma también expresa un acercamiento peculiarmente moderno a la experiencia, que ha madurado en nuestra obsesión general por las condiciones del conocimiento. En este género extrañamente alienado, pero en cierto modo esencial; la descripción directa del conocimiento consciente viene a ser la frontera interior donde la novela y poesía se encuentran (Freedman, 1972: 8).

Si esta dirección hacia el interior representa una actitud frente al conocimiento, lo hace en oposición a una actitud frente a la acción a la que invita el mundo exterior. Siguiendo por esta ruta, tendríamos que reconocer que, ante, la dificultad de los hombres y las mujeres contemporáneas por explorar la frontera exterior del mundo habitado, la frontera interior se revela como un mundo igualmente vasto por conocer.

Nos ubicamos así ante un desplazamiento histórico de la frontera que en la novela separa a hombres y mundos, un desplazamiento de afuera hacia adentro.

Es evidente que dicho momento no es representativo de una tendencia temporal ni mucho menos pasajera, más bien demarca toda una era iniciada lo menos un siglo atrás y que aún no termina, en la cual hemos observado una multiplicidad de posibilidades, y aún nos falta por ver, para esta literatura de frontera interior.

En este momento histórico del desplazamiento de lo exterior al interior podemos suscribir a la novela *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick. Relatada en primera persona por una voz narrativa que asume su identidad con la protagonista de la historia, la novela da cuenta de los episodios más importantes en la vida de este personaje, en su infancia, juventud y edad adulta como parte de un círculo social relativamente limitado: primero la familia y la escuela, después la universidad y las relaciones amorosas, luego un viaje al extranjero en donde tiene otros amantes y se relaciona con las inquilinas y la dueña de un hostel para finalmente regresar a su país de origen y emprender la vida matrimonial y de estabilidad laboral. Estos círculos sociales se relacionan con espacios en el exterior, incluso con un movimiento para ampliar esa frontera personal; sin embargo, la novela confiere un peso significativo a la exploración de un universo interior diseñado de manera muy especial. Este diseño de universo interior, que analizaremos en este trabajo bajo el concepto de geografía interior, ha sido interpretado, como discutimos en la introducción, como un elemento fantasioso, una manera de representar proyecciones de la *psique* del personaje, pertenecientes a la imaginación, la fantasía, el delirio o la locura.

Sin desestimar esas interpretaciones, nuestra postura es que el diseño de la geografía interior en *El camino de Santiago* es un movimiento en sintonía con este desplazamiento de la frontera entre mundo exterior y mundo interior en la novela. Si bien no toda la novela se

desarrolla en este espacio interior, sí podemos apreciar que las acciones del personaje en el mundo exterior constantemente son inadecuadas, frustrantes e infructíferas y, en cambio, del recorrido hacia el mundo interior recupera la parte de sí misma que extravió durante los primeros años de vida.

Por lo demás, la apertura hacia este espacio interior está presentes, no solo a lo largo de toda la novela, sino muy particularmente, tanto en el momento inicial como en el momento final. La novela no se resuelve en el espacio exterior sino que esa realidad, al menos en apariencia, se cancela y queda únicamente este diseño interior.

Para plantear algunas de las características que observamos en la geografía interior, haremos una breve desviación de lo estrictamente literario a dos conceptos presentes en la cultura en general pero en el mismo sentido del diseño de un universo interior: el tercer cuerpo y el tropo del viaje fantástico.

1.2 El tercer cuerpo y el tropo del viaje fantástico

Es importante notar que tanto Freedman como Kundera, cuando hablan de mundo exterior y mundo interior señalan la oposición entre un espacio topográfico (el mundo de afuera, el mundo de acción humana) y una noción abstracta que podría también establecerse como vida interior: el conjunto de operaciones de la conciencia humana (sentimientos, emociones, deseos, impresiones, ideas, etc., lo que Kundera llama “lo infinito del alma”) que no ocupan sino un espacio virtual, aún y cuando pueden transmitirse de un individuo a otro y materializarse en acciones y objetos.

Pero si recuperamos una noción de humano como ente biológico y no como *ser*, descubriremos otra frontera de la que no somos conscientes la mayor parte del tiempo: la piel como límite del cuerpo, como frontera entre el mundo exterior y el espacio del interior del

cuerpo: cada órgano, tejido, fluido y la serie de operaciones que segundo a segundo sostienen la vida humana individual. Si el mundo de afuera es el mundo de acción humana, el espacio en el interior del cuerpo queda exento de ella a menos que se irrumpa en él o se invada.

El interior del cuerpo figura primordialmente en la literatura científica. Una excepción pudiera ser cuando en 1938 Paul Valery planteó desde la perspectiva humanista el problema de los tres cuerpos. En su *Discurso a los cirujanos* describe de qué manera cada sujeto está relacionado con tres nociones del cuerpo. En principio, ese cuerpo que es lugar de enfrentamiento con el mundo, ese *Mi-yo* que no es el resto del mundo. Sugiere que es el cuerpo que padecemos por indomable, pues en un momento llega a estar furibundo mientras que en otro, es el peso que no deja continuar con la existencia. Es el cuerpo ante el que estamos miopes, de tan cerca, y vemos fragmentos pero no distinguimos la relación, la proporción entre una rodilla y la frente (Valery, 2010: 87).

El segundo es el cuerpo de la imagen: que ven los otros, que es fijado por la fotografía, el retrato. Ante este cuerpo nos encontramos verdaderamente ciegos: jamás conoceremos la superficie de nuestra piel de la forma en que lo hacen los demás.

Y está el tercer cuerpo:

Es notable que el ser vivo, pensante y actuante, no tenga nada que ver con su organización interior. No está calificado para conocerla. Nada lo hace suponer que tenga un hígado, un cerebro, riñones y todo lo demás; por otra parte todas esas informaciones le serían inútiles, puesto que no tiene, en el estado natural de las cosas, ningún medio de actuar sobre estos órganos... Hay por lo tanto un tercer cuerpo, pero éste no tiene unidad más que en nuestro pensamiento, pues no se le conoce más que por haber sido escindido y partido en pedazos. Conocerlo es haberlo descuartizado y desgarrado en jirones. De él se escurrieron líquidos escarlatas o pálidos, o hialinos, a veces muy viscosos. De él se sacan masas de diversos tamaños. Modeladas para empalmar exactamente: son esponjas, vasos, tubos, hilos, barras articuladas... Todo esto reducido a rebanadas muy delgadas o a gotitas, muestra, bajo el microscopio, figuras de corpúsculos que no se parecen a nada (Valery, 2010: 89-90).

En la cultura popular encontramos ejemplos de cómo está representado este tercer

cuerpo y también de cómo puede pensarse como espacio susceptible de ser penetrado, recorrido y, en ocasiones, modificado. Veremos, incluso, que predominan las representaciones en que este espacio se equipara con una geografía con “fauna” y “flora” en estado silvestre.

Uno de estos ejemplos, quizá el más memorable, es el llamado “tropo del viaje fantástico” que se asocia regularmente con la literatura, cine y televisión de ciencia ficción y que recibe su nombre a partir de la película *Fantastic Voyage* de 1966, la primera y más popular en hacer esta representación.

Esencialmente, este tropo se identifica con una trama en la que uno o varios personajes son miniaturizados para ingresar a través de una nave espacial o submarino, también miniaturizados, al cuerpo de una persona enferma o en estado vegetativo y de esta manera curar a la persona. Hay una variante en que personajes de tamaño normal invaden un cuerpo gigante pero en ambas:

Habría al menos una escena en que [el vehículo y los personajes] atravesen en el último segundo algún esfínter o válvula que se cierra. Si hay una escena en el interior del estómago, a menudo se verán objetos varios, no comestibles, para el efecto cómico... y / o alimento que ha sido tragado entero que normalmente sería demasiado grande para comerse de un bocado (como una hamburguesa completa o un *hot dog*)... Los personajes usualmente sufren muerte instantánea si entran en contacto directo con el ácido estomacal... Los protagonistas son amenazados por células blancas... o gusanos gigantes.... (“‘Fantastic Voyage’ plot”, s. f.).

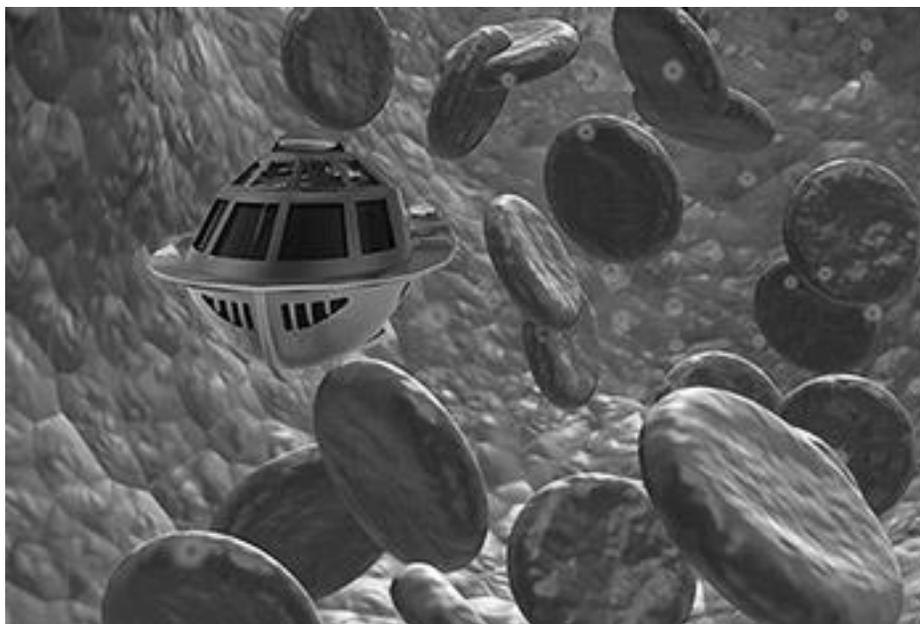


Imagen 1. Escena de la película *Viaje fantástico* (1966). El submarino miniaturizado viaja a través de un vaso sanguíneo que tiene la forma de un amplio túnel.

Otro tropo recurrente en este tipo de historias de ciencia ficción es el llamado “fantasma en la máquina”. Es un término acuñado por el filósofo Gilbert Rye como crítica a la propuesta cartesiana de que la mente y el cuerpo se encuentran separados. Se presenta como un personaje también en miniatura que desde el cerebro de otro personaje (que puede ser su doble o no) controla cada movimiento y proceso por medio de un control de mando (“Ghost in the machine”, s.f. y “Brain with a Manual Control, s.f.).

Este tipo de representaciones son muy populares en la cultura mediática y nos llevan a pensar en la falta de capacidad que tenemos para concebir a cuerpo y mente como uno solo, más bien buscamos maneras de enfatizar esta división.

Los anteriores son ejemplos de representaciones del interior del cuerpo tal como lo propone Paul Valery, con sus tejidos y válvulas, aunque transformado en un espacio y “aderezado” con elementos que lo equiparan a un territorio inexplorado, como si se tratara del

fondo del océano, el centro de la tierra o el espacio exterior; y también con elementos que acercan la noción de cuerpo con la de máquina.

Un antecedente a esta representación tan popularizada sobre todo en cine y televisión podemos encontrarlo en el alemán Fritz Kahn que en la década de 1920 realizó un importante trabajo de divulgación científica por medios visuales que consistía en representar gráficamente y de manera sencilla información o procesos complejos.

Kahn fue el primero en representar a través de ilustraciones al cuerpo humano como una “máquina perfecta” con engranes y diversas piezas de ensamblaje que permitieron imaginar de manera mecánica y técnicas procesos fisiológicos y bioquímicos (Heller, s.f.). La más memorable de sus ilustraciones se titula “El hombre como palacio industrial” en donde el cuerpo humano es representado como una fábrica con diferentes apartados y niveles para los distintos procesos biológicos como son comer, respirar, pensar. A menudo en las ilustraciones de Kahn, la visión está representada como una cámara cinematográfica que captura la luz y proyecta la imagen al interior del cerebro como en una sala de teatro. Además, en las representaciones de Kahn, habitualmente son homúnculos los que desempeñan o supervisan estos procesos industriales, representación de los agentes en el cuerpo que desempeñan las funciones biológicas, como la sangre al transportar el oxígeno o el aparato digestivo, los alimentos, etc. (Kahn, s. f.).

Además de estas metáforas del cuerpo humano como objeto mecánico, Kahn ilustró partes del interior del cuerpo como raros paisajes que mezclaban lo familiar con lo extraño, por ejemplo en su ilustración “Experiencias de viaje de una célula errante: encima de la concha nasal adentro de la nariz” la concha nasal es representada como una sucesión de valles poblada con extensas ramas que podrían representar nervios o vasos capilares (Kahn, 1924b: s. p.).

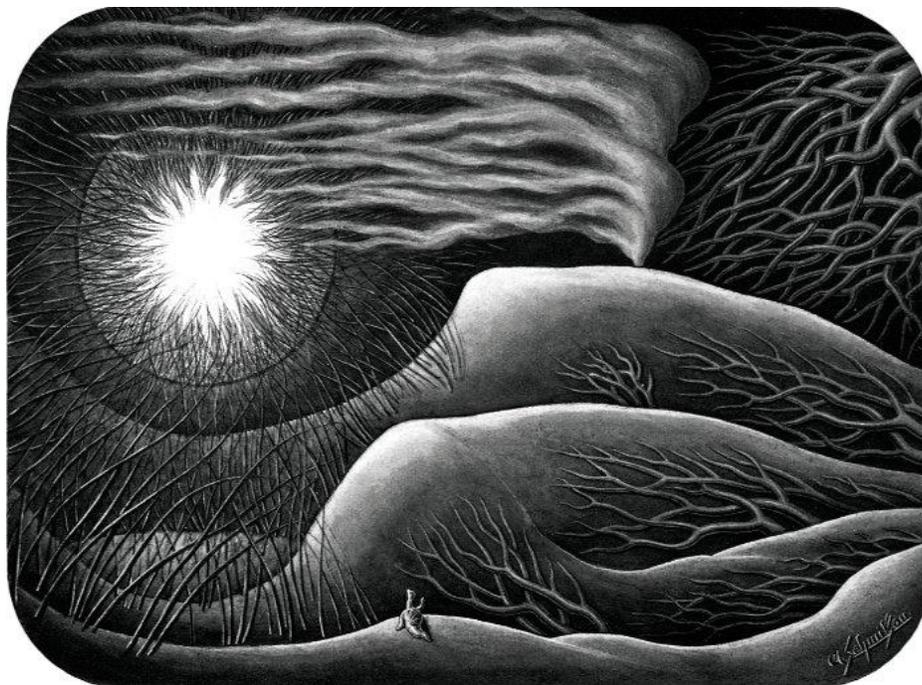


Imagen 2. En “Experiencias de viaje de una célula errante...” de 1924, Fritz Kahn representa la concha nasal como un paisaje con valles y nervios o vasos capilares que se asemejan a ramas de árboles.

En la ilustración “Viaje fantástico a lo largo de la corriente sanguínea: entrando a una cavidad glandular con un paisaje celular idealizado”, la corriente sanguínea es representada como un río sobre el que flotan células que son arrastradas por la corriente, y la cavidad glandular aparece como una cueva que es atravesada por ese río. Alrededor hay formaciones de tejido que parecen árboles gigantes y fantásticos y sobre una de las células, como si fuera una balsa, aparece un homúnculo que recorre en ella el río (Kahn, 1924: s. p.).

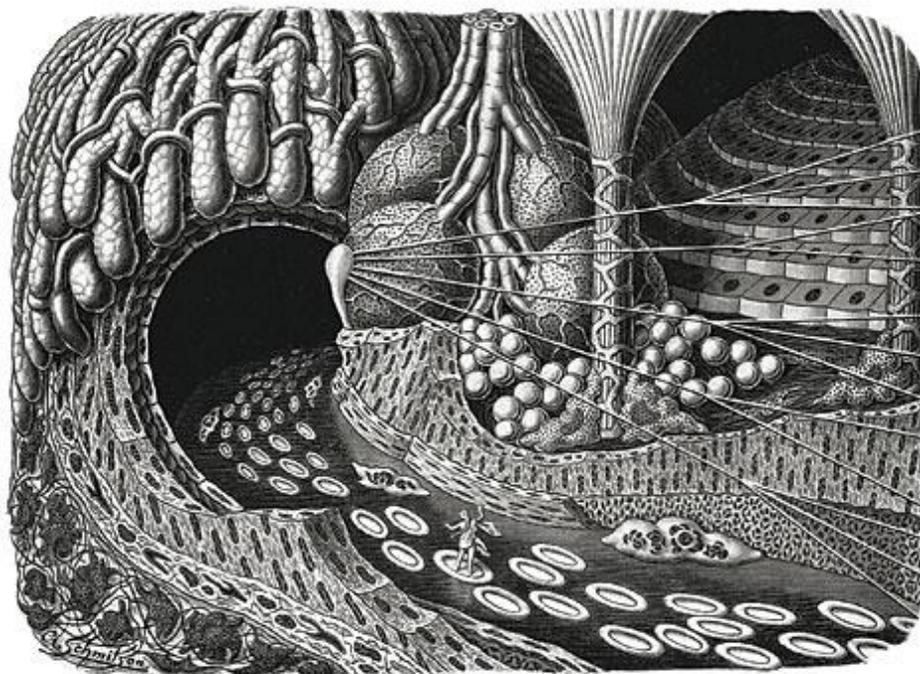


Imagen 3. En “Viaje fantástico a lo largo de la corriente sanguínea...” sobre una de las células como si fuera una balsa, un homúnculo ingresa a la cueva por la corriente sanguínea.

Las ilustraciones de Kahn conformaron el imaginario colectivo del interior del cuerpo humano como un espacio susceptible de ser habitado y recorrido, compuesto por una geografía y poblado con una particular “fauna” y “flora”. Si bien, para Kahn, estas ilustraciones eran metáforas que ayudaban a visualizar los procesos fisiológicos y biológicos y las relaciones entre diferentes componentes y agentes del cuerpo humano, la ciencia ficción, al retomarlas, las llevó al nivel literal para crear con ayuda de estas imágenes y de postulados científicos o pseudocientíficos, escenarios fantásticos donde ocurrían hechos insólitos.

Estas imágenes están presentes en la cultura, incluso como un lugar común, y aunque por el momento no hayan tenido una amplia resonancia dentro de las manifestaciones no visuales, como lo es la literaria, (pero sí el cine, la televisión, las novelas gráficas, etc.), nosotros observaremos de qué manera están presentes en *El camino de Santiago*.

Solo después de familiarizarnos con las ilustraciones de Kahn, el desarrollo de ciertas imágenes en el cine y la televisión de ciencia ficción, así como el concepto de, tercer cuerpo de Valery, es que podemos no solo visualizar, sino, establecer el diseño de la geografía interior en *El camino de Santiago* como perteneciente a un imaginario de dominio popular en la cultura colectiva.

Como ya establecimos, el mundo interior en esta novela no se limita a elementos abstractos que son parte de la realidad humana —el universo de los sueños, deseos, recuerdos, imaginación, etc.—, sino que se presentan aquí como una topografía con elementos concretos, rutas, interconexiones y, además, como espacio susceptible de ser penetrado, habitado y recorrido. No solo está presente una descripción tanto fisiológica como topográfica del interior del cuerpo, sino que algunos elementos reales pero inmateriales forman parte de la geografía interior, en ocasiones representados como la flora y fauna que en ella habita:

Perpleja ante la lucidez, camino por la orilla. Colgados de arterias que sobresalen de las paredes, encuentro capullos con larvas de sueños apenas imaginados. Despedazo uno interrumpiendo la gestación. Adentro hay una plasta viscosa, con un par de ojos ciegos. Lo lanzo al fondo y pienso en lo que hubiera sido (Laurent, 2003: 97).

Se encuentra también la metáfora elaborada por Kahn del cerebro representado como un centro de mando, en este caso operado por un ser de naturaleza indeterminada llamado Santiago:

Camino con cuidado, haciendo a un lado tejidos adiposos y trazos intrincados del torrente sanguíneo. Sigo el paraje abierto por donde Santiago hace sus recorridos para alimentar a sus criaturas. A la vuelta de un recodo encuentro el umbral de una gruta Es el cubil de Santiago. Catacumba de carnes finamente talladas. Obra maestra y límpida de un inquilino falaz, obsesivo, extranjero. Hay en su mesa de trabajo el diseño horrendo del próximo delirio. Graficado en números y alucinantes geometrías tiene el mapa de mi cerebro. Marcadas con exactas coordenadas están las cartas de navegación (Laurent, 2003: 97).

Otra de las metáforas comúnmente empleadas por Kahn es la de representar la visión

humana como el funcionamiento mecánico de la cámara fotográfica. En *El camino de Santiago* no está presente una cámara como tal pero sí las fotografías como producto de una máquina, documentos que escapan a toda manipulación subjetiva. Esta metáfora juega un rol esencial en el desarrollo de la historia: las fotografías enmarcan los episodios de la vida de la protagonista que se van a narrar. Además, a nivel del discurso, funcionan para yuxtaponer diferentes espacios y tiempos. Pero, más importante aún, a través de ellas operan al menos dos procedimientos característicos de esta novela: en primer lugar, la elaboración de un recurso narrativo a partir de uno descriptivo y, en segundo lugar, el modo en que el prestigio del documento fotográfico es conferido a la voz de la razón, en este caso representada por Santiago, en detrimento de la subjetividad de la protagonista cuyos propios recuerdos son desestimados como falsos frente a la realidad distinta que indican las fotografías y filminas.

Señalamos el empleo de la descripción fotográfica como un rasgo emparentado con las metáforas de Kahn de la visión humana representada como el proceso mecánico de una cámara fotográfica. A continuación desarrollaremos un análisis del empleo de la descripción fotográfica como recurso descriptivo/narrativo en *El camino de Santiago* y sus implicaciones en la obra.

1.3 El intertexto del sistema patriarcal y la performance del sujeto

En su ensayo “*El camino de Santiago* y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick”, Palaversich (2004) encuentra dentro de la obra el tratamiento de las estructuras patriarcales que dominan la sociedad, al que se enfrenta el sujeto (en este caso la narradora protagonista). La novela la subvierte creando un personaje desarraigado precisamente ahí donde estas estructuras se implantan casi a nivel del subconsciente de los individuos, cuestionando la idea de que son condiciones dadas naturalmente:

Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos. Cómo comen, ríen, como andan con libros rumbo a la escuela. Imito a mis compañeras y piso sobre las huellas de los vecinos rumbo a la tienda de la esquina (Laurent, 2003: 10).

No puedo dejar de asombrarme ante mi hermana Lilia, mayor que yo por escasos once meses. Ella entiende todo. Desde los baños de mar hasta la combinación correcta de la vestimenta. Es de modales elegantes y siempre obtuvo premios académicos. Nació graciosa. Sabe bailar y además posee una sonrisa seductora, un poco ladeada. Mi boca, en vano, practicó ante el espejo diferentes tipos de sonrisa, pero todas se encogieron como arañas (Laurent, 2003: 14).

El subtexto de las estructuras patriarcales que deben aprenderse o, de lo contrario, condenan al sujeto a la inadaptación y en última instancia a la locura, están presentes en *El camino de Santiago* y son subvertidas al ser presentadas como conductas, performances, inducidas y no naturales, de acuerdo con Palaversich. En su lectura el personaje de Santiago viene a representar la voz del patriarcado que busca, por este medio, invadir e implantarse en el sujeto.

En momentos cuando Santiago gana la batalla de supremacía, la protagonista adopta el guión femenino tradicional y se relaciona con los hombres ‘normales’, es decir aquellos cuyas cualidades tanto físicas como intelectuales les calificarían como buen partido para una mujer. En su papel de la novia que complace sexualmente al hombre, cocina y cuida la casa, ella se descubre como una actriz desganaada que actúa mecánicamente y no como una mujer que se conduce, según el discurso patriarcal, obedeciendo a un dictado profundo inherente a su sexo. Es aquí en esta performance forzosa de lo femenino tradicional donde se evidencia la similitud entre las propuestas teóricas de Judith Butler sobre la performatividad del género y aquellas de la novela respecto al sujeto femenino y su relación con la sociedad patriarcal” (Palaversich, 2004: s. p.).

Santiago interviene por medio de la voz, siguiendo la idea de dominio común de que una voz dentro de cada uno de nosotros nos dice lo que tenemos que hacer, más aún, la noción de que podemos escucharla. La voz de Santiago puede compararse con la voz del “padre” interiorizada por cada individuo, como propone la teoría freudiana (*El malestar en la cultura*), la voz de la conciencia, o, incluso, la voz de Dios.

Santiago está caracterizado como un personaje eminentemente racional y su empleo de las fotografías valida su punto de vista, lo asimila a la verdad, de tal manera que el propio sujeto (la narradora-protagonista) se convence de que sus recuerdos son imprecisos, inventados, tal como observaremos en el siguiente apartado.

1.4 El intertexto de la “literalidad” de la fotografía

Entre las innovaciones elogiadas de la novela *El camino de Santiago*, está la de narrar en base a “fotografías” que se van mostrando entre los personajes a través del relato. Estas fotografías se utilizan para introducir recuerdos, anécdotas específicas; o bien, se emplean por parte de Santiago para desmentir un recuerdo de la protagonista. Lo interesante de este empleo es que dentro de la novela misma se argumenta quién de los dos, Santiago o la protagonista, tiene los hechos verídicos. Es interesante estar frente a un personaje-narrador que acepta que sus recuerdos no son del todo confiables, pues esto le da un carácter de narrador deficiente. Hacia el final de la novela, no sabemos si los recuerdos son legítimos o son una invención de Santiago para persuadir a la protagonista a hacer lo que le demanda:

—Te advierto que no requiere de la cercanía nocturna para acabar contigo. Puede hacerlo en cualquier instante: cuando te besa, cuando te mira, cuando estás distraída leyendo...

Santiago continuaba hablando dentro de mi sueño. Usó un recurso nunca antes visto. La fotografía que mostró tenía sonidos y efectos especiales.

—Así es como te acaba... (Laurent, 2003: 84).

Aunque la fotografía no es un recurso lingüístico, en esta novela está aplicado de esta manera. Las fotografías de Santiago se crean a través de la descripción que de ellas se hace: no son aquellas primero y la descripción después, es un proceso a la inversa, por el medio lingüístico, que en el acto se beneficia del prestigio que, fuera de la comunicación verbal, en el

mundo de la comunicación visual, goza la fotografía. Este prestigio de la fotografía viene por su supuesta capacidad para representar la visión humana, sin la interferencia de la subjetividad humana. Es el testigo perfecto. La fotografía tiene el lugar de aquello que nos muestra la realidad como es, sin sesgos. Esta visión es susceptible de crítica, podemos argumentar en su contra, sin embargo esto no resta que en la práctica, la fotografía tiene ese lugar como prueba, argumento a favor. Podemos decir que en *El camino de Santiago* un recurso que no pertenece al habla, se adapta para figurar en él: el prestigio de la fotografía con “imágenes” que se crean a partir de su descripción (es decir, en sentido inverso).

Para Barthes, la fotografía es un mensaje que no pasa por un proceso de codificación. Se entiende como “la escena en sí misma, lo real literal”. Entre la fotografía y la realidad, de acuerdo con Barthes, hay “ciertamente una reducción... de proporción, de perspectiva y de color”; pero el mensaje fotográfico —nos instruye el autor— “es un mensaje continuo... un análogo mecánico de lo real” (Barthes, 1976: 13-14).

En su analogía, la foto es tan total, que su primer sentido, el denotativo, no deja margen para un segundo sentido connotativo. Y aquí viene una dificultad, la fotografía connota lo real de un modo:

...tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible pues ‘describir’ consiste precisamente en añadir al mensaje denotado un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que a poco cuidado que uno se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía (Barthes, 1976: 14).

Llama la atención este prestigio que se le confiere a la fotografía al considerársele “la realidad literal”, la realidad inmediata. Posiblemente esta concepción de la imagen provenga de la idea de que la fotografía es imagen captada por un objeto mecánico, una máquina que como tal es perfecta, a diferencia de la visión humana. Al definir la fotografía como “análogo mecánico”

de la realidad, Barthes parece implicar que la fotografía es testigo imparcial de la realidad y en ello supera al hombre. Es como si el hombre hubiera inventado un aparato donde imprimir la realidad sin hacer él interferencia.

Si la descripción fotográfica es una forma de discurso, su referencia es la fotografía, análoga a la realidad. Se trata de una forma del discurso que al ser incapaz de cumplir el propósito (la denotación literal del mensaje fotográfico) queda como un recurso imperfecto, siempre más una interpretación que una transmisión del mensaje. La descripción fotográfica no reproduce la fotografía sino que produce un segundo mensaje connotativo más que uno principal denotativo. La descripción fotográfica es un discurso fallido, que sin embargo existe. No transmite el mensaje-sin-código de Barthes, sino que es en sí mismo mensaje codificado.

En la novela *El camino de Santiago* vemos presente la descripción fotográfica como recurso para los discursos narrativo y descriptivo. En primera instancia, emplea este cierto prestigio de la fotografía: en la novela, las fotografías de Santiago son testimonios, pruebas de la realidad real. Por ello las emplea, “Para demostrar que siempre habitó este cuerpo... desde mi nacimiento hasta el aturcido instante de la separación” (Laurent, 2003: 9). Son la prueba documental de que Santiago la ha acompañado toda la vida, o como quiere hacerla creer, que son uno mismo.

Frente a la caracterización que Diana Palaversich (2004) hace del personaje de Santiago como voz de la razón o de la “sociedad patriarcal”, podemos decir que las fotografías que Santiago contrapone a los recuerdos de la narradora protagonista tienen el prestigio de “documentos” o “prueba” por ser una memoria mecánica, en ello superior a la de la narradora protagonista. La voz de la razón tiene *pruebas*, mientras que la de la mujer, la narradora, no tiene más que la impresión de sus recuerdos. Es de esta manera que la voz de la sociedad patriarcal quiere superponerse. Queda, desde luego, la duda que esboza Palaversich sobre si

las fotografías representan verdaderamente sus recuerdos, o si constituyen una falsa memoria que se va implantando en el sujeto.

Sin embargo esta cuestión de la existencia y validez de dichas fotografías no aparece en la novela, la narradora-protagonista nunca las cuestiona y, más bien, tiende a terminar por considerar sus propios recuerdos como falsos, frente a los recuentos e interpretaciones de los hechos impuestos por Santiago.

Este prestigio de las fotografías se mantiene a lo largo de toda la obra, a pesar de que nunca se menciona el aparato fotográfico, sólo que son “fotografías y filminas” que tiene Santiago y, de hecho, una de las premisas es que tales fotografías y filminas se emplearían para dar lugar a la narración: “Santiago posee toda una colección de fotografías, filminas y transparencias que irá enseñando a lo largo de esta asamblea enfermiza” (Laurent, 2003: 9). No se cuestiona su verdadera existencia, su validez, sino que el prestigio de la imagen fotográfica está, en este caso, validado a priori.

Un segundo aspecto a considerar es el hecho de que parte del discurso narrativo/descriptivo que elabora Laurent Kullick emplea la forma de la descripción fotográfica tal como la describe Barthes: imperfecta, abierta a múltiples interpretaciones y ya como una interpretación en sí misma. Pero ocurre algo interesante, esta descripción fotográfica es un recurso formal que disfraza al descriptivo/narrativo usual de la novela. No se trata literalmente de la descripción de una fotografía, pues la supuesta fotografía es parte del mundo ficcional generado por el discurso en la novela. Propiamente, no existe, sino que llega a existir únicamente mediante los actos descriptivos y narrativos que la crean. Asumimos que hay una fotografía porque se habla de ella aun si es de manera imperfecta. Es una generación a la inversa, pues en la definición de Barthes, la fotografía precede a su descripción y, en este caso particular, la descripción fotográfica precede a la existencia de una fotografía ficcional.

La “fotografía” que se logra a través de la descripción fotográfica es una para cada lector, y para cada lectura. De esta manera podemos decir que Laurent Kullick emplea en partes de su discurso descriptivo/narrativo la forma que tiene el discurso de la descripción fotográfica para crear la ilusión de que dichas fotografías existen, hacerlas existir entre esos personajes. Las vemos, son parte del mundo que crea el relato.

Lo que es fallido en la descripción fotográfica, desde la perspectiva de Barthes, en *El camino de Santiago* se emplea de manera intencional como un recurso para transformar un acto descriptivo en uno narrativo. Todas las fotografías de las que nos habla Laurent Kullick “cobran vida”. Es decir que en la descripción que se hace de ellas hay movimiento. Las fotografías no se reducen a un momento congelado en la línea de tiempo sino que, la descripción que de ellas se hace se extiende hasta contar todo un episodio, una situación, una causalidad entre varios hechos.

Así lo vemos en el siguiente fragmento en donde una fotografía no está limitada a la descripción de un momento, unos personajes, un lugar; sino que se aprovecha para narrar una anécdota en toda su profundidad:

[Santiago] abre en abanico las fotografías y escoge una al azar.

Mi padre bebe cerveza con sus amigos. No se ve claramente si están en la sala o en la cocina. Llama a sus hijos uno por uno para hacer los chistes que nos enseñó. Mi cuerpo está muy delgado por la falta de apetito y mi actuación consiste en que, mientras mi padre sopla y sopla, yo debo dar vueltas sobre mi eje simulando estar atrapada en un remolino para luego azotar sobre el piso como tabla. Los compadres ríen y aplauden... (Laurent, 2003: 9).

De esta manera, parece que el recurso empleado por Patricia Laurent funciona precisamente por aquello por lo que la descripción fotográfica, desde el punto de vista de Barthes, es fallida, ya que permite a la escritora elaborar un segundo mensaje, una interpretación codificada, para crear la ilusión de la existencia de las fotografías.

Con el recurso de la descripción fotográfica la autora resuelve dos asuntos a la vez: por un lado el carácter objetivo, racional, con el que quiere representar a Santiago, brindándole un instrumento que no se cuestiona (el prestigio del documento fotográfico) pero sólo gracias a que la crea mediante la descripción fotográfica se logra la ilusión de existencia de estos documentos. En segundo lugar, la descripción fotográfica es un discurso que permite crear mensajes y es discurso que, como dijimos, en la realidad existe a pesar de ser fallido, pero en la ficción no es que falle, sino que crea lo que enuncia y no hay una “realidad” que se le oponga. Por lo tanto, el segundo mensaje al que se refiere Barthes se torna aquí en el principal.

El recurso de la descripción fotográfica que hace Laurent Kullick en *El camino de Santiago* hace que se nos olvide algo importante: que esto no es una fotografía. Pero una explicación de por qué admitimos como congruente que dentro de un texto narrativo esté presente la descripción fotográfica —en total ausencia de las imágenes referidas—, es la idea de que imagen y lengua son compatibles en un plano, el plano bidimensional, intermedio:

“Esto no es una manzana”. El espacio real deja paso a la mediación del espacio virtual: la realidad medial es una realidad mediatizada, una superficie bidimensional y planaria que reproduce a través de diversos recursos formales la ilusión hipnótica del espacio tridimensional y pentasensorial” (Lomas, 1991: s. p.).

Este es el plano donde imagen y lengua coinciden: en la ilusión de un espacio donde las palabras y las imágenes nos producen la ilusión de que son ellas mismas las cosas. Al analizar la obra de Magritte, “Esto no es una manzana”, Carlos Lomas, a través de la interpretación que también Foucault hace del cuadro, decide que no hay contradicción entre la imagen y el texto ya que, en efecto, ninguna “tiene el sabor, ni el volumen, ni el aroma, ni la textura de una manzana” (Lomas, 1991:s. p.). Con respecto a la imagen, nos dice:

Convenciones perceptivas de orden cultural nos han hecho caer, a través de técnicas gráficas de configuración con un alto grado de iconicidad que generan la ilusión de semejanza o analogía con el objeto en aspectos como el color o los contornos, en un

flujo hipnótico que nos permite confundir la realidad de las imágenes con las imágenes de la realidad (Lomas, 1991: s. p.).

Del mismo modo, en la escritura va implícita “una fe en el poder de las palabras para reproducir el objeto ausente” ya que:

Describir... es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas... a partir de un modelo preexistente... es hacer irrumpir una palabra con vocación de espejo en el mundo de lo supuestamente no verbal; es aspirar a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son las cosas (Pimentel, 2001: 17).

De tal forma que si tanto la imagen como la lengua son fuentes de una ilusión referencial, ante todo, parece ser que son compatibles en el plano bidimensional donde se despliegan uno y otro y donde, por ejemplo, no se pueden contradecir; pero también en el plano virtual donde la obra existe en profundidad y cuenta en sí misma. El espacio en donde el discurso se libera de todo compromiso con una función referencial y tiene ahora únicamente la misión de representarse a sí mismo. Es así que Lomas nos recuerda que imagen y lengua constituyen cada uno un texto y que así como se es alfabeto en el discurso escrito, se puede ser en el discurso icónico (Lomas, 1991: s. p.).

Esta perspectiva en la que imagen y lengua, ambas como texto, son compatibles en el mismo plano nos permite regresar a la propuesta de Patricia Laurent Kullick al emplear la descripción fotográfica como elemento narrativo en su novela. La presencia de una descripción fotográfica nos revela el hecho de que para la historia que se cuenta se pudo haber empleado igualmente imagen, precisamente una composición fotográfica entremezclada con el texto. Lo que queda al final es la ilusión de un texto que combina discurso lógico y discurso icónico, pero es únicamente eso, una ilusión; en cambio, la novela se vale de la capacidad de

la descripción fotográfica para connotar varios sentidos a imágenes a partir de la lengua y que en su carácter virtual son comparables a las imágenes visuales.

La descripción fotográfica dentro de la novela *El camino de Santiago* es congruente, pues si para Barthes, la descripción fotográfica es un metalenguaje, en el uso que se hace en la novela del aspecto formal de la descripción fotográfica está también presente ese rasgo de metalenguaje: un mensaje acerca de otro mensaje. Este rasgo coincide con una de las premisas de la novela, ya que el discurso narrativo en ella también tiene una orientación metalingüística, dado que todos los hechos que se narran son enunciados a partir de un “concilio” entre la narradora protagonista y Santiago.

En palabras de Luz Aurora Pimentel:

...toda narración homodiegética ficcionaliza el acto mismo de la narración. El narrador deja de ser una entidad separada y separable del mundo narrado para convertirse en un narrador-personaje. Del mismo modo, el acto de la narración se convierte en uno de los acontecimientos del relato; la narración se torna en acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio a nivel narrativo (Pimentel, 2010: 140).

Podemos distinguir en *El camino de Santiago* al menos tres niveles de la historia dentro del mismo nivel narrativo. En primer lugar, están los acontecimientos que se relatan como anécdotas. Lo que distingue a estas anécdotas es que dan cuenta de la historia de vida de la protagonista, es el “yo narrado”. Sin embargo estas anécdotas son relatadas tanto por la protagonista como por Santiago y en ocasiones coinciden y en otras no en torno a la causalidad y los detalles de los hechos. Se distingue porque cobra la forma de la representación y está marcada por guiones que introducen el diálogo. Aquí vemos otra versión del “yo narrado”, un yo narrado al que se le atribuye parte de la narración, como también se le atribuye a Santiago, que también aparece en dos versiones: un Santiago narrado y un Santiago narrado que a su vez narra parte de los acontecimientos. Luego, este concilio entre la

protagonista y Santiago es a su vez narrado por la narradora-protagonista quien en este nivel de la historia es el “yo que narra”. En este nivel ya no tiene incidencia la voz de Santiago, estamos ante el narrador total.

Al emplear la forma de la descripción fotográfica la autora logra uno de sus propósitos: construir la historia como un acontecimiento dentro de la narración, que toma la forma de un diálogo entre dos personajes, un “concilio”. En el Capítulo 3 de esta investigación estableceremos cómo este y otros rasgos de la novela se suscriben a una intención metalingüística.

El camino de Santiago utiliza el discurso de la descripción fotográfica como recurso tanto descriptivo como narrativo, y lo hace desde una generación a la inversa: a través de la descripción fotográfica crea fotografías que son parte del mundo ficcional. Como menciona Barthes, la descripción fotográfica es un recurso imperfecto ya que no puede sino ser el mensaje secundario de otro primario que es el mensaje fotográfico, mensaje total en sí mismo, de acuerdo con el autor. Laurent Kullick se vale de esta característica para transformar el discurso de la descripción fotográfica en uno también narrativo, dotando de movimiento a los elementos de la fotografía, transformando esos movimientos en situaciones y episodios completos.

El prestigio que culturalmente se le atribuye a la fotografía como "copia mecánica" de la realidad juega en la novela a favor de Santiago, la voz de la razón, en detrimento de la voz de la narradora-protagonista, cuyos recuerdos son desestimados como poco fiables, incompletos e incluso erróneos. Además del efecto que esto produce sobre el propio personaje, sentirse incapaz de dar cuenta de su propia vida, tiene otro efecto en el lector: produce que la narración se tenga por incierta y al narrador como poco falible.

El carácter metalingüístico de la descripción fotográfica abona también a una orientación metalingüística de *El camino de Santiago* en tanto que discurso sobre otro discurso. Se ajusta a los diferentes niveles que se manejan en la obra: el nivel de la narración, el nivel de concilio entre Santiago y la narradora-protagonista, y el nivel de las interacciones entre los personajes (de lo que se da cuenta en el concilio). La descripción fotográfica hace posible el tránsito de un nivel hacia otro de la narración.

1.5 Conclusiones parciales

Todo enunciado forma parte de la comunicación discursiva. *El camino de Santiago*, en tanto enunciado, está compuesto por otros tantos discursos que provienen de fuera y se insertan para producir un texto cuyos elementos internos dialogan entre sí, y que dialoga, a su vez, con otros enunciados fuera de él. El escritor emplea, consciente o inconscientemente, discursos que están previamente codificados. Sin embargo, la cualidad múltiple y polivalente de la palabra poética permite que se inserten en el texto y se cree un nuevo discurso, igualmente abierto, a partir de la obra literaria.

Observamos que en *El camino de Santiago* la frontera entre héroes y mundo, que es una constante en el género de la novela, y que históricamente se ha ido desplazando de fuera hacia adentro, se presenta aquí completamente interiorizada. Es más, gracias a que esta interioridad se proyecta hacia afuera, se amplía, es que puede construirse este espacio donde los acontecimientos se desarrollan.

Uno de los recursos por los cuales esta interioridad se amplía, es el uso que hace Patricia Laurent Kullick de interior del cuerpo como espacio, tal como está presente en la cultura, gracias a alegorías de dominio popular en donde el cuerpo es visto ya sea como una

fábrica con operaciones mecánicas, o bien como territorio salvaje donde las operaciones fisiológicas son vistas como la flora y fauna silvestre de un ecosistema.

La noción del tercer cuerpo de Valery sirve a esta obra para designar la interioridad del cuerpo humano como elemento concreto, frente a nociones de mayor alcance en el dominio popular en donde “mundo interior” se refiere exclusivamente a la subjetividad conformada por las operaciones psíquicas y espirituales del ser humano. Apreciamos que en *El camino de Santiago* hay una síntesis de estas dos expresiones. En los capítulos subsecuentes observaremos las operaciones por medio de las cuales esta novela logra conformar un espacio híbrido entre lo concreto y lo abstracto para conformar la geografía interior como espacio de la ficción.

Sin embargo, tal como observamos en este capítulo, lo que era una alegoría, históricamente, fue llevada al plano literal para producir historias: el interior del cuerpo se representó como este espacio inexplorado, ecosistema indómito propicio para las historias de ciencia ficción y aventuras. Patricia Laurent Kullick, en el diseño de la geografía interior en *El camino de Santiago*, retoma este empleo de la alegoría del interior del cuerpo como espacio llevado al nivel literal y lo amplía al complementarlo con el mundo interior o subjetividad representada como elemento concreto y no abstracto.

Ligado a estas alegorías del cuerpo como un engranaje de operaciones con funcionamiento mecánico, está la representación que en *El camino de Santiago* se hace de la visión como una cámara fotográfica / cinematográfica. El discurso de la descripción fotográfica es uno de los principales recursos narrativos de la novela, destacable porque gracias a ella la novela hace un complicado manejo de yuxtaposición de tiempos y espacios. A partir de un recurso descriptivo se crea un recurso narrativo. Más aún, se vale de la cualidad imperfecta de este tipo de discurso —Barthes apunta que la descripción fotográfica falla en

reproducir la cualidad denotativa de la imagen en sí y en lugar de aludir al mensaje original, crea un segundo mensaje— para crear la ilusión referencial: la descripción de unas fotografías que solo existen porque se crean en el mundo ficcional.

Otra función del empleo de la descripción fotográfica en *El camino de Santiago* es la de aportar al personaje de Santiago esta cualidad de la “literalidad” de la fotografía. Al ser un mensaje producido por una máquina, de acuerdo con Barthes, la fotografía se nos presenta como la realidad literal. Es así que en la novela las fotografías que utiliza Santiago para narrar desde su punto de vista la historia —y en el acto, debilitar las versiones de la protagonista que terminan por aceptarse como inciertas e imperfectas— se toman en la historia misma como documentos objetivos aportando a Santiago, la voz de la razón, este instrumento para que pase sin cuestionarse su punto de vista de los acontecimientos.

La lectura de la novela permite ver a Santiago como la voz de la razón, voz del sistema patriarcal que dicta lo que debe y no debe hacerse, en particular, como una mujer debe y no debe comportarse por su propio bien, la “literalidad” o prestigio de la fotografía sirve para dotar a esta voz de una herramienta que la vuelva infalible, aún en detrimento de la propia experiencia subjetiva de la protagonista que queda, incluso ante sí misma, desestimada.

Por último, señalaremos la cualidad de la descripción fotográfica como metalenguaje, ya que permite en la novela la presencia de un mensaje adentro de otro mensaje. En los capítulos 2 y 3 observaremos otros elementos metalingüísticos presentes en *El camino de Santiago*.

2 LA CONSTRUCCIÓN VERBAL DEL ESPACIO EN *EL CAMINO DE SANTIAGO*

La investigación realizada por Amador Molina (2009) resalta varias características espaciales de *El camino de Santiago*, entre ellas, que los espacios exteriores son descritos “con parquedad ascética, e incluso con deliberada ambigüedad”. El texto no se ocupa de describir los espacios cuyo referente tiene lugar en nuestra vida cotidiana: Madrid, Londres, pero también una ciudad, una colonia, un departamento, una casa, un patio, una escuela, etc. (Molina, 2009: 212).

Por otro lado, “los interiores subjetivos” son descritos con mayor detalle hasta construir una geografía interior. Para Amador Molina, esta descripción tan detallada obedecería a que “quizá en razón de ser fantasiosos y que por lo tanto el lector no cuenta con ninguna referencialidad posible” (2009: 212).

Esta falta de referencialidad² entre el lector y el particular espacio propuesto por el texto, es lo que obliga, según Amador Molina, a que haya una descripción más abundante y precisa. Desde el punto de vista de Amador Molina, los escenarios son “fantasiosos” (2009: 2012), a partir de lo cual puede decirse que la novela explora el universo de lo irreal, lo imposible; lo concebible sólo en un universo imaginado. Tanto la narración como la descripción en la novela se ocupan de construir esa dimensión espacial.

Amador Molina remarca que el punto de vista de la narración, y por lo tanto, de la descripción, cambia constantemente: en ocasiones es la protagonista y, en otras, Santiago, a

² En el Capítulo 1 argumentamos que existen por lo menos cuatro registros muy específicos en la cultura popular que conectan, entre otras, con las cualidades del espacio en *El camino de Santiago* y por lo tanto que sí existe referencialidad para el lector. Sin embargo queremos apegarnos a los hallazgos de Amador Molina en torno a las características del espacio en la novela de Laurent Kullick, principalmente su concepto de geografía interior.

partir de quien se despliega este espacio atípico, la geografía interior (2009: 213). Esa geografía interior queda constituida por el cuerpo (y el mismo hecho insólito de que pueda ser habitada y recorrida), pero también por la memoria, los sueños, las emociones, los recuerdos. El acto de ficcionalizar la narración en esta novela nos da al menos tres niveles de la historia en el mismo plano narrativo: el “yo narrado” conformado por la protagonista, otra versión del “yo narrado” que a su vez participa de la narración, al igual que Santiago, bajo la forma de un diálogo entre estos dos personajes y, por último, la protagonista como el “yo que narra”.

Partimos de estas características para nuestro análisis de la construcción verbal del espacio en *El camino de Santiago*, tomando en cuenta lo expresado por Amador Molina, como un avance decisivo en el análisis de esta construcción espacial. Revisaremos los diferentes medios y estrategias que emplea la autora para crear el espacio del relato: desde aquellos implícitos en la lengua hasta los que son determinados por un propósito artístico.

2.1 Configuración descriptiva y narrativa del espacio en el relato

Roland Barthes en su *Análisis estructural del relato* (1970) establece:

Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer “estadios”, proyectar los encadenamientos horizontales del "hilo" narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro. (Barthes, 1970: 15).

Luz Aurora Pimentel define el relato como “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 2010: 10) y que ese mundo se configura gracias a la dialéctica de tiempo y espacio; es decir, la combinación de hechos narrados en un espacio descrito. Pimentel nos propone como una paradoja el hecho de que el relato se da en el tiempo, pero no se puede concebir sin el espacio donde éste sucede. Parecería que en el relato quedan,

por ello, los hechos subordinados al espacio, sin embargo, el espacio está subordinado a la acción en tanto que constituye su marco (Pimente, 2001: 8).

El modo en que se construye el espacio en la ficción es, principalmente, a través de la descripción, aunque, nos dice Pimentel, la categoría espacial está presente en las estructuras mismas del lenguaje que le da vida. El análisis literario que tenga como centro la descripción del espacio configurado por el relato presentará resultados diferentes a los de aquel hecho en torno a la narración de los acontecimientos, pero ambos serán complementarios.

El relato opera a través de la “ilusión referencial”, no hacia un objeto “indiferente”, sino hacia uno que “establece relaciones significantes con otros objetos de este mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión”. Esto es lo que, para Luz Aurora Pimentel, hace que un texto cobre sentido: que el espacio del relato (universo diegético) se relacione con el mundo “real” de una manera significativa. Y nos dice que algunos textos lo hacen a modo que exista “concordancia” entre el mundo narrado y el mundo que habitamos, mientras que otros lo proponen con “abierta discordancia” (2001:9). Pimentel va más allá al observar que los relatos que tienden a reflejar la realidad (modelos-reflejo) tienden a ubicarse en “espacios ‘reconocibles’ y con un alto grado de referencialidad”; y, en cambio, los textos “subversivos... tienden a distorsionar el espacio mismo sobre el cual se proyectan” (2001: 10).

Por lo tanto, la propuesta de esta autora es que la función descriptiva en el relato no se encarga únicamente de configurar el espacio de la ficción, sino que, además, es un “vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien [puede ser] también el sitio donde se pueden localizar valores semánticos, ideológicos y simbólicos del relato” (2001: 8).

Siguiendo a Hamon, Pimentel plantea que la estructura elemental de una descripción es la de establecer un nombre al que sigue una serie predicativa (ejemplo: cielo + azul, claro,

brillante, soleado). Normalmente la descripción se hace a manera de “inventario”, “catálogo” o “enumeración de las particularidades del objeto descrito” (Pimentel, 2001: 20).

Estas series predicativas están conformadas por series léxicas que pueden ser de carácter sinecdóquico (las partes constitutivas de un objeto, o bien, las particularidades sensibles del objeto); o pueden ser de carácter sinonímico (entrar en relación analógica con otros objetos o detalles de estos objetos otros (Pimentel, 2001: 21). Un ejemplo del primer caso sería emplear la serie léxica “pequeño”, “travieso”, “inocente”, “encantador” para describir “niño”; mientras que un ejemplo del segundo caso sería emplear la serie léxica “infante”, “crío”, “nene”, “chiquillo” para describir “niño”.

Este tipo de descripción, basado en la estructura elemental de nombre + serie predicativa de orden sinecdóquico o sinonímico, que Pimentel llama “formas descriptivas paratácticas” (yuxtaposición) se distingue de otro, el de las “formas descriptivas hipotácticas” (subordinación) basado en la estructura de nombre + serie predicativa organizada y jerarquizada de acuerdo a un modelo preexistente (Pimentel, 2001: 21).

Estos modelos preexistentes son siempre extratextuales: van desde los discursos del saber oficial o el popular, hasta los modelos provistos por otras artes (pintura, música, etc.), pasando por los modelos lógicos-lingüísticos como las relaciones espaciales entre objetos. (Pimentel, 2001: 27).

Por último, lo que estas formas de descripción producen son “isotopías tonales” a través de la redundancia semántica. No es que se repita un mismo lexema, sino que diversos lexemas se afilian a un mismo campo semántico (Pimentel, 2001: 27).

Para Pimentel, son estas isotopías tonales las que articulan a la descripción con el nivel ideológico a través de sus relaciones con otras partes del relato.

La significación ideológica de [la] descripción no se circunscribe a la descripción en sí, sino que se proyecta, reforzándola, al resto de la narración; de tal modo que esta descripción ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otras partes del relato. (Pimentel, 2001: 28).

Espacios descritos	forma de descripción de tipo paratáctico	nombre o tema descriptivo + nombre o tema descriptivo +	series léxicas en dominante sinecdótica series léxicas en dominante sinonímica	isotopías tonales a través de la redundancia semántica: diversos lexemas se afilian a un mismo campo semántico
	forma de descripción de tipo hipotáctico	nombre o tema descriptivo +	series léxicas organizadas y jerarquizadas de acuerdo a un modelo preexistente o extratextual (discursos del saber oficial y /o popular, modelos lógicos-lingüísticos o modelos provistos de otras artes.	
Hechos narrados	Las acciones también dan cuenta del espacio que los enmarcan. El espacio se presenta como el marco indispensable de las transformaciones narrativas.			

Tabla 1. Elementos de análisis de la configuración espacial de acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2001).

Pimentel señala la importancia de los modelos organizativos. En principio, toda serie predicativa puede ser ilimitada pero lo que limita esta sucesión de particularidades de un objeto, son los modelos de organización. Estos transmiten la ilusión de que “los límites [de la descripción] son inherentes al objeto descrito”. (Pimentel, 2010: 26).

Los modelos descriptivos corresponden a categorías que manejamos cotidianamente y operan en nuestra percepción del mundo:

Modelos de organización	Aspectos que comprende
lógico lingüístico	las dimensiones (dentro, fuera, encima, debajo, arriba, abajo, al centro, al fondo, a la izquierda, a la derecha)
taxonómico	las partes de algo, por ejemplo una planta, un árbol, el cuerpo humano.
espacial [taxonómico dimensional] perspectiva: descripción focalizada, desde el punto de vista de quien contempla algo y esto es lo que se narra.	tres dimensiones vertical, horizontal, perspectiva. Greimas: la intersección de estas tres dimensiones "constituye una deixis de referencia que permite situar, en relación con ella, las diferentes entidades que se encuentran en el espacio" Ilusión de totalidad y continuidad del espacio descrito. Cuando la narración y la descripción no convergen se puede hablar de una doble perspectiva.

temporal	horas, estaciones del año
cultural	modelos de pintura, arquitectónicos, musicales, etc. por ejemplo la écfrasis

Tabla 2. Modelos de organización de la descripción de acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2010).

Observemos cómo en *El camino de Santiago* tanto el discurso narrativo como el descriptivo presuponen la existencia no de un espacio, sino de diversos espacios superpuestos. Podemos decir que estos espacios van de lo concreto a lo abstracto. Uno de estos espacios, que también podemos calificar como dimensiones, es la geografía interior que se encuentra conformada tanto por elementos concretos como por elementos abstractos. De esta manera se significa un espacio, el interior del cuerpo, el cual puede ser penetrado, recorrido, habitado, etc.

[Santiago] el intruso que invadió mi cuerpo después de que abrí la primera vena. (Laurent, 2003: 7).

En este lexema “intruso” denota la acción de introducirse en un lugar; connota además una característica de Santiago como agente que irrumpe en un espacio al que no tiene derecho. El verbo “invadió” denota el acto de entrar a la fuerza a un lugar, en este caso el cuerpo que ha sido abierto por una herida provocada en un intento de suicidio. También el verbo “abrí” connota esta apertura del cuerpo.

Veamos otro ejemplo:

Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo, Santiago me rondaba. (Laurent, 2003: 7).

En este lexema, “hallar asilo” denota encontrar refugio y connota una huida o no tener dónde más habitar. La frase “torrente sanguíneo” denota el curso de la sangre en el aparato circulatorio pero connota una corriente, parte de una topografía. El verbo “rondaba” denota un

desplazamiento en círculos alrededor de algo pero también una proximidad. Antes de estar dentro del cuerpo de la protagonista, Santiago andaba cerca de ella.

Además de estos dos ejemplos en donde queda muy claro cómo las acciones dan cuenta de un espacio, podemos establecer también una transformación de la relación entre la protagonista y Santiago: él la acechaba, ahora la habita.

Este lenguaje poético tiene que ver con los términos abstractos empleados como si fueran concretos, a través de los verbos y los adjetivos. Por ejemplo, están los verbos cuya semántica define un desplazamiento, que combinados con un objeto directo abstracto generan un espacio irreal en el cual, sin embargo, la novela sucede:

Mina *entra* por el *instinto* para ayudarme a despertar. (Laurent, 2003: 88).

“Instinto” es un sustantivo abstracto, designa una abstracción del comportamiento observado en seres humanos y animales, es una característica atribuida a la protagonista (tiene instinto, como todos los seres humanos). Sin embargo Mina tiene la capacidad de atravesarlo, de entrar por él.

Las pesadillas son infantiles comparadas a los cuentos que empezó a contar *en* la lucidez de mi mente como si estuviéramos en una perpetua noche de invierno y él, sentado cerca del fuego de mi esencia, hojeara el libro de cuentos más espeluznante. (Laurent, 2003: 90).

“Lucidez” es una palabra que designa un estado mental, sin embargo Santiago puede estar *en* ella como en un espacio. Sabemos que algo abstracto sólo puede penetrarse o manipularse en lo abstracto, sin embargo, en esta novela los desplazamientos son acciones concretas que permiten a la historia avanzar. Se emplean verbos cuya semántica define un desplazamiento, combinados con un término abstracto designado como si fuera un lugar y con ello se genera un espacio irreal. En otras ocasiones estos términos de significado abstracto se emplean como si fueran concretos a través de la combinación con adjetivos:

¿De qué color es el miedo? (Laurent, 2003: 32).

De tal forma en *El camino de Santiago* lo abstracto toca un poco lo concreto y lo concreto se vuelve un poco abstracto: estamos en una dimensión que sólo es posible en la imaginación y las descripciones se mantienen entre lo poético y lo fantástico: poético porque propician imágenes al lector, fantástico porque narran un acontecimiento insólito. De esta manera el lenguaje descriptivo en *El camino de Santiago* cobra esta ambivalencia, pero además, ayuda a construir un espacio de la ficción indeterminado que se relaciona con la vida interior, subjetiva, de una persona: el instinto, la lucidez, etc.

Si bien en el Capítulo 1 propusimos que en *El camino de Santiago* el interior del cuerpo se desarrolla como espacio de la acción, lo que complementaría este espacio que llamamos geografía interior es esta *interioridad* abstracta que se deriva de la noción de dominio común según la cual todos nosotros tenemos *adentro* un mundo subjetivo al que también llamamos mundo interior. *El camino de Santiago* hace concreto ese espacio interior *virtual* al establecerlo como continuidad del interior del cuerpo: los órganos, el cerebro, las vísceras, todos ellos sustantivos concretos. Es ese espacio, el interior del cuerpo ampliado a la interioridad subjetivas el espacio que los personajes habitan, recorren.

...Me *adentro* en la oscuridad del cerebro. Inmóvil espero acostumbrarme a la engañosa claridad rojiza. Santiago está de espaldas, sentado frente al motor ocular desde donde dirige la vista al doctor como si jugara con unos binoculares gigantes. (Laurent, 2003: 96).

De esta manera empleado se construye un lenguaje descriptivo que permite a la novela suceder en lo abstracto como un espacio fantástico, donde ocurren acontecimientos insólitos, mediante las imágenes que suscita el lenguaje poético desde donde los significados se multiplican y permite adaptarlos al uso que se les quiere dar. Encontramos así una retórica de

lo fantástico a través de la cual se trasgrede tanto lo abstracto como lo concreto de ciertos preconstruidos lingüísticos y culturales. Estos preconstruidos se ponen en juego y se emplean de manera inusual para comunicarnos un espacio, la geografía interior, cuya existencia es clave para el desarrollo de este relato.

En *El camino de Santiago*, los actos de desplazamiento de los personajes de afuera hacia dentro de la geografía interior dan cuenta de un modelo de organización lógico-lingüístico.

Por otro lado está presente el orden taxonómico en tanto que gran parte del espacio que queremos señalar, la geografía interior, está conformado por la enumeración y descripción de las partes del interior del cuerpo: sistema nervioso, corriente sanguínea, tejidos, entre otros.

Esta geografía interior se complementa con modelo de organización que proviene de la cultura: la noción de subjetividad conformada por los sueños, los miedos, los deseos, potencias, etc. que, como observaremos, en *El camino de Santiago* pasan de ser objetos abstractos para constituir espacios concretos y ampliar el territorio que conforma la geografía interior que propone esta obra. Es así que, sin limitarse al discurso descriptivo, la geografía interior se desarrolla como espacio tangible, espacio de la acción gracias al discurso narrativo.

La construcción de la geografía interior en *El camino de Santiago* está asociada con los medios y estrategias con que se construyen también los personajes de Santiago y Mina. Ellos son los que penetran, habitan ese espacio, se desplazan en él. De hecho, su presencia en el interior del cuerpo de la protagonista es lo que lo vuelve un espacio, la geografía interior.

Santiago adquiere ciertas propiedades ambivalentes. Por un lado, se establece como una “voz de la conciencia”, una “inteligencia” o “lucidez” que permite a la protagonista adaptarse al mundo y preservar la vida. Es una voz cruel, que busca persuadir por cualesquiera medios para tomar el control del cuerpo que habita. Ante todo quiere sobrevivir.

Por otro lado, hay también en Santiago algo destructivo, por ejemplo, podría ser un personaje salido de la literatura de horror. Su relación con la sangre, su capacidad para robar energía, acercan a Santiago a la figura del parásito, del vampiro. Pero aunque en el desarrollo de los acontecimientos, pesa más sobre la balanza la voluntad de Santiago de proteger el cuerpo que habita, en ocasiones sus medios son violentos y ocasionan un daño a la narradora-protagonista:

Mi padre logra romper la puerta y yo siento una corriente de fuego doloroso que me exige la vida, se adentra en el torrente sanguíneo y se instala detrás de mi frente. Desde su trono óptico, abre mis párpados y descubre que ha triunfado en la invasión. Todo se vuelve terriblemente lúcido. Me lleno de un falso entusiasmo que confundo con el regreso de Mina. Escucho por primera vez la voz de Santiago que entonces y, ahora, me pide que me levante del suelo. (Laurent, 2003: 86).

Se mantiene indeterminada cuál es la naturaleza de Santiago. Si es un demonio, un íncubo, producto de la imaginación de la protagonista, no se aclara. De hecho en diferentes momentos se establece que ella y él son “lo mismo” para luego, en otros, desmentirlo:

—...¿Un tal Santiago?... No soy otro que tu estúpida razón. (Laurent, 2003: 95).

Si Santiago no fuera un ser independiente de mi cuerpo, de mi propia imaginación, ¿de dónde, entonces, saco yo estas historias? (Laurent, 2003: 92).

Ya que la naturaleza de Santiago y Mina se mantiene indeterminada por el texto, la autora emplea ciertas estrategias para construirlos. Son elementos discontinuos presente a lo largo de todo el texto por medio de los cuales se puede comprender a estos dos personajes: descripciones, acciones, analogías, y modos.

Descripciones	<p>[Santiago] Señor y dueño de sus aposentos... Su mejor coartada [de Santiago] es el sueño La divagación lo pone nervioso... Santiago no [perdona fácil]... ...los mágicos humos del alcohol ahuyentan a Santiago Santiago, dueño y emperador de mi mente cuyo cetro es el miedo al rechazo... Santiago de los tres colores básicos y las veintinueve letras. Santiago fanático de la salud mental... [Santiago] Es pura dermis. Su único ojo es una espiral de carne latiendo, bombeando sangre. Santiago parece una canica de hígado, con extremidades rojas, escurrientes. [Santiago] El intruso del poder, del ego, del deseo.</p>
Acciones	<p>Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena. [Santiago] Invisible soplabla su aliento sobre mi hombro... [Santiago pretende] demostrar que siempre habitó este cuerpo... Santiago odia el truco del vacío... Pierde algo cuando lo hago. Regresa adormilado y batalla para reconocer los objetos, nombrarlos nuevamente... Santiago salía renovado de sus cavernas... [Santiago] Aventaba bocanadas de aliento rojo que chocaban en el abismo y se cristalizaban cayendo en cuarzos violetas.</p>
Analogías	<p>[Santiago] Me acechaba como la antítesis del ángel guardián, esperando el gran momento de flaqueza para integrar su perdida dimensión en la mía</p>
Modos	<p>[Santiago] Invisible soplabla su aliento sobre mi hombro... [Santiago tiene] necesidad de perdonar únicamente como elemento valioso para lograr la buena salud y quedarse más años en el imperio. Aunque... le resulta humillante... ha iniciado el camino del perdón ...</p>
Descripciones	<p>Mina en el aire, dibujada en la noche y el día, rayada justo en medio por la sonrisa del crepúsculo. Mina nada que ver con el mundo. Mina intuía mi cuerpo, mi adrenalina, mi sangre efervescente. Mina azul como el espacio exterior. Mina riendo. Mina sin ojos, pero abiertos a su paso por el mundo. Mina azorada con la mente humana. Mina abrazo cálido y espera, ya volverá Javier. Desconoce escaleras, bombillas de luz y velas pero tienta la vibración de mis nervios y sopla un aliento de seguridad. Mina paz me ofrece. Mina queda en lo incomprensible... Mina de procedencia lejana Mina empapada por la lluvia de octubre y sentada como lagartija bajo el sol del mediodía. Mina de las buenas noches colmada de nuevos sabores. Amadora de los sucesos múltiples: huracanes, olas, viento, basura, muertos, fierros, charcos, ranas, arena que quema los pies, mangos en el frutero, regaños, experimentos, olor de hule quemado, carros de colores que pasan a toda velocidad afuera de la ventana, el ropavejero que se lleva a los niños, la moneda domingo, el chino que vende caramelos, la rosa botón. Abierta, seca, caída. [Mina] su cuerpo azul. [Mina] Amorfa</p>
Acciones	<p>Mina me habitó con su asombro. Juntas descubrimos la tierra y el pavoroso mar. Sonidos y sabores. La pirotecnia del espíritu estallando... Juntas amamos a otro cuerpo que tampoco tenía Santiago... Mina y yo vivíamos en el éxtasis del descubrimiento... Mina seguía controlando la explosión de los soles pero, inexplicablemente, al terminar desaparecía dejando tras de sí un mareo seguido de un vuelo azul por el espacio... ...Mina, amante maravillada ante un caracol vacío o ante el universo entero que cabe en una bombilla de luz. [Mina] fascinada con la música de mis orines calientes y probando el agua de mar. Enamorada del color de las cucarachas y de la piel dura de un cadáver de rata. Llegó hasta mi cuerpo y del centro de sus muchos azules salió Reginald.</p>
Analogías	<p>[Mina] como una neblina azul metálico, tratando de escapar de una botella de vidrio y flotar sobre todas las ciudades.</p>
Modos	<p>Mina y yo... con el entusiasmo de un colibrí.</p>

Tabla 3. Estrategias para construir las figuras de Santiago y Mina: descripciones, acciones, analogías, partes y modos.

La presencia de Santiago y Mina facilitan una atmósfera de terror y acontecimientos insólitos que podemos asociar con el género de la literatura fantástica. En este género es usual que se emplee el lenguaje figurado y en el caso de *El camino de Santiago* gracias a la mezcla de los personajes Santiago y Mina, y el desarrollo de la geografía interior, es posible encontrar una alta presencia de lenguaje figurado y también expresiones poéticas.

Es importante señalar que tanto las estrategias empleadas para configurar la geografía interior como aquellas empleadas para construir las figuras de Santiago y Mina, así como la figura del huésped-parásito están emparentadas dentro de una isotopía tonal que las une como parte de un mismo universo (frente a un universo de lo exterior que se les opone). Se trata de una “redundancia semántica... el mismo campo semántico al que se afilian todos los diversos lexemas”.

2.2 Enunciación y mundo ficcional

El mundo ficcional de una novela se crea a partir del enunciante. Este no es el autor, sino un *personaje* que el autor crea para que a partir de él se despliegue la ficción, todo por medio de la expresión verbal. El proceso de crear un universo ficticio es efectivo —y al mismo tiempo, difícil de discernir— por estar éste inserto en el funcionamiento mismo de la lengua. La novela no hace sino imitar el modo en que nosotros nos contamos el mundo, unos a otros y a nosotros mismos; es decir, cómo mediante enunciados lo creamos.

Emile Benveniste en la década de los setenta postuló el término de “enunciación” como el fenómeno por el cual un individuo se apropia de la lengua mediante su uso y genera, a raíz de ello, un discurso. La enunciación se distingue del enunciado en tanto que la primera es el acto mediante el cual es producido el segundo. El enunciado en sí mismo no es el objeto de estudio para el enfoque de Benveniste, sino la enunciación. Ésta, en tanto que acto, tiene la

característica de darse en un momento y un contexto específicos, y también la de realizarse con la intención de que dicho mensaje llegue a un interlocutor que puede ser real o imaginario, colectivo o individual. Es decir, “el discurso... emana de un locutor... espera un auditor y... suscita otra enunciación a cambio” (Benveniste, 1999: 84).

Siguiendo a Benveniste, el autor es el enunciante y la obra literaria el enunciado. A quien se dirige, sabemos por convención, es a los lectores, entre quienes se encuentran los críticos; pero más allá, una obra literaria se dirige a la sociedad, a la presente y a la futura. Ya sea que se lea entre pocos individuos o en masa, la obra literaria anticipa que será referente aún entre quienes no la lean, gracias a los comentarios suscitados por quienes sí lo hacen.

El autor, en la escritura de ficción, cede su lugar como emisor, trasvasa esta cualidad a un ente ficticio de su propia creación. Está creado verbalmente, y de tal modo, que en su naturaleza está incorporado el acto de enunciar la historia desde su punto de vista, ser el enunciante. Esta es otra convención: el discurso de ficción no equivale a una mentira. Es un comentario sobre un mundo imaginado que imita al nuestro, lo que en él sucede, sucedió, podría o debería suceder. Si el autor lo contara como experiencia propia a quienes lo rodean, sería evidente que los acontecimientos de los que habla no le ocurrieron a él, no ocurrieron, son una ficción; sin embargo, la acción de atender (mediante la escucha o la lectura) un relato nos lleva a vivir *como si* los acontecimientos narrados hubieran ocurrido: en algún lugar, a alguna persona. Aprendemos de esa historia, transformamos nuestra perspectiva de mundo o, incluso, la rechazamos.

Aunque resalta que debe hacerse una distinción, Benveniste acepta que lo que es cierto para la enunciación hablada, lo es para la enunciación escrita. Benveniste esboza de qué manera podemos ir creando el cuadro enunciativo del texto literario: “[la enunciación escrita] se mueve en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que

se enuncien individuos” (Benveniste, 1999: 91). Así, el nivel superior de la enunciación literaria está en el plano del autor que se dirige, como veíamos, a un público chico o amplio, pero siempre con la posibilidad de llegar a una generalidad. Este sería, entonces, el plano “superficial” de la enunciación y en el que Patricia Laurent Kullick y sus lectores nos encontramos.

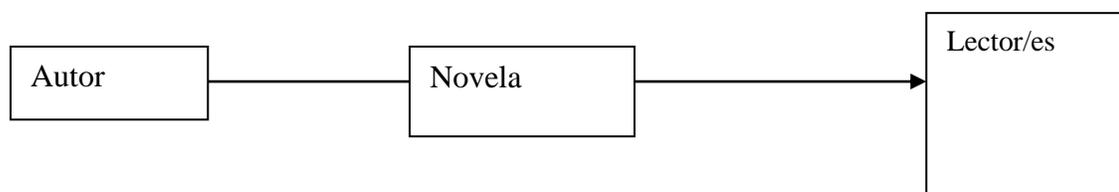


Diagrama 1. Plano superficial de la enunciación, según Benveniste (1999).

Benedicto Víquez Guzmán, en su estudio sobre el novelista costarricense Guillermo Barquero Ureña (2010, s. p.) al hablar de este nivel, establece que en este plano, existe la característica de que ni el autor ni el interlocutor intervienen directamente en la novela.

En el siguiente nivel, siguiendo a Víquez Guzmán, encontramos la figura del narrador. Este sujeto de enunciación actúa, elabora la historia que se cuenta en la forma de una confesión o recuento de daños y en donde el receptor generalmente es un *tú* o, en el caso del monólogo, un *yo*. A partir de este nivel pueden surgir otros en cantidad y combinaciones infinitas (Víquez, 2010; s. p.).

De acuerdo con Benveniste, la enunciación postula al enunciante como “parámetro”. De tal forma que en el enunciado o discurso quedan “indicios” y evidencias de “procesos accesorios” que son las formas mediante las cuales el locutor establece su posición central o de enunciante (Benveniste, 1999: 84). Esos indicios se refieren a las marcas discursivas: los deícticos, que pueden ser de persona, tiempo y lugar (espacio). Son aquellas palabras cuyo significado depende totalmente del contexto, empezando por quién las dice y a quién se las dice. La novela emplea estas marcas discursivas para crear el mundo que la sostiene.

Se establece quién es el enunciante, quién ocupa el lugar de yo. En el caso de *El camino de Santiago* la narradora queda establecida como enunciante de esta manera: “Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad” (Laurent, 2003: 7). El enunciante en este *segundo nivel de la enunciación*, de acuerdo a Vázquez Guzmán (2010: s. p.), se desvela mediante el empleo de un yo implícito en la conjugación de los verbos en primera persona del singular y los artículos de propiedad de la primera persona del singular: “*Debo* reconocer **mis** precipicios... Si *escucho* agua abundante **me** lleno de terror. No *recuerdo* peor vivencia que un baño de mar“(Laurent, 2003: 7). En esta construcción morfosintáctica el artículo yo está implícito: *(yo) debo reconocer, (yo) no recuerdo.*

Además, en este segundo nivel de la enunciación se establece quién ocupa el lugar de tú, es decir, a quién se habla. En el caso de *El camino de Santiago* es difícil ubicar a quién se dirige este enunciante, puesto que no encontramos marcas indiciales del tú (conjugaciones, o artículos), este tú prevalece indeterminado, de tal forma que el lector puede ocupar ese lugar sin estar directamente involucrado en aquello que se dice, como sería si la novela, efectivamente, quisiera implicar al lector haciendo que el narrador se dirija a la segunda persona del singular, *tu*. Podemos decir que *El camino de Santiago* tiene forma de una confesión que se nos hace a nosotros, a cualquier lector, o bien, que se hace el enunciante a sí mismo.

Intento, con este amasijo de hechos, rescatar a Mina. Se encuentra en el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías. Hace años que Santiago la esconde bajo estas amenazas. Escamotea mi nervio óptico para no rozar, ni por asomo, el túnel que conduce a ella.

Santiago rehúsa contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina (Laurent Kullick, 2003:8).

En este párrafo podemos darnos cuenta de que la historia que se nos va a contar parte del “concilio” entre el personaje principal, la narradora, y Santiago. Pero este diálogo ocurrirá en un tercer nivel, mientras que la narradora nos refiere a ello desde el segundo plano de la enunciación.

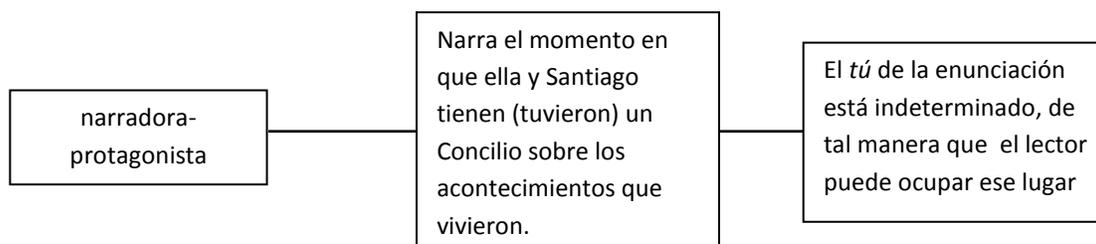


Diagrama 2. Segundo nivel de la enunciación, de acuerdo con Benveniste (1999).

En el proceso descrito por Benveniste el *yo* que enuncia se instaura a sí mismo y al otro que atiende: “implanta al otro delante de él, cualquiera que sea su grado de presencia que se atribuya a ese otro” (Benveniste, 1999: 85). Una vez interpuesto el canal, la enunciación elabora un *referente*, es decir, el mundo del cual se habla, la referencia en común entre quien dice y a quién se dice: “en el locutor, la necesidad de referir por el discurso, y en el otro, la posibilidad de correferir idénticamente” (Benveniste, 1999: 85).

En *El camino de Santiago*, el referente inmediato es el mundo interior de la protagonista. La narradora, al comienzo de la novela, habla de sí misma, particularmente de sus miedos, su dificultad para comportarse con los demás, etc. Además de esta autorreferencia, habla de Mina y Santiago, dos seres de naturaleza desconocida que habitan el interior de su cuerpo, la primera relacionada con el descubrimiento del mundo y el actuar sin prejuicios; y el segundo, un intruso que invadió su cuerpo e intenta tomar el control a base de la manipulación de ciertos órganos vitales y la proyección de fotografías de momentos clave de su vida, le produce ciertas reacciones fisiológicas pero, sobre todo, es la voz de su conciencia, le aporta lucidez y le interesa ser completamente racional:

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

En estos fragmentos el interior del cuerpo se desarrolla como espacio habitado por Santiago y Mina, el cual pueden recorrer, entrar y salir. Desde ese punto de vista ella puede ver el interior de sus órganos pero también sus sueños, deseos, pesadillas, etc. La narradora llega a descubrir este espacio interior como un espacio donde otros invasores como Santiago pueden penetrar y establecer con ella un vínculo parasitario. Hacia el final de la novela, termina escapando hacia esa geografía interior:

Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quiero tocar a mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son como hologramas [...] El rojo se vuelve púrpura. Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfigurado y pleno. (Laurent, 2003:98).

En un *tercer nivel*, en el diálogo que sostienen ella y Santiago, el referente es el mundo exterior: de ella con la familia, los compañeros de la escuela, los amantes, las ciudades en que vivió y las personas que conoció, sus diversas relaciones de pareja y los peligros a los que se enfrentaba por escoger a determinados amantes. En este nivel la conversación de Santiago con la protagonista está marcada con el guion largo, usado para introducir cada diálogo de un personaje diferente:

—Alarma roja. Este sujeto es de alto peligro. ¿Oíste que amenazó con meternos un balazo?

No le contesto. Me encuentro adolorida, humillada, vejada, en lo más hondo de mi integridad.

—Imbécil, una relación se termina y se termina. No es un matrimonio. Era un simple experimento que ya culminó.

—Deja de brincar, le pido. Me estás provocando jaqueca.

—Imbécil, ¿pero qué se cree? Hay que armar un plan de inmediato. Levántate

—No puedo.

—Debemos salir de aquí. Necesitamos llegar a un teléfono. Hablarle a Luis, Javier, Alejandro, Enrique. A todos los hermanos. Es una emergencia familiar. Nos quieren asesinar.

—Para qué beber tanto, fumar tanto —dice—. Termina todo en nefastas alucinaciones. No se puede aspirar a la armonía adentro de un cuerpo completamente animado. (Laurent, 2003:26)

El hecho de que el enunciante mismo, en el momento y contexto dados, sea el parámetro de su propio discurso, hace que sus elementos constituyan referencias únicamente internas. El enunciante estará a partir de ahí y por medio de ellos “en relación constante y necesaria con su enunciación” (Benveniste, 1999: 85). Así, destaca los indicios de persona yo, tú donde yo siempre, y únicamente, será el individuo que enuncia y tú el individuo a quien se habla y que de alguna forma “está presente” (1999: 85). En segundo lugar, los indicios de ostensión: “pronombres personales, demostrativos” son definidos por Benveniste como “individuos lingüísticos que remiten siempre a individuos”, en oposición a los que remiten siempre a conceptos” (Benveniste, 1999: 86). Son determinados en el momento mismo de la enunciación, fuera de ella no tienen el mismo sentido. En última instancia está el fenómeno del tiempo, del que el enunciante nuevamente se postula como paradigma. Por lo tanto la relación con el presente, pasado, futuro y otras instancias del tiempo estarán dadas por el enunciante o el “ego, centro de la enunciación”. El presente del tiempo coincide siempre “con el momento de la enunciación” (Benveniste, 1999: 86).

La enunciación contiene rasgos de dicho acto enunciativo, los cuales se pueden encontrar en la forma de: variables de tiempo, de persona y de espacio. Es decir, en el discurso encontraremos rasgos de quién dice y desde qué posición lo dice. De esta manera se puede encontrar formas lingüísticas que cobran sus constituciones definitivas al ser enunciadas, por ejemplo las palabras “tú” y “yo” se establecen en el momento en que alguien toma la palabra.

El sujeto que enuncia es fuente de todos esos rasgos. Además, impone su relación con el tiempo y el espacio (todo se ve desde la perspectiva del *aquí* y *ahora* del *yo que enuncia*).

En *El camino de Santiago* vemos que estos parámetros asignados dentro del discurso narrativo van construyendo el mundo ficcional. Por ejemplo, el *yo* que narra, decíamos, no sólo se identifica sino que se va construyendo por la presencia implícita de la primera persona: en los verbos conjugados que representan acción, estado o un imperativo, pero también por el empleo del pronombre posesivo “mí”. Al señalar que en *El camino de Santiago* se despliega tanto un mundo exterior como un mundo interior habitado, podemos precisar que, en parte, es el uso y la omisión del posesivo “mi” cuando se refiere a su propio cuerpo lo que permite reconocerlo como un espacio susceptible de ser penetrado, recorrido: El espacio exterior invadido es lo que construye el enunciante a su alrededor, pero los acontecimientos se extienden hacia un espacio interior que constituye otra esfera:

Mi padre logra romper la puerta y **yo** siento una corriente de fuego doloroso que **me** exige la vida, se adentra en el torrente sanguíneo y se instala detrás de **mi** frente. Desde su trono óptico, abre **mis** párpados y descubre que ha triunfado en la invasión. Todo se vuelve terriblemente lúcido. Me lleno de un falso entusiasmo que confundo con el regreso de Mina. Escucho por primera vez la voz de Santiago que entonces y ahora **me** pide que me levante del suelo. (Laurent, 2003: 86).

Es interesante también observar cómo la soledad o la vulnerabilidad del *yo*, se ve aminorado por el *nosotros* que conforman la protagonista y Santiago; o bien, el *nosotras* entre la protagonista y Mina:

Empieza la seducción. Vicente tiene dos carreras de ingeniería. Soltero. Treinta y un años. Asesor independiente de industrias especializadas en refrigeración. Para nada le cuento que no sé cómo llegué a las integrales, dejando atrás un marasmo geométrico, algebraico y diferencial. Mejor le digo que yo también juego ajedrez. Santiago hace acopio exhaustivo de su talento, nada deleznable, de poder bélico. No le **ganamos**, pero lo **impresionamos**. (Laurent, 2003: 21).

¿Por qué, entonces, el rencor? No puede eximir mis intentos de amar Amante fui en los primeros años, cuando aún no me dominaba y Mina y yo vivíamos el éxtasis del

descubrimiento. Juntas **amamos** a otro cuerpo que tampoco tenía Santiago, como aquel méndigo. (Laurent, 2003: 14-15).

De esta manera, el yo vulnerable —por ejemplo, cuando es niña o cuando es golpeada por un hombre— la narradora protagonista no está sola, sino que tiene la compañía de Santiago o la de Mina. Se construyen estos dos tipos de *nosotros* y de esta manera se experimentan de forma diferente los acontecimientos.

Lo **tranquilizo** con algo de Mozart. También **doy** a mi cuerpo un poco de café mientras **narro** el horror de no convencer a nadie. Santiago **accede** a contribuir con lo que se pueda entender. *Es* como un espejo fiel al alfabeto desgastado. **Observa, entiende, afirma**, entonces **puedo** narrar. **No** soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. **Teme** ser juzgado duramente. De hecho, preferiría no seguir con este absurdo concilio (Laurent, 2003: 8).

La novela emplea un recurso para narrar el pasado en presente: las fotografías que presenta Santiago. A partir de esa selección de fotografías, se narran los hechos en presente. Sin embargo, se entiende que son del pasado. La mayoría de episodios están narrados en presente, por lo cual, no se nos presentan los hechos en orden cronológico, salvo algunas partes que aparecen en secuencia y otras que sí están narradas en pasado. Sin embargo, la narradora va saltando de un recuerdo a otro (en pasado) y Santiago interrumpe con fotografías (en presente). Los acontecimientos se van ordenando en la mente del lector en relación a la edad de la narradora-protagonista: cuando fue niña, luego adolescente, luego joven y adulta.

De tal manera está manejado el tiempo, que en la novela llega a haber planos superpuestos en relación al tiempo. Por ejemplo, al inicio de la novela se hace referencia a un intento de suicidio de la protagonista. Sin embargo, hasta llegar al capítulo donde ella es adulta y tiene un quiebre nervioso se describe el episodio del suicidio de forma simultánea, de forma muy efectiva, leemos:

Fui resbalando hasta quedar hincada en la memoria de cuando tenía catorce años y acepté la pérdida de Mina... Mi madre tocaba la puerta. Tengo rato sentada, con las venas abiertas sin que la sangre logre perder su cauce. Los toquidos se vuelven más intensos... Mi padre se dispone a destrozar el picaporte... Lucio también rompió la puerta. Tenía mucho rato afuera del baño sin que yo respondiera. Se puso en cuclillas para abrazarme. Escuché la voz de mi madre. —¡Qué barbaridad! —grita—. Esta niña se quiere suicidar. —No lo puedo creer —dice mi padre mientras me levanta del brazo y busca alcohol y gasas en el botiquín... Mi padre vuelve la cabeza para asegurarse de que nadie lo está escuchando y en un susurro me aconseja la mejor manera de hacerlo. —Consigues pastillas para dormir y un litro de tequila. Te lo tomas junto con las pastillas. Necesitas rentar un cuarto que tenga una toma de gas. La abres con una llave como ésta —mi padre se para y busca en su caja de herramientas— ¿tienes dinero para rentar un cuarto con toma de gas? Niego con la cabeza. —Entonces tírate al tren, pero aquí en la casa no, ¿entiendes? Aferrada al abrazo de Lucio, descubro pedazos de pellejo de mi cuello entre mis propias uñas. Buen ardid, Santiago (Laurent, 2003: 86-87).

Esta superposición de planos temporales sólo posible por la constitución de la novela, que no sigue un orden cronológico, sino que deja en el lector la tarea de ordenar los acontecimientos. Nos basamos en la edad de la protagonista, teniendo como referencia el episodio a los 14 años (antes de eso estaba Mina; a partir de ahí, la presencia de Santiago). Además, para propiciar esta simultaneidad de los eventos, está el recurso de narrar lo pasado en presente, *como si* estuviera ocurriendo en el momento. De esta manera la narración nos presenta el acontecimiento en lugar de sólo contarnos lo que pasó.

A partir del *yo* que enuncia, dialoga con Santiago, se acompaña de éste y de Mina, narra los acontecimientos sin orden cronológico, rodeada de su familia, compañeros y maestras de escuela, vecinos, amantes, las mujeres de una pensión, los doctores, etc., y describe el espacio interior, se constituye así el mundo ficcional de *El camino de Santiago*.

De acuerdo con Benveniste, pueden distinguirse aquellas entidades lingüísticas que tienen plena existencia en la lengua, y otras que son producidas en la enunciación y “sólo existen en la red de ‘individuos’ que la enunciación crea y en relación con el ‘aquí-ahora’ del locutor” (Benveniste, 1999: 87).

Además de estos indicios y procesos mediante los cuales podemos observar el papel central del enunciante, para Benveniste el rasgo más importante de la enunciación es la necesaria presencia de dos figuras: el locutor y el interlocutor. Así, la enunciación cobra a menudo la estructura de un diálogo cuando el interlocutor participa en la enunciación tomando alternativamente el papel de locutor (Benveniste, 1999:88). De esta manera, el diálogo y sus diferentes modalidades, son una forma compleja de la enunciación. Por ejemplo, el monólogo es una forma de “enunciación sin diálogo”. Benveniste describe el monólogo como “un diálogo interiorizado, formulado en ‘lenguaje interior’ entre un yo locutor y un yo que escucha”. Este yo que escucha puede intervenir o no y puede hacerlo de diferentes maneras, por ejemplo, en primera persona o en segunda (Benveniste, 1999:89).

En *El camino de Santiago*, aunque el sujeto de enunciación es fácil de reconocer, lo que no es sencillo determinar es a quién se habla. Principalmente, la narración cabe como una confesión, pero no hay indicios del *otro* a quién se dirige, por lo que el discurso queda orientado hacia un interlocutor ideal, o, concretamente, hacia el sujeto de enunciación mismo, es decir, un monólogo. Recordando que para Benveniste, el monólogo es enunciación sin diálogo aunque puede adoptarse la estructura de tal, cuando el *yo* que escucha interviene con otra enunciación, y responde al *yo* que habla originalmente. Este tipo de acto constituye un desdoblamiento lingüístico del sujeto de la enunciación provocado por la enunciación misma (que irrefrenablemente instauro al *otro*).

La narración en *El camino de Santiago* cabe en la forma de monólogo (diálogo interior sin respuesta del *yo* que escucha) excepto por la presencia del personaje de Santiago quien impone un diálogo dentro del relato, interrumpe la narración para dar su versión. Sin embargo, se puede observar que más bien el diálogo entre Santiago y la protagonista ocurre en un tercer nivel de la enunciación, ya que en el nivel de la narración principal, las intervenciones de

Santiago son descritas por la narradora misma. El diálogo entre Santiago y la protagonista, es demarcado con guiones, y quien lo enuncia es la narradora. Es decir que Santiago interviene sólo gracias y a través de la enunciación que sobre él se hace.

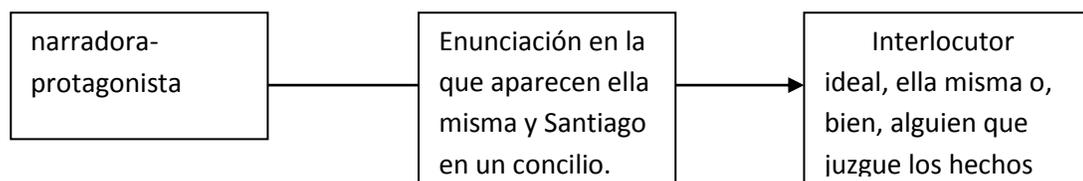


Diagrama 3. Tercer nivel de la enunciación de acuerdo con Benveniste (1999).

Por lo tanto, cabría también especificar que nuestra narradora-protagonista, en realidad es narradora (el yo que narra) en un nivel diferente a aquél en que es protagonista (el yo narrado). Ese papel, así como las intervenciones de Santiago, son enunciadas y, por lo tanto, creadas a través de la narración principal desde donde se establece que ella, a continuación, va a narrar:

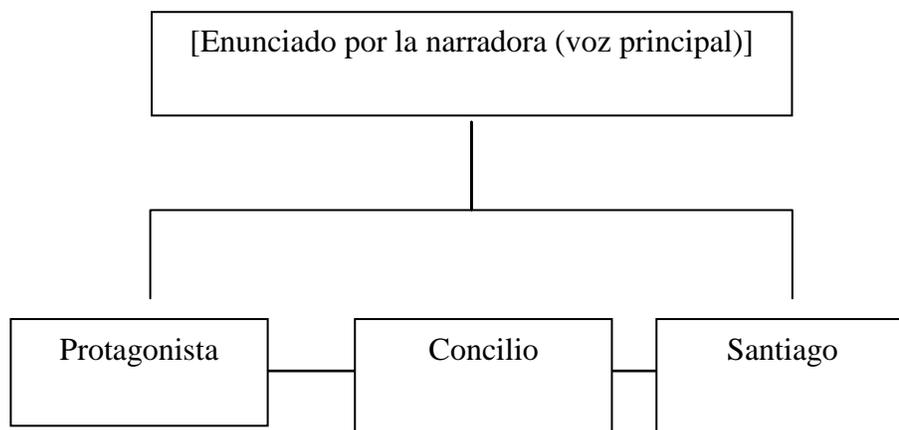


Diagrama 4. La narradora-protagonista es narradora (yo que narra) en un nivel diferente a aquél en que es protagonista (yo narrado).

Podemos verlo en el siguiente ejemplo:

Santiago accede a contribuir con lo que pueda entender. Es como un espejo fiel al alfabeto desgastado. Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. No soporta que mis miedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente. De hecho, preferiría no seguir con este absurdo concilio (Laurent, 2003: 8).

Así, podemos decir que la narradora, en su enunciación, crea una figura de sí misma, además del personaje de Santiago, con el recurso lingüístico. Lo que no se crea es la figura del *otro*, ese a quien la enunciación quiere llegar. Formalmente esto implica la estructura de un monólogo, en lenguaje interior. Sin embargo, por la forma en que está hecho, y porque algunos de sus referentes nos son conocidos, la novela nos invita a llenar ese papel de “tú” que no está ocupado ya en la enunciación hecha. Cada lector, en cada momento, llena ese lugar. Da la apariencia de que la novela le habla a quien la lee, pero formalmente, la novela está diseñada como un monólogo. Es el lector quien usurpa el lugar del *yo* que escucha, vacante diseñada de forma lingüística.

Hay una narración que da cuenta de ciertos acontecimientos en la vida de la protagonista, a los cuales se llega gracias a la existencia de “fotografías” internas, que podríamos describir como recuerdos, o imágenes congeladas de otro momento, que la narradora describe una por una. Dentro de esta descripción, se da cuenta también de los diálogos o de las discusiones que existen entre la protagonista y Santiago en torno a esta información. De tal forma que mientras la protagonista narra en base a sus recuerdos, Santiago, enunciado por la narradora, alude a fotografías como documentos irrefutables de que las cosas que ella recuerda pasaron de otro modo:

Santiago busca desesperado esa fotografía de la plaza Vicente Guerrero que según él grabó con lujo de detalles.

—Para empezar —dice—, tu madre bajo el efecto de la ausencia que ya conocemos, se olvida de los pequeña que eres para cruzar la avenida y llegar a la plaza. Puedes ver este carro blanco que debió frenar para no matarte... (Laurent, 2003: 13).

En este ejemplo podemos ver que las intervenciones de Santiago son representadas por la enunciación principal, en la forma de diálogo. De tal manera que obtenemos este esquema de niveles de enunciación.

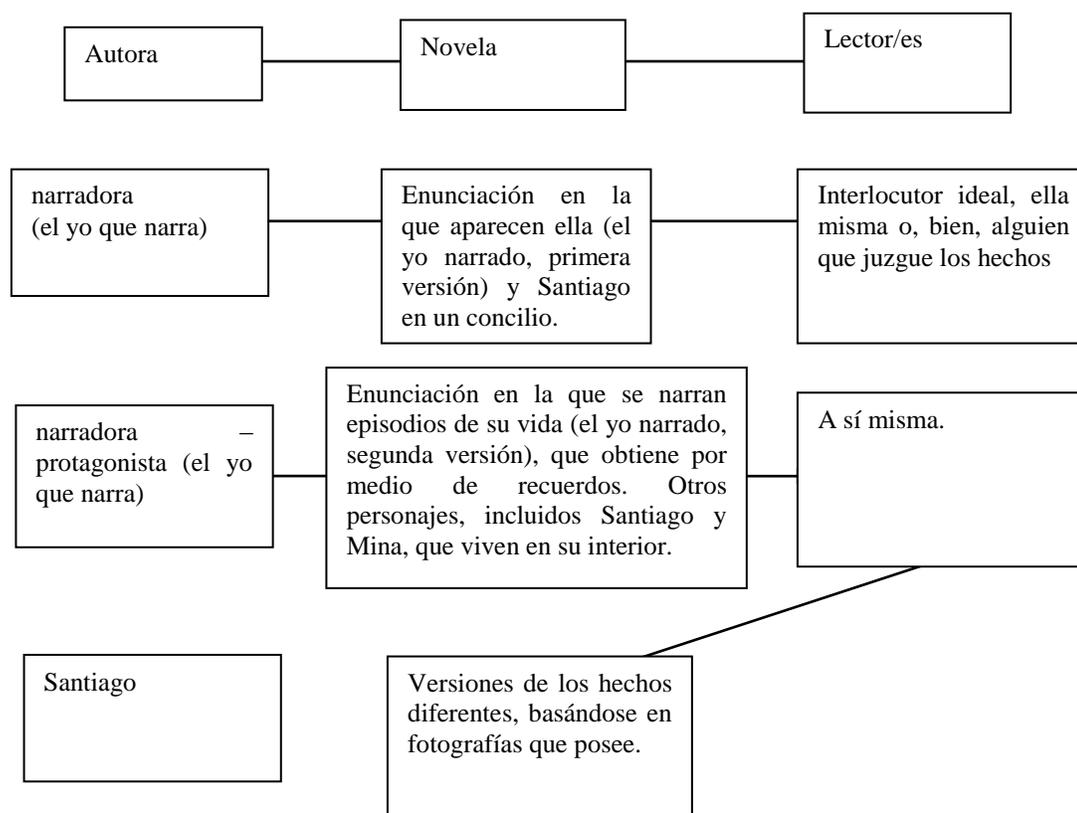


Diagrama 5. Cuadro enunciativo de *El camino de Santiago*, de acuerdo a Benveniste (1999).

De acuerdo a esta esquema, y a la particularidad de que Santiago participa del diálogo interior, pues es un ser fantástico o imaginario, o bien alegoría del yo que escucha e interviene, y no exactamente interlocutor, cabe decir que la estructura de la enunciación en *El camino de Santiago* cobra por momentos la forma de un monólogo a dos voces, más que un diálogo. Los rasgos lingüísticos que nos permiten ver esto es que el sujeto de enunciación habla de sí mismo en primera persona, es decir, habita el yo, mientras que para Santiago, no se reserva los pronombres de la segunda persona, sino que se refiere a él en tercera persona. En cambio, Santiago si se refiere a la protagonista en segunda persona: tú. Es él quien impone el diálogo,

aunque ella quien lo propone. Al referirse en tercera persona a Santiago, la narradora lo exime de ser el sujeto que debe recibir la enunciación, lo cual nos deja en el supuesto de que se trata de un monólogo, un discurso dirigido al sujeto de enunciación mismo.

Cabe establecer también que el referente entre las voces que participan en la enunciación es el mundo y la vida de la protagonista —y en esto también Santiago participa— es el referente en común, aunque ambos tienen diferente perspectiva y opinión y detalles en torno a los hechos. Es el rasgo que permite definir la presencia de cierto grado de diálogo en ambos personajes creados por la enunciación de la narradora: Santiago y la protagonista.

Estos son los procedimientos por medio de los cuales se va creando el mundo ficcional de *El camino de Santiago*, a partir de la voz que enuncia y también la voz de Santiago que, en un tercer nivel de la enunciación, interviene en lo que se cuenta entrando en un diálogo con la narradora protagonista. A partir de esta compleja enunciación se va creando el espacio exterior y el interior, donde también se llevan a cabo algunos de los acontecimientos más importantes de la historia (como la invasión de Santiago).

2.3 Implícitos y presupuestos

Ducrot (1984) postula que casi todo lo que decimos se expresa por la vía del implícito. Cada una de nuestras frases es emitida a partir de un presupuesto y es recibida y decodificada cuando se da por sobreentendida. De esta manera, el presupuesto es la carga del emisor, mientras que lo sobreentendido, la participación del receptor. Los presupuestos están implícitos en la lengua, son lingüísticos, pero también los hay derivados de la cultura y los que derivan una ideología.

Los presupuestos de un enunciado son informaciones que éste contiene y que siguen siendo transmitidas en el caso de que el enunciado se ponga en tela de juicio... los presupuestos deben constituir indicaciones que el hablante presenta como

incuestionables y como si estuvieran más allá de toda refutación. Son lo que el hablante dice como si no hubiera necesidad de decirlo. (Ducrot, 1984: 14).

El presupuesto es un hecho de lengua, el sobreentendido un hecho de habla. Una forma de observar los presupuestos y sobreentendidos, dice Ducrot, es si aquello que queda como presupuesto en la oración no puede desdecirse, es porque la misma construcción de la oración implica lo que se había presupuesto. En el caso del sobreentendido, sí es posible refutar y afirmar que nosotros no quisimos dar a entender eso y las palabras, en su sentido literal, no respaldan. Para Ducrot el presupuesto está en el enunciado, en primer lugar, y en el contexto en que éste se lleva a cabo, en segundo lugar; mientras que el sobreentendido se encuentra en la interpretación que el que escucha da (Ducrot, 1984: 14).

En *Cómo hacer cosas con las palabras*, J.R. Austin establece una teoría de los actos de habla partiendo de la distinción entre actos locutivos; lo que se dice; e ilocutivos: lo que se quiere dar a entender. La importancia de esta distinción es que estos no siempre son idénticos:

Cuando realizamos un acto locucionario usamos el habla; pero ¿en qué modo preciso la estamos usando en esta ocasión?... Expresé que realizar un acto en este nuevo sentido era realizar un "acto ilocucionario". Esto es llevar a cabo un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo. (Austin, 1955: 65).

Desde esta perspectiva, Austin afirma también que nuestras palabras no se definen exclusivamente por el sentido semántico, ni gramático, sino que "las palabras usadas tienen que ser 'explicadas', en alguna medida, por el 'contexto' dentro del cual se intenta usarlas o fueron realmente usadas en un intercambio lingüístico" (Austin, 1955: 65).

Con su descripción del acto perlocucionario, Austin completa esta triada de los tipos de actos que se llevan a cabo cuando hablamos. Nuestros actos son siempre actos en el sentido de que producen siempre consecuencias, queramos o no queramos, pues: "aunque el que usa una

expresión se proponga alcanzar con ella un cierto efecto, éste puede no ocurrir" y que "aunque no quiera producirlo, el efecto puede sin embargo ocurrir" (Austin, 1955: 69).

Siguiendo el desarrollo de Austin, su discípulo, J. Searle (1975) afirma que quien habla pretende siempre producir un efecto *illocutivo* en el oyente. Esto puede ser de manera directa, cuando el hablante emplea el lenguaje de acuerdo con el "conocimiento que tiene el oyente de las reglas que gobiernan la emisión de la oración"; o bien, de manera indirecta cuando se emplean: las indirectas, las insinuaciones, el lenguaje irónico o el lenguaje metafórico, entre otros. Apunta, específicamente, aquellas oraciones en las que el hablante quiere decir lo que dice, pero al mismo tiempo quiere decir algo más. Esta podría entrar como una de las definiciones del arte: el artista nos entrega el cuerpo de la obra con forma determinada mientras que el mensaje que transmite va más allá de lo que apreciamos a simple vista o cualquier otro de los sentidos.

Detrás de esto se encuentra el conocimiento en común entre hablante y escucha. "En los actos de habla indirectos el hablante comunica al oyente más de lo que de hecho dice, basándose en la información de sus antecedentes mutuamente compartidos" (Searle, 1975: 60-61). Para que se lleven a cabo se requiere que compartan antecedentes y la capacidad para hacer inferencias.

Estas condiciones del habla en la vida cotidiana aplican también para la comunicación escrita. Toda obra literaria, lo mismo que, en general, toda obra de arte, es un acto ilocutivo: se nos transmite un mensaje, pero se quiere transmitir un segundo mensaje el cual tiene que ver con la relación de la obra particular con nuestra forma de ver la vida. Partiendo del hecho de que la novela es una obra de ficción, la ilocutividad es lo que permite que relacionemos eso que transcurre ahí con nuestra experiencia cotidiana de vivir, nuestro conocimiento del mundo, de los seres humanos, etc.

Para ilustrar cómo le enunciación de esta novela se basa también en el empleo de presupuestos culturales, podemos ver cómo a través de ciertos enunciados se nos da a entender que el personaje principal pertenece a un ambiente socioeconómico de nivel medio-bajo o bajo: “Esta fotografía del *vecindario* donde crecí retrata a la familia González, clan de cinco hermanos. Uno menos que nosotros” (Laurent, 2003: 10).

En estas oraciones aparece el vecindario como el lugar que la familia habitaba cuando la protagonista era niña. “Vecindario” aunque literalmente significa un conjunto de habitantes que son vecinos: viven en un mismo espacio determinado, la palabra en nuestro contexto (la ciudad de Monterrey, donde la novela fue escrita), denota una colonia de viviendas de clase media o baja, igual que barrio, pues implica un espacio donde las viviendas están tan próximas las unas a las otras, las casas son pequeñas, la privacidad es poca, pues se está muy expuesto a la vista de los demás. En nuestro contexto, los “vecindarios” de clase socioeconómica media o alta se llaman colonia, sector o, incluso, residencial. “Colonia” sería el nombre aplicable a todo tipo de vecindarios, sin embargo “sector” y “residencial” aplica para las viviendas de clase media alta mientras que “vecindario”, “barro” o “barrial” aplican para las medias-bajas y bajas.

Además, del párrafo anterior se desprende que son 6 hermanos. Siendo una familia de 8 miembros, podría tratarse de una familia de altos ingresos o bajos. Sin embargo a juzgar por otras características, como el hecho de que los niños van a hacer los mandados o el hecho de que viajan en camión también, nos dan cuenta de un nivel socioeconómico que no es holgado.

Nos dirigimos hacia alguna parte. Subimos a un camión y buscamos asiento. Mientras otros pasajeros suben, Lilia, tal como subió, baja por la puerta trasera. De pronto Alejandro la ve por la ventanilla del camión. —¡Amá! ¡Lilia se bajó! Mi madre corre hacia la parte de atrás y baja del autobús. La siguen todos mis hermanos menos yo. Antes de que el autobús se ponga en marcha, lo último que alcanzo a ver a través de la ventanilla son seis cuerpos, hasta entonces los únicos reconocibles por mis infantiles

sensores, felices alrededor de Lilia. Me asusto mucho, pero me quedo callada. (Laurent, 2003: 56).

Para denotar un nivel socioeconómico medio bajo o bajo en la protagonista de *El camino de Santiago*, también podemos ejemplificar la descripción de un hábito o una constancia del consumo de tortillas:

Mis hermanos se entretenían haciendo mapas que le sacaban la vuelta a los González. Palmadas y porras se escuchaban cuando alguno de ellos regresaba ileso de la tortillería. (Laurent, 2003: 11).

Mi madre me mandó a comprar tortillas... Al volver con un kilo de tortillas, el hombre me habló. (Laurent, 2003: 12).

El consumo de tortillas, podemos decir, en el contexto mexicano, es de generalidad. Sin embargo, en todas las regiones de México, la tortilla es un producto básico, de bajo costo a comparación de otros productos como pan, huevo, carne, etc. Es común que familias de nivel socioeconómico bajo consuman este producto con más frecuencia que otros, por este motivo.

Podemos agregar que representar una infancia en un contexto socioeconómico bajo va unido en la novela a la intención de ilustrar una infancia vivida con cierta desesperanza. Lo que la narradora protagonista llama la “ausencia” de la madre (que no se ha ido) la severidad del padre. Hay momentos cómicos, recuerdos felices, pero también recuerdos tristes, traumatizantes, nostálgicos. La infancia de la narradora protagonista culmina con un intento de suicidio. La novela comienza enumerando sus miedos:

Debo reconocer mis precipicios, el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad... Este año catorce de mi existencia quedé más triste que nunca. Muy poco por el escándalo familiar, algo por el fallido intento de suicidio y mucho a consecuencia del espejismo que asaltó mi razón... Santiago navega en canoa de rupturas y cuanto más río más se adentra en salivas embravecidas... La madre, un tobogán de piedra. (Laurent, 2003: 1).

Para finalizar este apartado, queremos ilustrar como la novela emplea los presupuestos ideológicos en el tema de los roles de género:

Sin miedo ni método, sin la penosa necesidad de prolongarlo hasta el límite del abismo donde la carne ya no pueda viajar. Así, con el cuerpo desparramado, flácido, Santiago no puede remar por el tráfico alterado de las señales cerebrales. Con la topografía inflamada, la telegrafía confusa, amé muchas veces. Amados que perdí al amanecer. Santiago salía renovado de sus cavernas. Me envenenaba con la cantaleta de la promiscuidad, fluidos indeseables, y riesgo de contagio (Laurent, 2003: 16).

Esta “cantaleta” de Santiago está solo referido y no representado en el texto. Sin embargo por la voz de Santiago habla la voz del estado, que impone una moral, y, específicamente, lo hace para las mujeres. Implicar que el libre ejercicio de la sexualidad conlleva un “riesgo de contagio” es no reconocer la responsabilidad del ser humano por sus propios actos, imponerle una consecuencia de castigo por su conducta. En este caso, la conducta de una mujer.

El camino de Santiago retrata la concepción de que la voz que siguen las mujeres para vivir una femineidad sea interna o impuesta extrínsecamente por los aparatos del estado (patriarcal): primero mediante la familia (la hermana que era perfecta sabía combinar los colores, bailar, etc.) y después en sus relaciones adultas interpersonales. Previo a esta norma está la experiencia de una sexualidad temprana, sin aparente guía (la que vive junto a Mina).

Esta voz, en realidad, llega de muchos lados: la influencia de la hermana Lilia, las instrucciones de Santiago, e incluso la voz de la madre:

Mi padre tiene cinco años de muerto cuando me veo empacando para mudarme al departamento de Vicente. Mi madre arma un pequeño escándalo que ella misma contraataca con sus descreencias. Quiere hacerme ver que es mejor seguir el ejemplo de Lilia y salir de blanco. (Laurent, 2003: 21).

Vemos cómo los presupuestos, descritos por Ducrot, crean la novela a través del implícito y los temas entran a tratamiento gracias a los presupuestos ideológicos y los presupuestos culturales, formas en que la novela dice más que lo que enuncia.

El efecto de una novela en nosotros es la perlocutividad: puede que no nos afecte, o bien, puede afectarnos profundamente. La intención de una obra literaria es producir ese efecto, provocar un cambio en nuestra forma de ver, nuestra forma de ser, nuestra forma de sentir.

El camino de Santiago transmite algunos mensajes sobre la experiencia de la infancia, una forma de vivir libremente, sin la impostura de una voz que dicta un orden que no nos es natural (en este caso, la protagonista no encajaba del todo con el orden del rol femenino). La locura es ese abismo que nos atrae, que vive en nosotros, y al que se llega por un exceso de lucidez (representada por la voz de Santiago). La vida familiar es el núcleo del malestar individual: el lugar que ocupamos cuando niños, el trato de nuestros padres, la relación con nuestros hermanos y con los demás: en la escuela, en el vecindario. Es decir, de qué forma crecimos determina la manera en que viviremos como adultos; en el caso de la novela, con un sentimiento de ausencia, experimentando relaciones de pareja, con un sentimiento de extravío que provoca a la protagonista a viajar a otro continente.

Todas estas implicaciones nos trasmite la obra que estudiamos. La complejidad del mensaje que transmite a través del acto ilocutivo, la bella forma del acto locativo (con un lenguaje poético), la emoción, el conocimiento del mundo que nos brinda el acto perlocutivo, al leerla la convierten en un macro acto de habla, de acuerdo a la perspectiva de Austin y Searle. Un hacer a través del habla. Todo esto puede aplicarse también a otras formas de arte, géneros literarios, y particularmente, el de la novela.

2.4 Conclusiones parciales

A través del estudio de la configuración del espacio en *El camino de Santiago* por medio del discurso descriptivo y el narrativo pudimos apreciar algunas características del modo en que está construida la geografía interior como espacio de la ficción. Un primer rasgo es que la geografía interior se basa en el preestructo cultural de que todos tenemos un “mundo interior” que es el mundo subjetivo, el mundo de las operaciones psíquicas y espirituales. Este espacio virtual se combina con elementos concretos que hacen referencia a un elemento material el interior del cuerpo y sus operaciones fisiológicas: el sistema circulatorio, el sistema nervioso, los órganos, las vísceras, los tejidos, etc. Así un espacio virtual se combina con un elemento concreto para conformar la particular geografía interior de *El camino de Santiago*.

En el discurso narrativo y el descriptivo se emplea también la estrategia de combinar elementos concretos con elementos abstractos, por ejemplo, un verbo de desplazamiento (el cual supone un espacio, un lugar) con un elemento abstracto como “pesadilla” o “miedo”. Al unir estos dos elementos el abstracto es transfigurado a un espacio concreto donde se desarrolla la acción. Sucede lo mismo cuando se emplea un objeto abstracto con un adjetivo que daría cuenta de las propiedades de un objeto concreto.

Estos elementos son discontinuos en la obra pero los métodos empleados son reiterativos de tal manera que nos permite reconocer la configuración de la geografía interior como un todo, espacio alterno y que se opone al espacio exterior del que también da cuenta la novela. Ese espacio exterior, que implicaría una referencialidad de la obra al mundo que habitamos, pasa a segundo plano frente a la riqueza expresiva y de imágenes que aporta a la obra la construcción de la geografía interior. Es, por tanto, una novela que no busca

representar el mundo que habitamos sino que más bien procura subvertirlo a través de estas operaciones de hacer concreto lo abstracto o lo virtual.

En *El camino de Santiago*, el enunciado común del discurso narrativo que, de acuerdo con Pimentel, consiste en nombre + serie predicativa, está alterado, no en su estructura, sino en el modo que es aplicado. O también podríamos decir, que la novela emplea la estructura común del enunciado descriptivo para hacer válidas estas combinaciones de elementos concretos y abstractos o virtuales que no representan el modo en que nos referimos al espacio habitualmente.

Con este mismo fin emplea los modelos de organización que provienen tanto del orden taxonómico (combina las partes del cuerpo y del mundo interior como un todo, la geografía interior) como del orden lógico lingüístico.

Podemos definir a la geografía interior, no solo como espacio de la ficción que se configura en oposición a otro exterior en la novela, sino también como una “isotopía tonal”, un mismo campo semántico al que se emparentan las construcciones de otras figuras como son las de los personajes de Mina y Santiago y la figura del huésped-parásito.

En relación al análisis del aparato formal de la enunciación en *El camino de Santiago*, podemos establecer que tiene la forma de una confesión que hace el enunciante a un escucha indeterminado, que pudiera ser sí mismo. Además, a través de este análisis podemos identificar varios niveles de enunciación: uno de ellos es el acto narrativo principal, que da cuenta de un concilio entre la narradora-protagonista y Santiago. Se establece también el referente: el mundo interior de la protagonista, su relación con Santiago y Mina. Se desarrolla este mundo interior, con la presencia de Mina y Santiago, en donde se da cuenta del interior del cuerpo como espacio que puede ser penetrado, recorrido, habitado, etc. construido también con el mundo de las emociones, los sueños, los miedos, etc.

La narradora llega a descubrir este espacio, la geografía interior, como espacio vulnerable donde otros invasores como Santiago pueden penetrar y establecer con ella un vínculo parasitario y hacia el final de la novela, ella misma termina escapando hacia esa geografía interior.

Aquí es interesante apreciar que a través del acto enunciativo, y quizá sólo a través de ese acto, se puede concebir que la narradora protagonista ingrese también a ese espacio que se supone es su propia interioridad. Esto es posible gracias a que las propiedades del lenguaje y, en particular, del acto enunciativo permiten este movimiento. Es decir que lo que para nuestra realidad se presenta como un acto imposible, en términos del lenguaje no lo es.

También, la identidad de la narradora como protagonista es posible gracias al empleo de la primera persona en la conjugación de los verbos y también mediante el uso del posesivo mí. De esta manera es que se crea identidad entre un “yo que narra” y un “yo narrado.

Gracias al empleo de las fotografías, en la novela se puede narrar acontecimientos del pasado en tiempo presente y son frecuentes los planos de superposición de espacios y tiempos. Dos sucesos unidos distantes en el tiempo pero unidos por una emoción se narran de forma simultánea.

Hay un pasaje en la novela que pudiera aludir al modo en el que tiempo y espacio están aglomerados en la novela sin continuidad, jerarquía, ni orden:

Conforme fueron siendo más coherentes las respuestas de Santiago, las dimensiones empezaron a formar parte de un coctel: la pared, el semáforo en rojo, el abismo, un feto, Lilia, un viaje, Reginald, Lucio, todos mezclan sus colores en una plasta furiosa y violenta, indescifrable.

“Una plasta indescifrable” pudiera definir el apelmazamiento de lugares y tiempos que produce la novela, excepto por el hecho de que el acto enunciativo, la ubicación del yo, el hora y el aquí que se mantiene estable en todo momento y gracias a las propiedades del lenguaje, es

que podemos discernir una cronología, una espacialidad y una identidad que organizan el relato en el acto enunciativo y ante los ojos del lector.

El camino de Santiago cobra por momentos la forma de un monólogo a dos voces. Mientras que el sujeto de la enunciación habla de sí mismo en primera persona, para Santiago no se reserva los pronombres de la segunda persona, sino que se refiere a él en tercera persona. En cambio, Santiago sí se refiere a la protagonista en segunda persona. Es él quien impone el diálogo, aunque ella lo propone. Al referirse en tercera persona a Santiago, la narradora lo exime de ser la segunda persona de la enunciación, lo cual nos deja ante el supuesto de que se trata de un monólogo, un discurso dirigido al sujeto de enunciación mismo.

Por último, *El camino de Santiago*, visto como macro acto de habla, comporta a través de presupuestos lingüísticos, culturales e ideológicos temas del contexto del autor y el lector que en ella entran en juego y están abiertos a discusión; temas como la infancia, la experiencia de vivir sin la impostura de una normatividad, la locura, la vida familiar, las relaciones de pareja entre otras experiencias de la vida adulta. Además de ser una obra de ficción, es un comentario sobre el mundo y podemos relacionarnos con ello debido a su cualidad ilocutiva. Además, los efectos que produce en nosotros, y las transformaciones, las hace gracias a su cualidad perlocutiva.

3 UNA APROXIMACIÓN A *EL CAMINO DE SANTIAGO* DESDE LO FANTÁSTICO, POÉTICO Y ALEGÓRICO

3.1 Evolución histórica de una definición de lo fantástico

La literatura fantástica, como género literario, alcanzó su definición clásica con los trabajos teóricos de Caillois, Vax y Todorov. Hacia la segunda mitad del siglo XX cuando, de acuerdo a las estimaciones hechas por teóricos como Todorov y autores como Lovecraft y Maupassant, la literatura fantástica debería haber alcanzado su fecha de caducidad, gracias a que el desarrollo de la corriente psicoanalítica, de la ciencia y de la técnica provocaban que muchas manifestaciones de lo desconocido se volvieran explicables y predecibles, en Hispanoamérica la producción de este tipo de ficciones alcanzó un renovado impulso con representantes del género como Borges, Cortázar, Fuentes, entre otros.

Fue necesario, por ello, hablar de lo fantástico como un tipo de discurso, más que como una corriente literaria perteneciente a determinada época histórica. Para apreciar esta evolución repasaremos la definición de Todorov hecha en 1970, con los elementos esenciales de su propuesta teórica en torno a *lo fantástico*.

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, 2005: 37).

De acuerdo con Todorov lo fantástico se opone a *lo extraño* y a *lo maravilloso* en relación a la *naturaleza de los hechos* de los que da cuenta. Si, a juicio del lector, se trata de

unos hechos en apariencia sobrenaturales pero que pueden tener una explicación racional, nos encontramos ante lo extraño. Si, por el contrario, nos encontramos ante hechos en apariencia sobrenaturales en un universo donde es posible admitir nuevas leyes de la naturaleza que expliquen estos fenómenos, nos encontramos ante lo maravilloso. Lo fantástico sería entonces ese instante presente de vacilación (Todorov, 2005: 37).

Por otro lado, lo fantástico se distingue de *lo poético* y *lo alegórico* en relación a la *naturaleza del texto* que lo presenta. En el caso de la poesía, ésta presenta imágenes poéticas y figuras retóricas que no es posible traducir, sin forzar su significado, a representaciones o descripciones de algo más. El discurso poético debe tomarse como combinaciones de palabras, como combinaciones semánticas, con un sentido propio (Todorov, 2005:53).

En el caso de lo alegórico, de acuerdo con Todorov, éste alude a una proposición que presenta tanto un sentido literal como un sentido secundario en donde, como en el caso de los refranes, el primer sentido se ha borrado para dar lugar al segundo (Todorov, 2005: 54). La alegoría puede ser presentada por el texto en distintos grados, uno que es de manera explícita y evidente, otro que es de manera indirecta, la “alegoría vacilante” y la “ilusoria” en donde es posible que el texto suscite “la impresión que... hay un sentido alegórico que permanece ausente” (Todorov, 2005: 62).

Para Todorov, lo extraño y lo maravilloso, lo poético y lo alegórico son incompatibles con lo fantástico, pues ante la presencia de los primeros, este último se desvanece.

Resalta que cada texto presentará diferentes grados de *opacidad* y *claridad* de acuerdo al lenguaje empleado y que estos grados afectarán las posibilidades de interpretar un texto con sentido propio, sentido figurado o sentido secundario. La complejidad reside en que podemos inclinarnos por interpretar un discurso como poético con imágenes que no tienen un referente,

no son traducibles; o, bien, como una alegoría, una imagen dicha en representación de otra no dicha que resulta ser el mensaje principal.

Si, al leer un texto, se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer... Cuando las palabras están en sentido figurado debemos, precisamente, tomarlas al pie de la letra. (Todorov, 2005: 54).

Si lo que leemos describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario tomar las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a nada sobrenatural, ya no hay cabida para lo fantástico. (Todorov, 2005: 55).

Para que podamos interpretar un texto como fantástico es necesario tomar las descripciones al pie de la letra, de lo contrario, existe el riesgo de que lo fantástico permanezca sin ser apreciado, al quedar presa de un texto considerado poético o, bien, alegórico. En dados casos, lo fantástico pierde su efecto. Y agrega Todorov que es común en los textos de literatura fantástica “la expresión figurada”; sin embargo, esta expresión es introducida por una fórmula modalizante: “se diría,” “se hubiera dicho”, “como sí” (Todorov, 2005: 67).

Textos de ficción			
Naturaleza de los hechos (nivel semántico)	Lo fantástico Se presentan fenómenos incompatibles con las leyes de la realidad	Lo extraño Se presentan fenómenos en apariencia incompatibles con las leyes de la realidad pero que tienen una explicación lógica	Lo maravilloso Se presentan fenómenos en apariencia incompatibles con las leyes de la realidad pero en un universo donde es posible admitir nuevas leyes que los expliquen
Naturaleza del texto (nivel del discurso)	Lo fantástico Sentido literal del texto donde los acontecimientos narrados deben tomarse al pie de la letra. Cuando el texto maneja el sentido figurado lo hace con expresiones modalizantes	Lo poético Sentido propio del texto, las imágenes poéticas no son traducibles, las palabras presentan combinaciones semánticas	Lo alegórico Presenta tanto un sentido literal como uno secundario pero este primer mensaje pierde fuerza ante el segundo. La alegoría puede ser explícita o no.

Tabla 4. Clasificación de los textos de ficción de acuerdo al nivel semántico y discursivo, según Todorov (2005).

La clasificación de los textos de ficción que establece Todorov nos hace reflexionar sobre algo importante: si la literatura fantástica está en constante contacto con los géneros de

lo extraño y lo maravilloso, así como con los textos de naturaleza poética y los de naturaleza alegórica, ¿es verdaderamente indispensable distinguir unos textos de otros o es más relevante observar cómo todos estos elementos se conjugan en torno a ciertas obras? Una de estas posturas beneficiaría al fantástico como género —poco permeable y, como observamos antes, con fecha de caducidad— mientras que la otra beneficiaría a la diversidad de textos que se aproximan a lo fantástico como una esfera común pero amplia y en constante evolución.

Esta, justamente, es la postura de Ana María Barrenechea quien en 1972, poco después de los planteamientos hechos por Todorov, propone que son pertinentes nuevos acercamientos al género, aprovechando la sistematización establecida por Todorov (véase Tabla 4.) pero que permitan el reconocimiento de obras como las que en ese momento se escribían en Hispanoamérica, con “géneros híbridos y caracteres fluctuantes” (Barrenechea, 1972: 393) y permita también emparentarlas con otras obras de la esfera de lo fantástico que las preceden.

En su “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” (1972), Ana María Barrenechea demuestra que la incompatibilidad entre lo fantástico, lo alegórico y lo poético que plantea Todorov en realidad no tendría por qué ser definitiva y postula a estas tres posibilidades como continuas y no excluyentes. Ante la opinión de Todorov de que no puede haber, entre otras combinaciones, poesía fantástica, pone como ejemplo a Borges para quien “no hay aparentemente género que no pueda alojar lo fantástico” (Barrenechea, 1972: 394).

También apunta a un tipo de textos contemporáneos que usan lo fantástico para el nivel literal mientras que para el nivel no literal, de manera implícita o explícita, presentan la función alegórica (Barrenechea, 1972: 394).

Propone otras categorías de opuestos: literatura representativa (poesía, drama, ficción, etc.) / no representativa; literatura de significado solo literal / literatura de significado también trópico. Cualquiera de estos tipos de literatura puede contener lo fantástico siempre y cuando

presenten “en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales” tanto de forma explícita como implícita (Barrenechea, 1972: 393). Así quedaría resuelto el problema de compatibilidad entre literatura fantástica y poesía, y literatura fantástica y alegoría tal como lo trazó Todorov.

Barrenechea desecha las categorías semánticas elaboradas por Todorov para la clasificación de la literatura fantástica —los temas del Yo y Tú— por ser susceptibles de encontrarse en obras de prácticamente cualquier género literario: temas en donde se cuestiona la relación entre materia y espíritu, relaciones de la percepción e imágenes de la mirada; así como temas en donde el punto de partida es el deseo sexual y están relacionadas con el deseo, el instinto y el inconsciente del hombre. En cambio, propone, que lo fantástico a nivel semántico se encuentra como a) la existencia de otros mundos y b) la postulación de lo que creíamos imaginario como real y, por lo tanto, lo que considerábamos real como imaginario. Por lo tanto, lo fantástico produce un choque con la superposición de dos órdenes que son irreconciliables (Barrenechea, 1972: 402).

	Literatura de significado solo literal (sin componente alegórico)			Literatura de significado también trópico (con componente alegórico)		
Literatura representativa (internamente el texto es referencial, con lenguaje transparente remite las palabras a los hechos) (sin componente poético).	Contraste de lo normal con lo a-normal		lo normal	Contraste de lo normal con lo a-normal		lo normal
	con problema	sin problema		con problema	sin problema	
	lo fantástico	lo maravilloso	lo posible	lo fantástico	lo maravilloso	lo posible
Literatura representativa y no representativa (con componente poético)	Contraste de lo normal con lo a-normal		lo normal	Contraste de lo normal con lo a-normal		lo normal
	con problema	sin problema		con problema	sin problema	
	lo fantástico	lo maravilloso	lo posible	lo fantástico	lo maravilloso	lo posible

Tabla 5. Clasificación del texto de ficción de acuerdo al nivel semántico, según Ana María Barrenechea (1972)

Siguiendo a Barrenechea, Rosalba Campra propone una definición de lo fantástico como “isotopía de la transgresión que recorre todo el texto” (Campra, 2001: 159). En su ensayo “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” Campra desarrolla la solución que da Barrenechea para definir el texto fantástico bajo la noción de “choque” entre dos “órdenes irreconciliables” entre los cuales “no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría por qué haber ni lucha ni victoria” (Campra, 2001: 159 - 160). Por lo tanto, se trata de “una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo”, un “escándalo racional”; no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición y es esto lo que otorga a estos elementos su connotación de “peligrosidad, la función de aniquilación —o por lo menos agrietamiento— de las certezas del lector” (Campra, 2001: 160).

Campra, al igual que Barrenechea, critica las categorías semánticas propuestas por Todorov relativas a la oposición de los temas del Yo y el Tú al establecer que ninguno de estos tratamientos es privativo de las obras literarias del género fantástico; en su lugar establece otras categorías que se subdividen en aquellas de orden sustantivo y las del orden predicativo. Las categorías sustantivas están dictadas en torno a las categorías inherentes a la enunciación (yo, aquí, ahora) como la identidad del sujeto: yo/otro, el tiempo: ahora/pasado y ahora/futuro, y de espacio: acá/allá (Campra, 2001: 64). En las categorías predicativas encontramos las oposiciones de abstracto frente a concreto; animado frente a inanimado (Campra, 2001: 162).

Estas categorías nos sirven para establecer, para cada texto, la frontera entre dos órdenes de la realidad y lo fantástico como acción de transgredir ese límite (Campra, 2001: 161).

Nivel semántico del texto	Barrenechea (1972)		Campra (2001)	
I Semántica de los componentes del texto. Lo fantástico implica la superación y mezcla de estos órdenes.	Existencia de otros mundos, dioses o poderes maléficos y benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares, mundos de naturaleza indefinida	Relaciones entre los elementos de este mundo que rompen el orden reconocido: tiempos, espacios, causalidad o distinción sujeto-objeto	Categorías sustantivas (relativas a la enunciación): identidad del sujeto: yo/otro; tiempo: ahora/pasado, ahora/futuro; espacio: aquí/allá.	Categorías predicativas: concreto/abstracto; animado/inanimado humano/inhumano
II Semántica global del texto *tema fantástico	La existencia e irrupción de otros mundos paralelos al natural amenaza con destruirnos o destruirlo. Hay fuerzas no conocidas que nos amenazan.	Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y, por lo tanto, la irrealidad de lo que creemos real.	Se produce un choque de dos órdenes irreconciliables que termina en una superposición de estos —más que en una sustitución—. Es un escándalo racional.	Se establece la existencia de dos estatutos de la realidad y la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de ese límite; lo fantástico se configura como una acción .

Tabla 6. Sistematizaciones del nivel semántico del texto fantástico de acuerdo con Barrenechea (1972) y Campra (2001).

Las contribuciones de Barrenechea y Campra a la teoría de lo fantástico se distinguen de otras por aportar, a partir de la propuesta hecha por Todorov, sistematizaciones de una definición que permite observar las relaciones del texto con sus referentes, relaciones entre los elementos internos del texto y relaciones del texto con otros textos. Atrás quedan las presentaciones de lo fantástico como temáticas de monstruos, fantasmas o seres con poderes mágicos para abrir la puerta a relatos con temáticas de todo tipo pero que pertenecen a una esfera común bajo la práctica de la transgresión.

Se habla actualmente de una corriente posterior a lo fantástico, lo neofantástico, que deja atrás esta búsqueda de señalar y provocar la transgresión para presentar lo insólito como aceptable, como una nueva verosimilitud desde la cual arrojar luz sobre otras realidades, con la complicidad del lector que admite ese planteamiento de lo insólito no como problema sino como un nuevo podio desde donde contemplarse a sí mismo, a los demás y su entorno. Esta postura apuntaría a la diferencia que se percibe entre el tratamiento de lo insólito en autores

como Maupassant y Poe, y lo fantástico en autores como Kafka, Borges o Cortázar (Morales, 2011: 133).

El relato neofantástico parte de un orden determinado, de una situación que podría denominarse real. Llegado un determinado momento, el orden se ve trastocado y la narración sufre un desequilibrio que resuelve estableciendo una nueva verosimilitud, un orden nuevo en el que, como se ha dicho anteriormente, no se necesitan explicaciones ni desenredos (Morales, 2011: 134).

Este planteamiento señala nuevas posibilidades para el texto perteneciente a la esfera de lo fantástico, nuevas relaciones entre texto y lector, que amplían el campo de acción del objeto artístico, renovando su status como objeto de carácter ontológico y vinculando el ser con el ser de su escritura.

En el Capítulo 1 observamos a través de Freedman (1972) el cambio de enfoque, casi una inversión del despliegue del mundo narrado en la novela lírica: no se trata de relatos sobre el enfrentamiento del héroe contra el mundo sino del héroe frente a su mundo interior. De acuerdo con Freedman, también, este enfoque regularmente refleja “las actitudes especiales de un escritor hacia el conocimiento” en la novela lírica (1972:8).

Espinosa Berrocal establece en su estudio *Otra retórica del relato lírico* (2011) que tanto la narrativa lírica como la narrativa fantástica constituyen sistemas retóricos que se articulan como estructuras correlacionadas por una función poética. En ambas manifestaciones, la palabra y el discurso se confunden generando opacidad en el texto. Además, existen similitudes de los relatos líricos con los modos de proceder propios de la literatura fantástica que dan cuenta de un hibridismo entre los dos géneros.

Siguiendo la sistematización de lo fantástico propuesta por Barrenechea en relación al tratamiento como problema del contraste de lo normal con lo anormal, podemos decir que *El*

camino de Santiago es un texto literario con componente poético y también alegórico y, ante la percepción del lector, presenta contraste entre lo normal y lo anormal: la existencia de Santiago y Mina, su irrupción en el interior del cuerpo de la protagonista. Sin embargo, lo fantástico sólo está presente en la obra hasta cierto punto, en la medida, en que este contraste de lo normal con lo anormal está solo relativamente problematizado. Por un lado, la existencia de Santiago provoca desestabilidad: irrumpe, es llamado invasor, domina y hasta hiere a la narradora protagonista. Ella, sin embargo, acepta con resignación esta coexistencia: no lucha contra ella ni huye de ella. Lo mismo en el caso de Mina, a quién ha perdido, pero acepta su ausencia con resignación. El contraste de lo normal y lo anormal que para el lector está siempre presente en la obra, desde el punto de vista de la narradora protagonista se vuelve una situación normalizada. Y acepta con pasividad las implicaciones tanto de la invasión de Santiago como de la pérdida de Mina. El texto se mueve entre el choque y la aceptación. Por tanto, podríamos decir a este particular respecto, que hay presencia de lo fantástico sin que esta presencia sea dominante en la significación del texto.

Mientras tanto, la protagonista activamente rehuye de las personas, en particular de los hombres con quienes se relaciona de manera romántica: Vicente, por la violencia a la que la somete; Cuco, de quien se aleja por diversas circunstancias pero de quien se aleja por el sentimiento de indefensión que proyecta debido a su grave estado de salud; Reginald, con quien puede convivir pero sólo fuera de la palabra, situación que se vuelve insostenible; y Lucio con quien vive en una estabilidad al principio gozosa y poco a poco intolerable: se transforma en algo parecido a Santiago: en un ícubo, en un vampíro y la expone a la presencia de otros seres de la misma naturaleza.

Encontramos en *El camino de Santiago* una tensión constante entre una significación fantástica y otra que da como resultado de la lectura una representación de la locura real o

metafórica. Por ejemplo, a lo largo de la obra observamos que la función referencial cobra fuerza cuando se habla de Santiago, pero de inmediato se pone en crisis el nivel literal del texto en cuanto a que en su descripción vuelve a emplearse la orientación poética que introduce la duda sobre qué tan literal o, bien, figurada es esta descripción.

“Los otros miedos, indescifrables como relámpagos que ciernen la sangre, son de Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena” (Laurent, 2003: 7). Santiago queda descrito por el sustantivo “intruso” y la acción “invadió mi cuerpo”, de lo que se desprende que Santiago es un ser de naturaleza indefinida que irrumpe en el cuerpo de la protagonista abierto por una herida provocada en un intento de suicidio. La entrada es la irrupción de un mundo a-normal, a-natural o irreal al cuerpo que como espacio es atípico. O, bien, en un plano figurado, leemos “invadir” por *dominar una voluntad* en este caso ante la *vulnerabilidad* creada simbólicamente por el intento de suicidio.

Además de esta ambivalencia encontramos que en el plano del discurso: tanto la apertura como la irrupción de Santiago coinciden simbólicamente con la apertura de la obra y la introducción del personaje. De esta manera, tal como nos explica Campra que suele ocurrir en el relato fantástico, el plano semántico se va integrando con el plano discursivo. En los tres casos el texto establece un límite y una transgresión de ese límite en la forma de *apertura* e *irrupción*.

Ya sea a nivel de los componentes (semántica) como al nivel del texto (discurso) *El camino de Santiago* plantea la existencia de mundos y seres de otra naturaleza, al tiempo que la carga emotiva y poética de sus descripciones y narración enfrentan esta lectura con la de una representación de la locura. Esto nos deja ante un texto que no se resuelve por ninguna de las dos partes y, en cambio, plantea la posibilidad de infinitas lecturas a través de la mezcla de estos componentes.

Al final de la novela, lo fantástico está presente como una continuidad de dos órdenes irreconciliables: la protagonista queda en la geografía interior, espacio de lo fantástico, y con ello abandona su voluntad, el dominio mientras que Santiago prevalecerá como “señor y dueño” tanto del territorio en el interior del cuerpo, como de la vida de la protagonista. Con el repliegue de la protagonista hacia el interior del cuerpo, escenario del hecho fantástico, se pierde el choque y un mundo queda reemplazado por otro, al menos desde el punto de vista de ella. Al perderse la irreconciliabilidad de estos dos órdenes, se pierde también la problemática de lo fantástico, pero más que inclinarnos por juzgar los hechos como de naturaleza maravillosa o extraña, se nos presentan la posibilidad de juzgar la naturaleza del texto como poético o como alegórico.

3.2 Análisis de lo fantástico, poético y alegórico en *El camino de Santiago* desde las funciones del lenguaje

El camino de Santiago está dividida en 29 capítulos de corta extensión (la novela tiene un total de 98 páginas), más un apartado inicial que no está numerado. Observaremos que este primer apartado establece algunas claves para una lectura con múltiples significaciones. La presencia del *discurso fantástico*, *discurso poético* y *discurso alegórico*, así como los géneros de *lo fantástico* y *lo extraño* son algunas de estas claves.

Recuperando las consideraciones de Todorov en torno a lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, y la importancia de determinar si nuestro acercamiento al texto es en sentido propio, sentido figurado o sentido alegórico, observaremos cómo, más allá del sistema literario, el “comportamiento” mismo del lenguaje añade otro nivel de complejidad a estas distinciones.

Para ello realizaremos un acercamiento a este primer apartado de *El camino de Santiago* desde la noción de funciones del lenguaje establecida por Roman Jakobson. De acuerdo con el autor, a cada factor que interviene en el proceso del habla o de la comunicación verbal, corresponde una función y se distribuyen de la siguiente manera: al contexto corresponde la función referencial; al emisor, la función emotiva; al receptor, la función conativa; al contacto o medio, la función fática; al mensaje, la función poética y al código, la función metalingüística (Jakobson, 1996: 81).

Desarrollaremos tres de estos elementos que están presentes en *El camino de Santiago* desde este primer apartado. *La función referencial* alude al contexto en que se encuentra el hablante, el referente, y se distingue por ser denotativa, a menudo considerada objetiva y cognoscitiva (Jakobson, 1996: 82). *La función emotiva* es aquella en la que el destinador o emisor describe su actitud ante el referente del que habla. “Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida” y su forma más pura es la interjección (Jakobson, 1996: 82). *La función poética* se da cuando el mensaje alude al mensaje mismo y es la función dominante del arte verbal (Jakobson, 1996: 84).

Observaremos cómo en *El camino de Santiago* entre estas tres funciones hay un equilibrio frágil ya que están en pugna cada uno por ser el dominante. Como resultado veremos enunciados en donde las tres funciones llegan a una cierta estabilidad conformando una triada **referencial + emotivo + poético** que se comporta de la siguiente manera al menos durante este primer apartado.

La función referencial es el vehículo de la narración: la protagonista habla de su contexto, donde el objeto señalado es ella misma [yo]. Este referente es completamente impuro, no puede tender a la objetividad por lo que, en cambio, se orienta siempre a lo emotivo, de tal manera que en la tarea de describirse o representarse lo que se va formando es

un cierto estado de ánimo, una cierta emoción. El componente poético es lo que completa las oraciones, y no las cierra sino que las envuelve. La auto-referencia y lo emotivo se van subordinando a lo poético y es en esta parte donde el sentido se vuelve indeterminado. Lo vemos en la siguiente oración:

Debo reconocer mis **precipicios**: el **abandono**, **la cuna que deja de moverse**, la **oscuridad**. (Laurent, 2003: 7).

Podemos interpretar “precipicios” como *miedo*, el cual nos parece naturalmente motivado por la experiencia del “abandono” y la “oscuridad”. *Miedo* se encadena también con una idea del abandono de la madre, pero al igual que en “precipicios”, con “la cuna que deja de moverse”, observamos una clara voluntad por la forma, el empleo de la expresión figurada sin el empleo de fórmulas modalizantes, al que subyace una intención de fomentar la opacidad del texto. Así, “precipicios” describe también al mensaje: nos prepara para profundidades y, al mismo tiempo, oscuridades, estableciendo la dirección y la atmósfera de lo que nos será relatado. Desde este punto de vista podríamos cambiar “precipicios” por *profundidad* y a ésta por *intimidación* o *interioridad*.

Si escucho **agua abundante** me lleno de **terror**. No recuerdo **peor vivencia** que un **baño de mar**. Mi **pesadilla recurrente** es una **enorme ola** que se levanta varios metros pero nunca azota. (Laurent, 2003: 7).

Aquí el sentido de “miedo” se hace explícito por el empleo de “terror”, “peor vivencia” y “pesadilla recurrente”. Por otro lado, las imágenes “agua abundante”, “baño de mar” y “enorme ola”, así como “terror”, “peor vivencia” y “pesadilla recurrente” están dispuestas en gradación con respecto a tamaño, de menor a mayor, un recurso retórico que produce una figura de pensamiento.

La función referencial cobra fuerza cuando se habla de Santiago, personaje de la novela, pero de inmediato se pone en crisis el nivel literal del texto en cuanto a que en su descripción vuelve a emplearse la orientación poética que introduce la duda sobre qué tan literal o, bien, figurada es esta descripción:

Los otros **miedos**, indescifrables **como relámpagos que ciernen la sangre**, son de **Santiago**, el **intruso** que **invadió mi cuerpo** cuando abrí la primera vena. (Laurent, 2003: 7).

Se introducen otros referentes: Santiago, “mi cuerpo” y un intento de suicidio connotado por la frase “cuando abrí la primera vena”. Santiago queda descrito por el sustantivo “intruso” y la acción “invadió mi cuerpo”. Tomadas en el nivel literal, comprendemos que Santiago es un ser de naturaleza indefinida que irrumpe en el cuerpo de la protagonista, abierto por una herida provocada en un intento de suicidio. Sin embargo, la inercia del tono poético de la narración nos puede llevar también a una interpretación de “invadir” por *dominar una voluntad*, ante la apertura como *vulnerabilidad* creada por el intento de suicidio.

En el nivel literal nos encontraríamos ante un hecho sobrenatural y el texto estaría orientado a lo fantástico: el cuerpo de la protagonista queda abierto por una herida en el intento de suicidio y la entrada de Santiago es la irrupción de un mundo a-normal, a-natural no solamente a su propio mundo cotidiano, sino a ese otro “espacio” que es el interior del cuerpo. En el nivel figurado, la apertura provocada por el intento de suicidio es una vulnerabilidad ante el dominio de otros, por ejemplo, de Santiago. En el plano del discurso, encontramos que esta apertura y la irrupción de Santiago coinciden significativamente con la apertura de la obra que estamos a punto de leer y la irrupción es también la introducción del personaje de Santiago en ella.

Se introduce, también, la imagen de la sangre con una fórmula modalizante: “como”, es por lo tanto una expresión figurada. Sin embargo, más adelante esta imagen se relacionará con “vena” y “torrente sanguíneo”, que escapan a la formulación modalizante. Por lo tanto la imagen de sangre, vena y torrente sanguíneo dejan de ser explícitamente figuradas y más adelante observaremos cómo dan paso al nivel literal.

Volvemos a ver la gradación (función poética) en el siguiente párrafo cuya orientación dominante es referencial:

Ese año catorce de mi existencia quedé más triste que nunca. **Muy poco** por el escándalo familiar, **algo** por el fallido intento de suicidio y **mucho** a consecuencia **del espejismo que asaltó mi razón.** (Laurent, 2003:7).

“Espejismo” tiene las dos posibilidades de ser tanto efecto óptico, ilusión, o proyección subjetiva, que en un caso extremo podría constituir un indicio de la descripción de la locura, como, en sentido figurado, una aparición, cuyo extremo podría ser la irrupción en el mundo de un ser de un mundo de otro orden. El sentido literal, en este caso, nos llevaría a interpretar el hecho como algo explicable (la visión) mientras que el sentido figurado permitiría interpretar que se trata de un hecho de naturaleza fantástica (la aparición). Sin embargo, ambas orientaciones permanecen indeterminadas.

En adelante, la narración transcurre sobre esta ambivalencia: expresión literal/expresión figurada y naturaleza fantástica/naturaleza extraña de los acontecimientos:

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

“Torrente sanguíneo”, “dimensión”, “topografía de las rutas encefálicas que hoy lo albergan” tienen el mismo aire de expresiones figuradas establecidas al inicio de la narración, pero ahora su valor es diferente: designan el espacio donde se lleva a cabo la acción, particularmente, los desplazamientos de Santiago. El interior del cuerpo como espacio de la acción de la novela se va configurando poco a poco a través de esta suma de campos semánticos que designan un territorio. La sangre deja de ser un material biológico para amplificarse y constituir la corriente por la que Santiago navega, el escenario del hecho fantástico.

Sin embargo, justo cuando es posible tomar “torrente sanguíneo” como referente del espacio de la ficción, ante la posibilidad de una apertura e invasión reales en presencia de un hecho fantástico, vuelve a aparecer la función poética: “Santiago **navega en canoa de rupturas y cuanto más río más se adentra en salivas embravecidas**” (Laurent, 2003: 7).

El valor del territorio que pisa Santiago queda siempre entre lo literal-fantástico, lo figurado-fantástico (la invasión) y lo figurado-lo extraño (la locura). La palabra “río” es corriente que arrastra, componente de una topografía, y es imagen de locura (ser arrastrada por la risa, el sinsentido). Por otro lado, conforme cobra fuerza la descripción de la posible locura “entre más río se adentra en salivas embravecidas” va perdiendo lugar la función emotiva, y reposicionándose la referencial que alude a un espacio que es el interior del cuerpo.

Señor y dueño de sus aposentos, guarda en sus intrincadas cavernas fotografías llenas de rencor, películas que hace retroceder una y otra vez en la pantalla del hastío. Santiago navega en canoa de rupturas y cuanto más río más se adentra en salivas embravecidas. Su mejor coartada es **el sueño**. Se abren **las galerías donde imita la vida**: la casa es un edificio en ruinas flotando sobre aguas fangosas. El amante se convierte en chupahuesos sobre la tarántula. La madre, un tobogán de piedra. (Laurent, 2003: 7).

En un sentido literal, “el sueño” y las “galerías donde imita la vida” son parte del territorio, el sueño con sus galerías es transitable, igual que el interior del cuerpo. En el sentido figurado, estas expresiones aluden a la fantasía, a la ensoñación que pueden incorporarse al campo semántico de la locura: “Intuyo su presencia enroscada en algún túmulo neuronal” (Laurent, 2003: 7).

El sistema nervioso hace alusión a la locura o es parte del territorio. Sigue un diálogo que tiene el valor de la representación del personaje, y aparece la voz de Santiago que aún no se deja escuchar (posible imagen de locura, de quien se desdobra para hablar sola): “—Soy la única dueña del cuerpo —suplico. Él argumenta que somos lo mismo” (Laurent, 2003: 7).

Aquí es la propia función referencial la que se subdivide en una significación del hecho fantástico (diálogo entre la protagonista y un ser de naturaleza desconocida), o bien, significación de la locura (diálogo de la protagonista consigo misma).

El siguiente párrafo tiene el referente de Mina. De ella leemos que: “...se encuentra en el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías” (Laurent, 2003: 8).

Es, sin duda, la descripción de un espacio, un referente espacial pero si nos preguntamos qué sitio es el que describe, este lugar se nos presenta como indeterminado. Sabemos que Santiago “la esconde bajo estas amenazas” (Laurent, 2003: 8) y con ello es posible imaginar que pertenecen al mismo territorio, y aún apostar a que los dos son seres de la misma naturaleza pero el texto no nos brinda ninguna certeza en este sentido. “Escamotea mi nervio óptico para no rozar, ni por asomo, el túnel que conduce a ella” (Laurent, 2003: 8).

En el sentido literal, el túnel es espacio de la ficción, un conducto hacia Mina; pero en sentido figurado, “el túnel que conduce a ella” puede aludir a un proceso de enloquecer, puesto que aún desconocemos cuál es la naturaleza de este ser, Mina.

Finalmente escuchamos la voz de Santiago y nos damos cuenta de que él puede tomar parte en el discurso. Aquí la **función metalingüística** está presente, puesto que se habla del lenguaje que constituye el mensaje (Jakobson, 1996: 85). Aparece junto con la función referencial aludiendo a Santiago, a Mina y la relación entre los personajes: “Santiago rehúsa contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina” (Laurent, 2003: 8).

Las palabras, metáforas y sintaxis son las que empleará la narradora, apoyada por Santiago en determinado momento y en otro nivel de la narración para dar cuenta de ese “acontecimiento” que ellos llaman Mina.

Luego, un diálogo en el que está representada la voz de Santiago: “—Esto va demasiado lejos —impone” (Laurent, 2003: 8).

Finaliza este primer apartado con la función metalingüística y emotiva: la referencia al mensaje y su sentimiento al establecer que ella narra “el horror de no convencer a nadie” (Laurent, 2003: 8).

Santiago accede a contribuir con lo que pueda entender. **Es como un espejo fiel al alfabeto desgastado.** Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. **No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente.** De hecho, preferiría no seguir con este absurdo **concilio.** (Laurent, 2003: 8).

Nuevamente alude al mensaje, el discurso narrativo y a la relación, ya no de ella, sino de Santiago con este acto de escritura/narración, su temor de ser sometido o someterse a juicio: “es como un espejo fiel al alfabeto desgastado... No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente” (Laurent, 2003: 8). Y se cierra este primer apartado con la función metalingüística al describir la forma del discurso: el “concilio” entre la narradora protagonista y el personaje (imaginario, o bien fantástico) de Santiago.

En *El camino de Santiago*, la ficcionalización del acto narrativo quizá no llegue a constituir un metadiscurso, pero sí es evidencia de una aspiración a serlo. Por ello, hablamos de una alusión al acto mismo de la escritura mediante el cual la narración y la narración ficcionalizada —que cobra la forma de un “absurdo concilio” (Laurent, 2003: 8) entre la protagonista y Santiago—, han llegado a existir.

Hemos visto cómo en este primer apartado de la novela la función referencial es el vehículo de la progresión de la historia, mientras que la emocional, a través del empleo de la expresión figurada, va creando un determinado ambiente inclinado hacia el miedo y el horror. Por otro lado la función poética va suscitando imágenes imposibles de “traducir” pero que marcan una intención por la forma, por fomentar la opacidad más que la claridad del texto. Gracias a la función metalingüística, el plano discursivo se va integrando con el plano semántico pues la narración de los hechos tiene la forma de una conversación o concilio entre Santiago y la protagonista.

La ambivalencia entre el sentido literal y el sentido figurado que presentan los enunciados en este primer apartado posibilita, algunas veces, y dificulta, otras, la interpretación de los hechos como de naturaleza fantástica: la transgresión entre el límite interior y exterior del cuerpo; la irrupción de Santiago de un mundo de otro orden, al mundo que recuerda al de nuestra realidad extratextual representado por el interior del cuerpo de la narradora protagonista. Sin embargo, esta ambivalencia entre sentido literal y sentido figurado permite una segunda lectura de los acontecimientos como hechos extraños pero con una explicación racional: la visión de Santiago como un espejismo de la mente, producto de la imaginación y el conducto hacia Mina como un proceso de ir enloqueciendo. Por lo tanto, en este caso, no basta, como aconseja Todorov, leer en sentido literal para poder apreciar la naturaleza fantástica de los hechos de que da cuenta el relato, sino que en ocasiones hay que

conceder el sentido literal y en otras el sentido figurado, de lo contrario sería imposible sostener una lectura en la que esté presente el acontecimiento fantástico.

Invasión al interior del cuerpo y locura o pérdida de la razón son dos interpretaciones posibles en el texto y aunque la invasión de Santiago en gran medida se establece de manera explícita, el campo semántico de “locura” o “pérdida de la razón” no deja de estar presente como alternativa para que el lector justifique los hechos desde un punto de vista racional. Otro factor que afecta el balance entre estas dos posibilidades es que en el caso de estar narrando un hecho sobrenatural, este es presentado sin problematización, es decir, la invasión de Santiago no provoca temor u horror en la narradora protagonista como sí lo hacen otras circunstancias como los propios miedos o la posibilidad que tienen los personajes de ser juzgados.

Existe otra dificultad. Tal como plantea Rosalba Campra (2001), con la identidad entre el narrador y protagonista, la realidad de la transgresión (la presencia del hecho fantástico) se reduce a una proyección de su mente y queda como algo abstracto. Por ello, en *El camino de Santiago* está justificada y es razonable una lectura en donde la irrupción de Santiago, así como de otros seres de naturaleza desconocida, en el mundo “normal” de la obra, se atribuya a la fantasía o la locura del personaje narrador. Es un tipo de lectura que dejaría de lado la incongruencia, la superposición de dos órdenes irreconciliables para adentrarse en otras temáticas, que en el caso de *El camino de Santiago* están tratados con igual interés: las relaciones entre hombre y mujeres, adultos y niños, la familia, el amor, la realización personal, etc.

La presencia de lo fantástico en esta novela se resolverá en continuidad con lo poético o lo alegórico, porque la problematización del hecho fantástico está presente en la obra, pero queda en muchos momentos suspendida.

3.3 La escritura de fantasía según Patricia Laurent Kullick, isotopía del huésped parásito y alegorías de la creatividad

En “La última frontera de coherencia. Antiensayo de lo fantástico (siete advertencias para jóvenes)” (Laurent, 2007: 131-139),³ Patricia Laurent Kullick hace un recorrido por los siete pecados capitales, observando de qué manera estas debilidades sostienen el trabajo del escritor. Cuando habla acerca de la gula se refiere a la tendencia a ingerir todo tipo de “estimulantes orales” (comida, bebida, humo de tabaco, etc.) como una manera de “amortiguar el terror de ser carcomido por los aviros” (Laurent, 2007: 137). Es a partir de la figura folklórica de los Lianhaun Shee (leannán-sidhé), terribles espíritus solitarios que seducen a personas solitarias, que Laurent concibe a los llamados “aviros”:

Parásitos instalados al filo del precipicio donde termina la razón y empieza lo innombrable. Se pacta con ellos ofreciendo un órgano vital a cambio de una nítida visión en la oscuridad. La lucidez y la congruencia del escritor son inversamente proporcionales a su salud física. Estos animales, a cambio de la imaginación, se aposentán en un órgano. Lenta o rápidamente según sea la consistencia física del escritor, llegan a darle muerte. (Laurent, 2007: 137).

Desde esta perspectiva, la imaginación no pertenece al escritor sino que éste tiene que adquirirla a través de un pacto con el abismo. Así concibe Laurent Kullick el trabajo del escritor de fantasía:

La creencia de Brenot y el concepto cartesiano de fantasía de cómo para conseguir imágenes es necesario invertir nuestro espíritu, me hacen pensar que existe, dentro del abismo de la inconsciencia humana, un mercado negro en donde la única moneda válida es la luz de aquel que se atreve al trueque de la imaginación. De tal forma que un escritor, al entrar en este espacio inaccesible que es el lenguaje de la fantasía, regresa más opaco y desintegrado. Su espíritu va quedando irreversiblemente disperso entre cada una de sus obras y cuando llega el momento en que su moneda no es suficiente, es rechazado en el umbral y le quitan el don de nombrar (Laurent, 2007: 133).

³ Una versión anterior a este ensayo se publicó con el título “Septálogo de la escritura” en la revista *El correo chuan. Revista de intercambio cultural*, No. 4, pp. 1-2.

Laurent Kullick explica de este modo la relación vital entre el escritor de fantasía y los agentes (aviros) con quienes desde o ante el abismo intercambia imaginación por trozos de espíritu. Ante esto, queremos señalar la forma tan particular en que la esencia de este pacto entre dos elementos, uno que invierte el espíritu y otro que a cambio proporciona la claridad de visión está presente en al menos tres de sus relatos de ficción.

En la novela, *El circo de la soledad* (2011) una mujer, Miguela, recorre un espacio de intercambios en el interior de sus sueños llamado “el mercado de la imaginación” donde pueden conseguirse, en uno de los puestos, “alebrijes, ideas varias, plagios de grandes imaginadores, aforismos, pleonasmos y oximorones”; además “compasión, misericordia, servicio, amor incondicional” y se paga con “una simple jaqueca”, pero también con “pequeños mordiscos en los tejidos de sus órganos vitales... que después se convirtieron en banquetes de dolor” (Laurent, 2011:13-15).

El abismo está presente en la figura de la Fosa, “un lugar de descanso para la intrincada geometría de sus visiones”, que “antes le vendió fe y ganas de vivir”. Sin embargo, la Fosa “cobra caro mitos, ideas y sueños. Pero donde te la deja caer es con la fantasía. Ofrecer esa mágica poción que la hace verosímil, cuesta un alma, o dos o tres” (2011:13-15). A cambio de estos recursos, hay un costo. Miguela concluye que: “la Fosa le devoró el corazón y dejó en su lugar un órgano necrosado que moribundo late en el vientre, en los intestinos, en las piernas, aquí atrás en la nuca” (Laurent, 2011:10-11).

Si para el escritor de fantasía la imaginación se intercambia con los agentes en un umbral (punto de tránsito) antes del vacío (punto de no retorno), en *El circo de la soledad*, el mercado de la imaginación representa ese espacio de tránsito, de intercambio, mientras que la Fosa es al mismo tiempo agente (hace intercambios) y punto de no retorno: el abismo.

En el cuento “La Ecuación” (2003b) el planteamiento de este pacto es llevado a las dimensiones del terror al insistir en la necesidad del equilibrio entre las dos partes de una empresa que es de vida o muerte. En la protagonista, también llamada Miguela, habita un “aspirador” que “se alimenta... de los sueños y memorias de su anfitriona” y “en su gestación, se sostiene en el umbral, aferrado al hilo de luz que tomó de Miguela. Existe en la medida en que se alimenta de ese cordón umbilical, de otra forma se precipitaría al abismo”.

En “La Ecuación”, el pacto cobra las implicaciones de una simbiosis entre huésped y parásito. Precisamente, “ecuación” alude al equilibrio matemático que debe existir para que esta relación se dé: “Pero no le concede la muerte. La ecuación es muy simple: un hijo no devora a la madre antes de nacer” (Laurent, 2003b: 31). El peligro para ambos es latente, y hacia el final de la historia se precipitan hacia él vertiginosamente: uno puede perderse en el umbral, la otra corre el riesgo de ser devorada completamente si se rompe esa justa medida.

Ambas protagonistas se llaman Miguela. En *El circo de la Soledad* hay una descripción que bien podría referirse a “La Ecuación”:

[Miguela] salió de la oscura Fosa con la historia de sus cuatro amigas y una polea que las engrana en un mecanismo ineludible, parecido al de un reloj. Era muy importante que fueran cuatro, Aminta, Sara, Eva y Pilar, como colas de lagartos formando una suástica, harían girar su corazón provocando la fuerza centrípeta que mantendría la llama del amor; mientras Miguela alimenta al parásito de la imaginación (Laurent, 2011: 10).

En “La ecuación” podemos leer: “Silvia, Mirna, Blanca y Lucía. Cuatro puntos de la cruz y Miguela al centro para hacerla girar. Así se lo explica. Ella es la fuerza centrípeta que las mantiene atadas al ojo del remolino por donde todas ellas se vacían” (Laurent, 2003b: 31).

“La Ecuación” y *El circo de la soledad* comparten la figura de los intercambios entre una mujer y un elemento que habita su interior, no del todo descrito, sin embargo, mientras estos elementos (la Fosa, el aspirador, etc.) están semi-personificados en estas dos obras, en *El*

camino de Santiago encontramos que esta personificación es completa y aunque se describe en sustancia, y no en forma, Santiago es el primero al que podemos identificar más que como un agente, como personaje.

Santiago invade a través de una herida abierta el cuerpo de la protagonista, siendo a partir de entonces cohabitante de ese cuerpo. Antes de la llegada de esta “antítesis del ángel guardián” ya habitaba en ella otro ser llamado Mina. Las posibilidades de este planteamiento se abren, hacia el final de la novela, cuando se da a conocer que hay hasta un tercer cohabitante en el cuerpo de la protagonista y la amenaza de Lucio que se presenta como una especie de Drácula:

Según Santiago, los íncubos matan a aquellos que intentan aún en la fantasía, revelar la ecuación que los trae a la vida. Ecuación misma que implica una mujer como yo, un corazón agujerado por donde se amamantan, y un tropel de amarguras que harán el tejido de placenta en el abismo que los gesta. (Laurent, 2003: 90).

Debajo de mi corazón perforado se abría un túnel a través de la carne, el colchón, la tierra, hasta donde acaba la conciencia y ahí, con un aterrador latido, cuelga el feto oscuro del próximo íncubo a nacer. (Laurent, 2003: 90).

A diferencia de *El circo de la soledad* y “La Ecuación”, *El camino de Santiago* presenta una variación muy importante. Mientras que Santiago es el ser que aporta la lucidez para la vida en sociedad, la razón para preservar la integridad física, y Mina el de la pureza de la percepción del mundo a través de los sentidos y el deseo, hay un tercer habitante, el íncubo que sólo aporta el desgaste vital de la protagonista, sin otorgarle a ella ningún beneficio.

Cuando duermes, él acerca su nariz a tu boca abierta para inhalar tu aliento. Así sobrevive. No es nuevo que te diga lo bien que se ve. En cambio tú pareces una estatua de sal frente al televisor... ¿Qué te ofrece a cambio de los jugos vitales que te exprime? (Laurent, 2003: 80-81).

Hemos observado aquí cómo en tres obras de ficción de Patricia Laurent Kullick están presentes los conceptos de imaginación, inspiración, claridad y lucidez en un complicado juego de intercambios con diferentes agentes ante la oscuridad, el vacío, la pérdida de la razón y del espíritu y los órganos vitales como moneda de intercambio.

Se conforma a lo largo de los textos una isotopía de la relación huésped-parásito que en el *Ensayo* aparece como metáfora del costo físico de invertir el espíritu en la escritura y la imposibilidad de crear y, en los textos de ficción como seres no humanos que atan el cuerpo y el espíritu de las protagonistas de las historias. La relación entre estos distintos elementos (unos en el orden de la ficción y otro en el de la no-ficción) se establece como una relación referencial pues la figura del huésped-parásito en los textos de ficción llama al significado de huésped-parásito como metáfora del costo físico y la imposibilidad de crear. Lo apreciamos en la siguiente tabla:

Alegorías del acto creativo	Isotopía del huésped-parásito			
	“Antiensayo de lo fantástico”	“La ecuación”	<i>El circo de la soledad</i>	<i>El camino de Santiago</i>
Imposibilidad de escribir	...un escritor, al entrar en este espacio inaccesible que es el lenguaje de la fantasía, regresa más opaco y desintegrado. Su espíritu va quedando irreversiblemente disperso entre cada una de sus obras y cuando llega el momento en que su moneda no es suficiente, es rechazado en el umbral y le quitan el don de nombrar.			
Desgaste físico que sufre el autor por invertir su espíritu a cambio de imaginación	Se pacta con ellos ofreciendo un órgano vital a cambio de una nítida visión en la oscuridad. La lucidez	el mercado de la imaginación donde pueden conseguirse ideas varias, plagios de grandes	En la protagonista, también llamada Miguela, habita un “aspirador” que se alimenta... de los	Santiago invade a través de una herida abierta el cuerpo de la protagonista, siendo a partir de

	<p>y la congruencia del escritor son inversamente proporcionales a su salud física.</p> <p>Estos animales a cambio de la imaginación se aposentan en un órgano. Lenta o rápidamente, según sea la consistencia física del escritor, llegan a darle muerte.</p> <p>...existe, dentro del abismo de la inconsciencia humana, un mercado negro en donde la única moneda válida es la luz de aquel que se atreve al trueque de la imaginación.</p>	<p>imaginadores, aforismos, pleonasmos y oximorones; y se paga con una simple jaqueca, pero también con pequeños mordiscos en los tejidos de sus órganos vitales... que después se convirtieron en banquetes de dolor</p> <p>La Fosa cobra caros mitos, ideas y sueños. Pero donde te la deja caer es con la fantasía. Ofrecer esa mágica poción que la hace verosímil cuesta un alma, o dos o tres</p> <p>La Fosa le devoró el corazón y dejó en su lugar un órgano necrosado que moribundo late en el vientre, en los intestinos, en las piernas, aquí atrás en la nuca</p>	<p>sueños y memorias de su anfitriona y en su gestación, se sostiene en el umbral, aferrado al hilo de luz que tomó de Miguela. Existe en la medida en que se alimenta de ese cordón umbilical, de otra forma se precipitaría al abismo.</p> <p>El pacto cobra las implicaciones de una simbiosis entre huésped y parásito. Precisamente, “ecuación” alude al equilibrio matemático que debe existir para que esta relación se dé: Pero no le concede la muerte. La ecuación es muy simple: un hijo no devora a la madre antes de nacer</p>	<p>entonces cohabitante de ese cuerpo. Antes de la llegada de esta “antítesis del ángel guardián” ya habitaba en ella otro ser llamado Mina. Las posibilidades de este planteamiento se abren, hacia el final de la novela, cuando se da a conocer que hay hasta un tercer cohabitante en el cuerpo de la protagonista y la amenaza de Lucio que se presenta como una especie de Drácula.</p> <p>Los íncubos matan a aquellos que intentan aún en la fantasía, revelar la ecuación que los trae a la vida.</p> <p>¿Qué te ofrece a cambio de la vida que te quita?</p>
Lo irracional como punto de no retorno al que lleva la lucidez	Parásitos instalados al filo del precipicio donde termina la razón y empieza lo innombrable	La Fosa es un lugar de descanso para la intrincada geometría de sus visiones, que antes le vendió fe y ganas de vivir.		Su pupila es un tobogán directo al abismo.

Tabla 7. Figura del huésped-parásito como isotopía en varias obras de Patricia Laurent Kullick.

La isotopía del huésped-parásito como alegoría del acto creativo presente en la obra de Patricia Laurent Kullick, puede asociarse con otras alegorías que existen de la mujer autora.

De acuerdo con Rita Felski (2003) en la historia de la literatura se han manejado mitos y visiones del autor que casi siempre se usan para describir a los autores del género masculino: el héroe prometeico, el rebelde edípico, el artista bohemio o el sabio visionario y crítica que no

existen estas imágenes de “poder creativo” para las escritoras del género femenino. (Felski, 2003: 58).

Existen, sin embargo, algunas alegorías de la mujer escritora como son “la loca del ático”, (Felski, 2003: 64) o “la mujer bajo el antifaz” (Felski, 2003: 71) que han sido utilizadas por la crítica feminista para abordar textos de escritoras y revelar sus cualidades desde la perspectiva de este poder creativo.

Desde esta perspectiva, la alegoría del acto creativo que construye Patricia Laurent Kullick a través de la isotopía del huésped-parásito y que recorre una parte significativa de su obra es de destacarse. Sin duda el trasfondo de esta metáfora es ese poder creativo, y, en particular, el poder creativo visto desde el género femenino, aunque se presenta aquí problematizado, asociado, por ejemplo, a la imposibilidad de escribir.

Es una construcción que permite acercarnos a la obra de Patricia Laurent Kullick y, seguramente, a la de otros escritores y escritoras, desde el planteamiento de la relación de los autores con la escritura y, en cierto modo, de las imágenes de poder creativo de la mujer autora.

3.4 Conclusiones parciales

En relación a lo fantástico como la superposición de dos órdenes irreconciliables, como propone Campra, en *El camino de Santiago* encontramos que los órdenes que chocan entre sí (mundo exterior vs. geografía interior) pierden su irreconciliabilidad al conectarse en continuidad uno del otro. Esto se da por el repliegue de la protagonista hacia el interior del cuerpo, se pierde el choque de órdenes y un mundo queda reemplazado por otro. Al perderse el conflicto entre estos dos órdenes, se pierde la problemática de lo fantástico y se abre, por otro lado, la posibilidad de juzgar al texto como poético y como alegórico.

La presencia de lo fantástico en *El camino de Santiago* se da al mismo tiempo en el plano semántico y en el discursivo. Por ejemplo, tanto la apertura del cuerpo de la protagonista a través de provocarse una herida, como la irrupción de Santiago, coinciden con la apertura de la obra y la introducción del personaje en ella.

El análisis mediante el modelo de funciones del lenguaje de Jakobson aplicado a *El camino de Santiago* nos revela que dentro de la estructura misma de algunas oraciones del relato está presente una combinación estable de las funciones referencial, emotiva y poética. La función referencial hace progresar la historia, sin embargo presenta la complejidad de que los objetos a los que hace referencia son a veces concretos y otros abstractos, o una combinación de ambos. La función emotiva a través de la expresión figurada va generando una atmósfera cercana al miedo y al horror, también con elementos concretos y abstractos. Luego este tipo de oraciones cierra con la función poética, generando imágenes que son imposibles de traducir y que, en contraste, representan una voluntad por la forma, por fomentar la opacidad más que la claridad del texto.

También derivado de este análisis apreciamos la función metalingüística en el plano discursivo y cómo ésta se va integrando con el plano semántico porque en un nivel secundario de la enunciación ésta es representada como un concilio o diálogo entre la protagonista y Santiago.

Observamos también que *El camino de Santiago* incorpora una orientación hacia la transgresión común al texto fantástico, pero además un continuo despliegue de la función poética en los enunciados que la componen. Por último la orientación metalingüística se hace también evidente, sugiriéndonos buscar su referencialidad en el plano extratextual. Por su proximidad, las metáforas del costo físico y la imposibilidad de escribir desarrolladas por la

propia autora, se nos presentan como un posible sentido alegórico en *El camino de Santiago* y otros textos de Patricia Laurent Kullick.

El camino de Santiago mantiene una tensión constante entre dos metáforas creadas a partir del texto: la figura del huésped-parásito y la locura. Ambas significaciones se desarrollan tanto en el nivel literal o referencial como por empleo de la expresión figurada.

La perspectiva del dialogismo entre las obras de la autora nos ha permitido apreciar el logro poético de Patricia Laurent Kullick, partiendo de su propuesta de “escritura de fantasía” que, como hemos visto, ha sido llevada y formulada en por lo menos tres de sus obras de ficción.

En la escritura de Patricia Laurent Kullick está presente una isotopía del huésped-parásito que se configura como una red de significados no solo al interior del texto sino entre textos de ficción de la autora. Esta figura se relaciona con metáforas del costo físico y la imposibilidad de escribir. La clave de esta referencialidad nos la da el propio texto de Patricia Laurent en donde, aunque no habla de su propia escritura, sí habla de su noción de escritura desde su propia experiencia y desde un punto de vista muy particular.

Observamos que en varias obras de ficción de Patricia Laurent Kullick están presentes los conceptos de imaginación, inspiración, claridad y lucidez en un complicado juego de intercambios con diferentes agentes ante la oscuridad, el vacío, la pérdida de la razón y del espíritu, así como la salud, a manera de moneda de cambio.

Es gracias a estos elementos y su relación isomórfica con el *Ensayo...* en torno a la escritura de fantasía de la autora que podemos interpretar esta construcción como un tratamiento de las actitudes en torno al conocimiento, tal como propone Freedman. En este caso aproximarse a la escritura, la inspiración, la lucidez es también hacerlo y de manera riesgosa al vacío, a la pérdida de la razón.

Además, se constituye como una alegoría de la mujer autora, en el sentido de las alegorías del poder creativo que propone Rita Felski (2003). Aunque se presenta problematizada, es sin duda una metáfora del poder creativo y, en particular, el poder creativo visto desde el género femenino.

Como alegoría del acto creativo, del poder creativo, esto permite acercarnos a la obra de Patricia Laurent Kullick y a la de otros escritores desde el planteamiento de la relación de los autores con la escritura.

CONCLUSIONES

En esta investigación nos propusimos determinar el papel de lo fantástico, poético y alegórico en la novela *El camino de Santiago*, mostrar cómo se articulan estos elementos y encontrar su relación con el diseño de una geografía interior como espacio de la ficción en la obra. Asimismo, establecer los procesos por medio de los cuales se configura la geografía interior.

Encontramos necesario, sin embargo, después de establecer nuestros objetivos e iniciar nuestra investigación, hacer una exploración de los registros de habla y de la cultura que están presentes en *El camino de Santiago*, relacionados con la construcción de una geografía interior como espacio de lo fantástico. Si bien la propuesta de Patricia Laurent Kullick es innovadora, cuenta con antecedentes muy específicos que al señalarlos nos permitieron comprender que no era una obra construida sobre el vacío, sino que discursos previamente codificados y disponibles en la cultura, por medios verbales y no verbales, le sirven de soporte para diseñar la geografía interior. Como lectores, conocerlos nos permite visualizar en toda su amplitud esta propuesta, como nos sucede cuando apreciamos las imágenes de Kahn y se enriquece la lectura de un fragmento como el siguiente:

El hombre me agarró las manos y hablaba y hablaba. Veía su boca como un gigantesco túnel rojo, por donde fui cayendo, cayendo. Trate de asirme a la campanilla de su garganta pero ya estaba resbalando por la oscuridad de la tráquea. (Laurent, 2003: 66)

Amador Molina (2009) al plantear el concepto de geografía interior para designar el escenario “interior subjetivo” de *El camino de Santiago* estima que dicho espacio interior está construido a partir de una descripción marcadamente detallada probablemente porque el lector no cuenta con una referencialidad con dicho espacio.

Sin embargo, hemos podido encontrar al menos cuatro discursos presentes en la cultura popular con los que damos cuenta de que la geografía interior diseñada por la autora en esta

novela sí tiene referentes externos: novela y frontera, el tercer cuerpo ligado al tropos del viaje fantástico, la literalidad de la fotografía.

Gracias a estos discursos cuyo análisis realizamos que desarrollamos ampliamente en el Capítulo 1 podemos establecer que la geografía interior diseñada por *El camino de Santiago* sí tiene referentes tanto verbales como no verbales, y que el lector puede valerse de ellos para visualizar la propuesta de Patricia Laurent Kullick.

En el Capítulo 2 establecimos con Pimentel (2001) que el espacio del relato se configura por el discurso descriptivo (espacios descritos), pero también por el narrativo (hechos narrados) debido a que la dimensión espacial está implícita en las acciones y transformaciones de las cuales da cuenta el relato.

El principio de la geografía interior es el preestructo de que la subjetividad, las operaciones psíquicas y espirituales constituyen el “mundo interior” de cada persona. Aunque la noción de mundo connota un espacio, se trata de un espacio virtual. Este mundo interior [virtual] se complementa con elementos concretos correspondientes al interior del cuerpo humano en conjunto con sus operaciones fisiológicas, lo que Valery llama el tercer cuerpo (ver apartado 1.2): el sistema circulatorio, el sistema nervioso, los órganos, las vísceras, los tejidos, etc. Los elementos del virtual “mundo interior” se combinan con los elementos materiales del interior del cuerpo humano para configurar la geografía interior.

Esta combinación es posible gracias a que los elementos abstractos se transfiguran para constituir elementos concretos. La operación mediante la cual se realiza esta transfiguración es la siguiente: tanto el discurso narrativo como el discurso descriptivo emplean la estructura común de sus enunciados para articular estas combinaciones de elementos concretos y abstractos, combinaciones que no representan el modo en que nos referimos al espacio habitualmente. Ambos tipos de discurso hacen lo mismo con los modelos de organización

implícitos en la configuración del espacio, en particular, el orden taxonómico (que designa las partes de un todo) y el orden lógico lingüístico (las dimensiones: dentro, fuera, arriba, abajo, etc.). (Ver tabla 2).

De esta manera, los verbos que denotan desplazamiento se articulan con un objeto directo no material, como puede ser “pesadilla o “miedo”. Al unir estos dos elementos lo abstracto se significa no sólo como elemento concreto, sino como espacio donde se desarrolla la acción del verbo:

...Santiago descubrió la plomería que trae a Mina hasta el sueño. Por la coladera vació extraños logaritmos que repiten el vaivén del agua. (Laurent, 2003: 88).

Sucede lo mismo cuando se emplea un objeto abstracto con un adjetivo que daría cuenta de las propiedades de un objeto concreto:

¿De qué color es el miedo? (Laurent, 2003: 32).

Esta misma estrategia en el discurso narrativo y el descriptivo se emplean para conformar tanto a los personajes de Santiago y Mina como a la figura del huésped-parásito. Al igual que la geografía interior, estos tres elementos son creados de manera discontinua a lo largo de toda la obra. Sin embargo, los métodos empleados son reiterativos de tal manera que esto nos permite reconocer a la geografía interior como un todo.

Se trata de una “isotopía tonal” en la que un mismo campo semántico (geografía interior) recoge las construcciones de las figuras Santiago, Mina y la figura del huésped-parásito.

En el Capítulo 3 a través de un análisis comparativo de *El camino de Santiago* con otras obras de Patricia Laurent Kullick —el ensayo “La última frontera de coherencia. Antiesayo de lo fantástico (siete advertencias para jóvenes)”, el cuento La Ecuación y la

novela *El circo de la soledad*— desarrollamos esta figura del huésped-parásito que al igual que la geografía interior se desarrolla a lo largo de estas cuatro obras como una metáfora ampliada: la alegoría del acto creativo.

La figura del huésped-parásito y la geografía interior se asocian en estas obras de ficción con una serie de inquietudes: la imaginación, la inspiración, la claridad, la lucidez, frente a la oscuridad, el vacío, el abismo, la pérdida de la razón, del espíritu, de la salud, de la vida.

La clave para una lectura de la figura del huésped-parásito como alegoría del acto creativo nos la da el ensayo “La última frontera...” en donde Patricia Laurent asocia a la escritura de fantasía con el intercambio con “aviros” para obtener imaginación, coherencia, creatividad, entre otros materiales que sirven al escritor. De esta manera, la figura del huésped-parásito estaría asociada con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que sufre un autor por invertir su espíritu a cambio de la imaginación y lo irracional como punto de no retorno al que conduce la lucidez.

También en el Capítulo 2 a través del análisis del aparato formal de la enunciación propuesto por Benveniste (1999) identificamos que distintos niveles de enunciación se relacionan con diferentes dimensiones del espacio diegético. Uno de estos niveles es el acto narrativo principal, en donde el referente es el mundo interior de la protagonista, su relación con Santiago y Mina y los recuerdos de sus vivencias personales. En este nivel también, se da cuenta de un concilio entre la narradora-protagonista y Santiago. En este diálogo el referente principal son las fotografías que sirven para “narrar” la historia que a la narradora-protagonista interesa contar:

Santiago rehúsa contribuir con su acervo de palabras, metáforas y sintaxis para imaginar una alternativa llamada Mina... doy a mi cuerpo un poco de café mientras narro el

horror de no convencer a nadie. Santiago accede a contribuir con lo que se pueda entender. Es como un espejo fiel al alfabeto desgastado. Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente. De hecho, preferiría no ser parte de este absurdo concilio. (Laurent, 2003: 8).

En un siguiente nivel están las intervenciones en estilo directo de Santiago y la protagonista (el concilio). El referente en este nivel son las fotografías que usa Santiago para dar su versión de los hechos.

La novela produce una yuxtaposición de espacios y tiempo, deshace los límites entre concreto y abstracto, los transfigura y da cuenta de hechos imposibles como cuando la narradora protagonista se desplaza hacia el interior de su propio cuerpo. Es el acto enunciativo, la ubicación del yo, el ahora y el aquí que el universo diegético se mantiene estable y es gracias a la enunciación que podemos discernir una cronología, una espacialidad (o varias espacialidades) y una identidad por las que se organizan el relato ante los ojos del lector.

Sobre el papel de lo fantástico, poético y alegórico en la novela de Patricia Laurent Kullick, observamos que las sistematizaciones de lo fantástico propuestas por Barrenechea (1972) y Campra (2001) y de la novela lírica o relato poético como hace Freedman (1972) y Espinosa (2011) integran estas tres categorías como límites permeables por los que la obra literaria se mueve libremente. Barrenechea y Campra resaltan la relación entre lo fantástico y lo alegórico, mientras que Espinosa destaca la relación de lo fantástico con lo poético.

En *El camino de Santiago* Lo fantástico y poético se articulan al conformar una figura central en la novela: la del huésped. Lo poético consigue transmitir lo inefable mientras que lo

fantástico nos deja en la extrañeza. Estos elementos relacionan a la obra con los subgéneros de la novela lírica y la literatura fantástica, respectivamente.

Habíamos visto en la Introducción de este estudio que Villarreal (2008) relaciona el empleo de un lenguaje poético y frases de corte aforístico en *El camino de Santiago* con la búsqueda de la sabiduría. Esta propuesta coincide con los términos que encontramos en la construcción de la figura del huésped-parásito como alegoría del acto creativo: imaginación, inspiración, claridad, lucidez y coherencia.

Siguiendo a Freedman (1972), en el Capítulo 1, el diseño del espacio (en este caso, la geografía interior), de los personajes (Santiago, Mina) y acontecimientos (desplazamiento hacia el interior) se relaciona con las actitudes del autor en torno al conocimiento, en este caso representadas por la alegoría del acto creativo. Es decir, el componente poético, desde la perspectiva del relato lírico, refuerza el discurso en torno a la coherencia, la lucidez, la imaginación, la creatividad y la claridad.

En el Capítulo 3 con Barrenechea (1972) analizamos si lo fantástico está presente en la obra determinando si los hechos a-normales, a-naturales o irreales en el texto son presentados en forma de problemas o no en el nivel semántico. (Ver tabla 5).

Observamos que *El camino de Santiago* es un texto literario con componente poético y también alegórico y presenta contraste entre lo normal y lo anormal: la existencia de Santiago y Mina, su irrupción en el interior del cuerpo de la protagonista. Sin embargo este contraste de lo normal con lo anormal está solo relativamente problematizado. Santiago invade, domina y hasta hiere a la narradora protagonista. Ella, sin embargo, acepta con resignación esta coexistencia. Lo mismo en el caso de Mina, a quién ha perdido, pero acepta su ausencia con resignación. Se vuelve una situación normalizada y acepta con pasividad las implicaciones tanto de la invasión de Santiago como de la pérdida de Mina. El texto se mueve entre el

choque y la aceptación. Por tanto, podríamos decir a este particular respecto, que hay presencia de lo fantástico sin que esta presencia sea dominante en la significación del texto.

Con Campra, lo fantástico comporta elementos de transgresión: irrupción en la realidad conocida de lo desconocido” y “trasposición de órdenes independientes que se superponen de forma ocasional o definitiva” (Campra, citada por Espinosa, 2011: 5).

Además, de acuerdo con la autora, lo fantástico comporta elementos de transgresión: irrupción en la realidad conocida de lo desconocido” y “trasposición de órdenes independientes que se superponen de forma ocasional o definitiva” (Campra, citada por Espinosa, 2011: 5).

En *El camino de Santiago*, en el plano del discurso: tanto la apertura como la irrupción de Santiago coinciden simbólicamente con la apertura de la obra y la introducción del personaje.

En relación al elemento alegórico en *El camino de Santiago*, vimos en el Capítulo 3 con Ana María Barrenechea que existe una tendencia actual del relato de establecer un referente por medio de la producción de una metáfora de éste a través de una dialéctica del texto con este referente (Barrenechea, 1972: 379).

Lo alegórico en la novela se ubica como un fantástico-alegórico en la figura del huésped-parásito, la cual está en comunicación con otras obras de la autora y se dirige al plano meta-literario en donde simbolizan el acto creativo, relacionado con la imposibilidad de escribir, el desgaste físico que implica al escritor invertir el espíritu a cambio de imaginación y lo irracional como punto de no retorno al que lleva la lucidez.

Nos encontramos ante una escritura que además de sus referentes internos cuenta con un referente extratextual: el acto creativo. Podemos entonces decir que un referente in absentia organiza el relato por medio de una configuración alegórica.

La geografía interior es un espacio diseñado como una pauta de imágenes a través de los elementos fantástico y poético, que comparte las características con el diseño del espacio en el género de la novela lírica: predominantemente interior, aspira al conocimiento. Con la transgresión del espacio, gracias al elemento fantástico, se transgrede la ilusión referencial pero se tiene un referente de “última instancia” configurado de forma alegórica: el acto creativo.

La invasión de Santiago y la pérdida de Mina en *El camino de Santiago* serían más que hechos fantásticos, neofantásticos: un acto de apertura hacia otras realidades. De hecho, cuando la narradora protagonista abre “la primera vena” en el intento de suicidio, Santiago irrumpe y este pasaje es al mismo tiempo la apertura de la obra y la irrupción del personaje en ella.

La alegoría del acto creativo que construye Patricia Laurent Kullick a través de la isotopía del huésped-parásito y que recorre una parte significativa de su obra puede asociarse a otras alegorías relacionadas con la figura de la mujer autora como las que plantea Rita Felski (2003): “la loca del ático” o “la mujer bajo el antifaz” Sin duda el trasfondo de esta metáfora es ese poder creativo, y, en particular, el poder creativo visto desde el género femenino, aunque se presenta aquí problematizado, asociado, por ejemplo, a la imposibilidad de escribir.⁴

El camino de Santiago es una obra contemporánea que ilustra la manera en que los enfoques genéricos y temáticos aplicados a las obras literarias revelan ya poco de sus procesos de significación y de inserción en la comunicación discursiva. Son, más bien, las perspectivas teórico-metodológicas que sistematizan el análisis de los elementos formales los que son de

⁴ Además la construcción de un personaje susceptible de ser invadido, habitado y recorrido recuerdan a otras propuestas como *La mujer habitada*, de Gioconda Belli, *La mujer rota*, de Simone de Beauvoir y *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf.

utilidad para aproximarse a obras literarias en donde está presente el hibridismo y la referencialidad a veces se reduce al mínimo y, otras, se alarga. En ese sentido los enfoques que aportaron esta perspectiva a nuestra investigación fueron las sistematizaciones de la teoría de lo fantástico hechas por Barrenechea, Campra y Espinosa; así como el de la configuración descriptiva-narrativa del espacio en el relato, planteada por Pimentel.

De igual manera, el enfoque intertextual nos permitió observar la obra en diálogo con otros textos mientras que el análisis de la enunciación fue imprescindible para acercarnos a una obra en donde las categorías tradicionales del relato, tiempo y espacio, estaban yuxtapuestas en un continuo que de otra forma hubiera sido imposible desentrañar. También en relación a la enunciación, nuevamente con Campra, las categorías sustantivas de análisis derivadas de la enunciación fueron de utilidad para apreciar estos elementos fluctuantes de identidad, espacio y tiempo así como, en el caso de las categorías predicativas, para apreciar la oposición o no oposición de lo material e inmaterial que en *El camino de Santiago*, y otras obras de Patricia Laurent Kullick, forma parte de su propuesta estilística y conceptual.

Consideramos que el mayor hallazgo de nuestro trabajo es la descripción del diseño de la geografía interior en *El camino de Santiago* y su relación con otras obras de la autora, y de la figura del huésped-parásito, también compartida por varias obras, como alegoría del acto creativo en la obra de Patricia Laurent Kullick.

En relación a los alcances de nuestra investigación, consideramos que podría beneficiarse de ampliar el acercamiento teórico a la significación del espacio literario como con los trabajos de *El espacio literario* de Maurice Blanchot y *La poética del espacio* de Gaston Bachelard.

REFERENCIAS

- Amador Molina, D. M. (2009). *La enfermedad como metáfora, propuestas para el estudio de la metaforización de la enfermedad en tres novelas de escritoras latinoamericanas contemporáneas*. Tesis doctoral no publicada. Universidad Iberoamericana, [en línea]. Recuperado en <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014945/014945.pdf> (página consultada el 16 de noviembre de 2012).
- Austin, J. (1955). Cómo hacer cosas con las palabras, [en línea]. Recuperado en http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf (página consultada el 26 de septiembre de 2016).
- Bajtín, M. (1982). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1986). La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica. En *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: FCE.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista iberoamericana*. Vol. XXXVIII, No. 80, Julio-Septiembre 1972, [en línea]. Recuperado en <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911> (página consultada el 16 de noviembre de 2012).
- Barrenechea, A. M. (1982). La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos. *Revista iberoamericana*. Vol. XLVIII, No. 118-119, Enero-Junio 1982, [en línea]. Recuperado en <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3704/3874> (página consultada el 16 de noviembre de 2012).

- Barthes, R. (1970). Introducción al análisis estructural del relato. En *Análisis estructural del relato* [trad. de Beatriz Dorriots] (pp. 9-44). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1976). *La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Barthes, R. (1988). De la obra al texto. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1988b). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, E. (1999). *Problemas de lingüística general II*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En Roas, D. (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L.
- Díaz, M. (1998). “Capítulo IV. Patricia Laurent Kullick: La fantástica cotidianidad” en *Paisaje de Nuevo León en la Literatura. Visión de tres mujeres*. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León / Conaculta / Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, pp. 77-100.
- Domínguez Michael, C. (1997). Los raros, siempre: *La muerte de un instalador* de Álvaro Enrigue, *El topógrafo y la tarántula* de Patricia Laurent Kullick. *Vuelta*, (244), 47-48.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Madrid: Paidós.
- Ducrot, O. & Todorov, T. (2009). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Espinosa Berrocal, M. (2011). Otra retórica del relato lírico. *Trans: Revista de literatura general y comparada*, [en línea]. Recuperado en <http://trans.revues.org/447?lang=en> (página consultada el 16 de noviembre de 2011).
- Felski, R. (2003). *Literature after feminism*. The University of Chicago Press.

- Flores Hilerio, D. (2011). *Del discurso oral al literario: análisis interdisciplinario de narraciones en un continuum producido en Nuevo León*. Tesis para obtener el Doctorado en Filosofía con especialidad en Estudios de la Cultura. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, [en línea]. Recuperado en <http://eprints.uanl.mx/id/eprint/2396> (página consultada el 01 de agosto de 2016).
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (2003). ¿Qué es un autor? En Nara Araujo y Teresa Delgado (Eds.). *Textos de teorías y crítica literarias*. Ciudad de México/La Habana: UAM/Universidad de La Habana.
- Freedman, R. (1972). *La novela lírica. Herman Hesse, André Gidé y Virginia Woolf*. Barcelona: Barral.
- Gil, E. (2007). Borrachera de ángeles. En *La nueva ciudad de las damas. Feminismo y literatura*, [en línea]. Recuperado en <http://otratrencia.blogspot.mx/2007/01/borrachera-de-ngeles.html> (página consultada el 28 de octubre de 2012).
- Gómez, F. (1994). *El lenguaje literario*. Buenos Aires: EDAF.
- Gordillo, A. (2012). Transformaciones del vampiro en la literatura hispanoamericana: aproximaciones al género en Darío, Agustini y Cortázar. *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos*. Vol. 2, No. 1, 88-105, [en línea]. Recuperado en <http://www.apsu.edu/polifonia/volume-ii-issue-i> (página consultada el 25 de septiembre de 2016).
- Guiraud, P. (1979). *La semiología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Heller, S. (s. f.). Man Machine: the visionary work of Dr. Fritz Kahn, [en línea]. Recuperado en <http://www.designcurial.com/news/man-machine-4183403> (página consultada el 01 de agosto de 2016).

- Hernández, M. (2011). El circo de la soledad, de Patricia Laurent Kullick. En *Libros sampleados*, [en línea]. Recuperado en <http://sdl.librosampleados.mx/2011/10/circosoledad-laurent-kullick/> (página consultada el 20 de noviembre de 2013).
- Jakobson, R. (1996). El metalenguaje como problema lingüístico. En *El marco del lenguaje*, (pp. 81-91). Ciudad de México: FCE.
- Kahn, F. (1924). Fairytale journey along the bloodstream – Entering a glandular cavity with an idealized cell-scape (Viaje fantástico a lo largo de la corriente sanguínea: entrando a una cavidad glandular con un paisaje celular idealizado). En Fritz Kahn – Man as Industrial Palace, [en línea]. Recuperado en <http://weimarart.blogspot.mx/2010/09/fritz-kahn-man-as-industrial-palace.html> (página consultada el 01 de agosto de 2016).
- Kahn, F. (1924b). Travel experiences of a wandering cell: on top of the nasal conchae inside the nose (Experiencias de viaje de una célula errante: encima de la concha nasal adentro de la nariz). En de Heller, S. (s. f.) *Man Machine: The visionary work of Dr. Fritz Kahn*, [en línea]. Recuperado en <http://www.designcurial.com/news/man-machine-4183403> (página consultada el 01 de agosto de 2016).
- Kahn, F. (1926). *Der Mensch als Industriepalast* (El hombre como palacio industrial), [en línea]. Recuperado en https://www.nlm.nih.gov/dreamanatomy/dag_IV-A-01.html (página consultada el 01 de agosto de 2016).
- Kristeva, J. (1978). La semiología ciencia y crítica y/o crítica de la ciencia. En *Semiótica I y 2*. Madrid: Fundamentos.

- Kristeva, J. (1997). Bajtín: la palabra, el diálogo y la novela. En Desiderio Navarro (Ed.). *Intertextualité. Francia en el origen del término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas.
- Kundera, M. (2009). *El arte de la novela*. Ciudad de México: Tusquets.
- Laurent, P. (2003). *El camino de Santiago*. Ciudad de México: Era.
- Laurent, P. (2003b). *Infancia y otros demonios*. Monterrey: Conarte/CONACULTA.
- Laurent, P. (2010) La última frontera de coherencia. Antiensayo de lo fantástico (siete advertencias para jóvenes). En Rivera Garza, C. (ed.) *La novela según los novelistas* (pp. 131-139). Ciudad de México: FCE,
- Laurent, P. (2011). *El circo de la soledad*. Monterrey: Ediciones intempestivas. *Signos, teoría y práctica de la educación. No. 1*, Enero-Marzo 1991: 14-25, [en línea]. Recuperado en http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=541 (página consultada el 12 de diciembre de 2012).
- Morales Benito, L. (2011). La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica y patafísica. *Carnets, revista electrónica de estudios franceses*, 3: 131-146.
- Palaversich, D. (2004). *El camino de Santiago* y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick. *Ciberletras*, vol. 11, [en línea]. Recuperado en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/Palaversich.html> (página consultada el 12 de diciembre de 2012).
- Palaversich, D. (2005). *De Macondo a Mc Ondo. Senderos de la posmodernidad latinoamericana*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- Pêcheux, M. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI.

- Pimentel, L. A. (2010). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Reid, A. (2010). El vampiro sudamericano: parásitos y espectros en los cuentos de Quiroga. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, [en línea]. Recuperado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/vampquir.html> (página consultada el 01 de agosto de 2016).
- Rodríguez Alfano, L. (2002). Retórica y argumentación. Lo implícito y las escalas adjetivo argumentativas. En Berinstain, H. (Comp.) *El abismo del lenguaje*. Ciudad de México: UNAM.
- Rodríguez, M. (Ed.). (2006). *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*. Ciudad de México: UNAM.
- Rodríguez, M. (2009). "Patricia Laurent Kullick" en *Cuento contemporáneo en el norte de México*. Ciudad de México: UNAM, pp. 53-63.
- S. A. (s. f.). Santiago's Way, [en línea]. Recuperado en <http://www.peterowen.com/pages/fiction/santiago.htm> (página consultada el 28 de octubre de 2012).
- Said, E. (2004). El mundo, el texto y el crítico. En *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.
- Searle, J. (1975). Indirect speech of acts. *Syntax and semantics. Vol. 3: Speech acts*, 59-82, [en línea]. Recuperado en http://www.cs.uu.nl/docs/vakken/musy/searle_indirect.pdf (página obtenida el 26 de septiembre de 2016).
- Todorov, T. (1971). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- Todorov, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Colofón.
- Todorov, T. (2010). *Poética Estructuralista*. Madrid: Losada.

TV Tropes. Brain with a manual control, [en línea]. Recuperado en <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BrainWithAManualControl> (página consultada el 01 de agosto de 2016).

TV Tropes. Fantastic Voyage Plot, [en línea]. Recuperado en <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/FantasticVoyagePlot> (página consultada el 01 de agosto de 2016).

TV Tropes. Ghost in the machine, [en línea]. Recuperado en <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GhostInTheMachine> (página consultada el 01 de agosto de 2016).

Valdés, H. (2006). *Ocho ensayos sobre narrativa femenina de Nuevo León*. Monterrey: Conarte.

Valery, P. (2010). *Discurso a los cirujanos*. Ciudad de México: Verdehalago.

Villarreal, J. (2008). La razón vacía: *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick. *Revista Replicante, No. 15*, 119-123.

Viquez, B. (2010). Guillermo Barquero Ureña. En Los novelistas costarricenses, [en línea]. Recuperado en <http://benevquez.typepad.com/blog/los-novelistas-costarricenses/page/3/> (página obtenida el 26 de septiembre de 2016).