



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA,**  
**LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE LENGUA, LITERATURA Y LENGUAJES**  
**AUDIOVISUALES**

**El personaje maravilloso: prosopografía del cuerpo en *La bondad de los extraños* de Solange Rodríguez**

Trabajo de Titulación previo a la obtención  
del título de Licenciada en Ciencias de la Educación,  
en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

**Autora:**

Jenny Carolina Rodas Espinoza  
C.I. 0105012942

**Director:**

Dr. Galo Alfredo Torres Palchisaca  
C.I.0101863595

Cuenca-Ecuador

2017

## RESUMEN

El personaje literario, elemento central de una ficción, tiene varias dimensiones de las que los narradores suelen desarrollar mayoritariamente sus acciones dramáticas en detrimento de su descripción; la prosopografía, en este sentido, se vuelve, en general oscura y difusa, al punto que puede pasar desapercibida para los lectores; y, ni siquiera la teoría literaria ha dedicado especial atención al análisis de la caracterización física o corporalidad de los personajes como elemento clave de una ficción. Pero ¿qué es ese cuerpo y cómo se lo construye? La presente investigación tiene como propósito analizar la descripción corporal (prosopografía) del personaje en cinco relatos de la colección de cuentos *La bondad de los extraños* (2014) de la narradora ecuatoriana Solange Rodríguez (1974) en los que la presencia de la corporalidad tiene un particular protagonismo. Esta fisicidad anatómica ocurre en el contexto de una escritura marcada por ciertos estilemas de lo real maravilloso americano, no exentos de giros realistas y hasta de ciencia ficción, resultado de la tendencia de la ficción contemporánea a mezclar géneros y tipos narrativos.

**Palabras clave:**

Realismo maravilloso americano, Personaje, Prosopografía, Cuerpo Ficticio, Ficción Contemporánea.

## ABSTRACT

The literary character, central element of a fiction, has several dimensions in which the narrators usually develop widely its dramatic actions and poorly its description. In this sense, the prosopography turns obscure and diffuse, to the point where the reader doesn't even notice its existence. Neither the literary theory has given special attention to the analysis of physical characterization as a key element of the fiction. But what is that body and how it's built? The present research aims to analyze the body description (prosopography) of the character in five stories of *La bondad de los extraños* (2014), the last book of Ecuadorian narrator Solange Rodríguez (1974), where the presence of the anatomic body plays a particular role. This physicality occurs in the context of a writing marked by certain styles of the American marvelous realism, not exempt from realistic turns and even from science fiction, result of the contemporary tendency to mix narrative types and genres.

**Key words:**

American marvelous realism, Character, Prosopography, Fictional Body, Contemporary Fiction.

## ÍNDICE

CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR .....	6
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL .....	6
RESUMEN .....	2
ABSTRACT .....	3
ÍNDICE .....	4
DEDICATORIA .....	8
AGRADECIMIENTOS .....	9
INTRODUCCIÓN .....	10
CAPITULO I .....	14
EL RELATO REALISTA MARAVILLOSO VS. EL RELATO REALISTA VS. EL RELATO FANTÁSTICO .....	14
1.1 Historia del realismo maravilloso americano .....	14
1.2 Características del realismo maravilloso americano .....	16
1.3 Realismo maravilloso en Latinoamérica .....	24
1.4 Realismo maravilloso en el Ecuador .....	25
1.4 El realismo maravilloso en Solange Rodríguez .....	29
CAPÍTULO II .....	34
PROSOPROGRAFÍA DEL PERSONAJE LITERARIO .....	34
2.1 Teoría del cuerpo .....	34
2.2 Cuerpo y literatura .....	37
2.3 Descripción literaria vs. acción y reflexión .....	42
2.4 Descripción física y/o psicológica .....	45
2.5 Descripción en el relato maravilloso americano .....	49
2.6 Descripción en <i>La bondad de los extraños</i> .....	55
CAPÍTULO III .....	60

EL CUERPO MARAVILLOSO EN LA BONDAD DE LOS EXTRAÑOS: PROSOPOGRAFÍA CORPORAL EN CINCO CUENTOS .....	60
3.1 Cuerpos metamorfoseados.....	60
3.1.2 Arte Natural.....	60
3.1.3 La profundidad de los armarios .....	62
3.2 Cuerpos teratológicos .....	64
3.2.1 Pequeñas mujercitas.....	64
3.2.2 Calamidad doméstica.....	66
3.3 Cuerpo enfermo.....	68
3.3.1 Autodiagnóstico.....	68
CONCLUSIONES .....	71
FUENTES DE CONSULTA.....	80

## CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR



Universidad de Cuenca  
Clausula de derechos de autor

Yo, Jenny Carolina Rodas Espinoza, autora de la tesis "El personaje maravilloso: prosopografía del cuerpo en *La bondad de los extraños* de Solange Rodríguez", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Ciencias de la Educación, especialidad en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, Junio de 2017

Jenny Carolina Rodas Espinoza  
0105012942

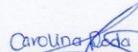
## CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL



Universidad de Cuenca  
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Jenny Carolina Rodas Espinoza, autora de la tesis "El personaje maravilloso: prosopografía del cuerpo en *La bondad de los extraños* de Solange Rodríguez", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, Junio de 2017



Jenny Carolina Rodas Espinoza  
0105012942

## DEDICATORIA

A mis hermanos, compañeros entrañables de vida.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por introducirme en el fascinante mundo de las letras.

A Galo Torres, por el gran apoyo y las enseñanzas brindadas antes y durante el desarrollo de esta investigación.

A Solange Rodríguez, por su literatura extraordinaria y por su incesante colaboración y compromiso con este proyecto.

## INTRODUCCIÓN

El personaje literario, ser enigmático y componente oscuro de la poética<sup>1</sup> según Ducrot y Todorov (1995), es uno de los pilares fundamentales de la ficción porque mediante la caracterización del mismo se puede reconstruir el universo particular de un autor y se pueden generar nexos entre una y otra literatura. En pocas palabras, podríamos asegurar que a través del análisis de un personaje se podría encontrar el estilema<sup>2</sup> de un autor.

Por ejemplo, en los relatos de Kafka, los personajes están configurados físicamente como individuos homologados que visten de acuerdo al estilo burocrático: camisa y corbata. Tanto *El proceso* (1925) como en *El castillo* (1926) el personaje central es un individuo construido con base en la dureza de sus facciones, la expresión de frustración y asombro y en una psicología enmarañada. Es por ello que podríamos afirmar que estos dos relatos están pensados como un discurso contra la burocracia excesiva y el poder estatal.

La literatura ecuatoriana, en este ámbito, también ostenta un universo marcado por la particularidad de sus personajes. Este es el caso de la autora Solange Rodríguez –escritora guayaquileña, ganadora del premio nacional Joaquín Gallegos Lara en 2010–, quien en su última obra, *La bondad de los extraños* (2014), presenta una serie de dieciséis cuentos que oscilan entre el realismo, el realismo maravilloso americano y la ciencia ficción; pero teniendo un cuidado minucioso a la hora de exteriorizar y de construir a sus personajes.

---

<sup>1</sup> Lo llamado Oscuro de la poética, según Ducrot y Todorov, hace referencia al poco estudio de la construcción física del personaje dentro de la literatura. Quizá por ello, algunos relatos permanecen impenetrables debido a que la crítica no se ha preocupado por estudiar al personaje en su dimensión física, peor aún en su dimensión poética.

<sup>2</sup> Según Demetrio Estébanez Calderón: «Se consideran estilemas o marcas de estilo ciertos procedimientos expresivos de tipo morfosintáctico, semántico (abundancia o no del lenguaje figurativo, de determinadas figuras y tropos) y léxico (frecuencia de determinadas palabras, arcaísmos, neologismos, etc.)». Estébanez Calderón, Demetrio. 1996. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial. PDF.

Precisamente en cinco cuentos extraídos de esta obra («Autodiagnóstico», «Pequeñas mujercitas», «Calamidad doméstica», «Arte natural» y «La profundidad de los armarios») la autora presenta a personajes singulares fluctuando entre los universos de lo real y lo extraordinario. Además, cabe recalcar que los relatos comparten un hilo común: la construcción de personajes, que se basan en una configuración física/corporal y a su vez responden, a lo que Irlemar Chiampi (1983) denomina: *real maravilloso americano*.

En algunos relatos, como en «Pequeñas mujercitas» encontramos mujeres casi microscópicas que forman sus propias comunidades bajo los muebles de una casa familiar; en otros, son los cuerpos mostrados en un museo los que nos llevan a considerar a la carne como un objeto digno de exhibición, por supuesto con el toque de lo extraordinario que los caracteriza, como es el caso de «Arte Natural».

Los cinco cuentos de *La bondad de los extraños* tienen personajes cuya apariencia física los diferencia de aquellos presentes en cuentos realistas escritos por otros autores ecuatorianos contemporáneos, como por ejemplo: Huilo Ruales, Javier Vásconez o Gabriela Alemán. En la narrativa de los autores mencionados, encontramos a protagonistas marginales que se mueven dentro de un espacio urbano específico (Quito o Guayaquil), y sus características físicas no son de gran importancia, pues se describe con mayor énfasis el origen del personaje y el espacio de acción; tal y como es la narrativa de Ruales; o los personajes de Vásconez<sup>3</sup> que se mueven dentro del universo narrativo sin una descripción física concreta, pues más bien se resalta, en mayor grado, sus pensamientos y acciones; así también los personajes de Alemán cuentan con una descripción de rasgos físicos mínima y esto apunta

---

<sup>3</sup> Cabe recalcar que Vásconez ha logrado posicionar dentro de la literatura ecuatoriana a su personaje Kronz (*El hombre de la Mirada oblicua*, *El viajero de praga*, *La otra muerte del Doctor Kronz*) como un personaje intertextual de sus obras. Sin embargo, Vásconez no ha sido minucioso a la hora de caracterizar bien a su personaje a nivel físico. Como indicamos anteriormente, Vásconez solo se ha enfocado en encontrar un origen y un conjunto de acciones dramáticas a Kronz.

simplemente a esclarecer ciertos detalles, ya que lo que en verdad esta escritora pretende es destacar las actitudes y pensamientos de sus personajes.

Las particularidades de los personajes maravillosos en *La bondad de los extraños* justifican el análisis de su fisicidad que, algunas veces, podría estar relacionado con su acción y su pensamiento. Se debe, de la misma manera, hacer hincapié en que el tema de la descripción física del personaje, como tal, ha sido poco estudiada, por eso debe cobrar mayor importancia, pues el cuerpo ficticio puede llegar a representar mucho más que el aspecto exterior de un personaje. Por otra parte, esta monografía contribuye a la ampliación de los estudios que se realizan sobre la literatura ecuatoriana; la obra elegida se considera adecuada porque es reciente y, por lo tanto, carece de estudios a este nivel.

El objetivo de la presente investigación es establecer los recursos literarios en la descripción corporal de los personajes maravillosos en los cinco cuentos de *La bondad de los extraños*, así como la delimitación del concepto de realismo maravilloso americano, diferenciándolo del realismo y lo fantástico y estableciendo los procedimientos de descripción física del personaje literario, todo con el fin de responder la siguiente interrogante: ¿Cómo describe literariamente Solange Rodríguez la dimensión física de sus personajes maravillosos en las ficciones de *La bondad de los extraños*? Para el desarrollo de la investigación se aplicará la metodología genealógica para establecer el concepto de cuerpo en la literatura y la descripción del personaje vinculado a lo real maravilloso americano; igualmente se utilizará la metodología analítica literaria enfocada en la descripción física/corporal del personaje en los cinco relatos de la colección antes mencionada.

De esta manera, en el primer capítulo se establecerán los elementos que abarca un relato real maravilloso, es decir, sus diferencias con el realismo y lo fantástico. La conceptualización de lo real maravilloso americano se logrará mediante tres autores que han teorizado estas nociones: Ana María

Barrenechea en «Ensayo de una tipología de literatura fantástica» (1972), Irlemar Chiampi en *El realismo maravilloso* (1983) y Jesús Rodero en «La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica» (2006). De la misma forma se presentará brevemente la historia y representantes de esta corriente en Latinoamérica, en el Ecuador y, finalmente, en la obra de Solange Rodríguez.

En el segundo capítulo nos referiremos a la noción de descripción física literaria (corporalidad/materia) del personaje literario estudiado por Fernando Sánchez en «Teoría del personaje narrativo» (1998), Francisco Álamo con «La caracterización del personaje novelesco» (2006), Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* ([1995] 2010) y Jacques Rancière en *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna* (2014); desde la filosofía serán claves los aportes sobre el cuerpo de Jean Luc Nancy en *Corpus* (2000) y *58 indicios sobre el cuerpo* (2011), Michel Foucault en *El cuerpo utópico* (2008) y André Comte-Sponville en *Sobre el cuerpo* (2010). Así mismo se profundizará la idea de descripción dentro del realismo maravilloso americano y en la obra de Solange Rodríguez.

Finalmente, en el tercer capítulo analizaremos la descripción y construcción física de los personajes en los cinco cuentos de *La bondad de los extraños* de Solange Rodríguez. Dentro del análisis se atravesarán los cinco ejes principales que guiarán esta investigación: la prosopografía/descripción del personaje, el componente realista, el elemento maravilloso, la presencia del cuerpo en cada relato y la conexión con otras obras del realismo maravilloso americano. Los elementos realista y maravilloso se separarán para propósitos de contraste y mejor visualización del factor real maravilloso americano en la narración.

## CAPITULO I

# EL RELATO REALISTA MARAVILLOSO VS. EL RELATO REALISTA VS. EL RELATO FANTÁSTICO

### 1.1 Historia del realismo maravilloso americano

El término «realismo maravilloso americano» fue utilizado por primera vez por Alejo Carpentier en el prólogo de su obra *El reino de este mundo* (1948). En este texto, Carpentier reflexiona sobre la realidad latinoamericana en cuanto a lo maravilloso de sus creencias (el vudú, la brujería o la santería, por ejemplo) y, especialmente, en la convicción irrefrenable de sus habitantes en ellas. Asimismo este autor medita sobre su forma de percibir la realidad y las sensaciones que ella les brinda, lo cual hace del continente escenario propicio para que se desarrolle en la literatura lo que él llama «realismo maravilloso americano».

Carpentier puntualiza el uso del término *maravilloso* en dicho prólogo comparándolo con la definición europea, donde se relaciona a esta palabra con la presencia de ciertos personajes como fantasmas o licántropos, y con la propuesta de los autores surrealistas como Pierre Mabille y André Breton (1949, 5); por otro lado, en América:

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite” (Carpentier 1949, 6).

Este fenómeno se debe, principalmente, a la permanencia de las tradiciones en la cultura americana, a la gente y al “hondo sentido ritual” de sus costumbres.

Aspectos como la virginidad del paisaje, la presencia del indio y del negro, la revelación de su reciente descubrimiento y el mestizaje, que resulta tan fecundo en el medio, aportarán también a la riqueza y permanencia de la mitología americana, aún en la actualidad (Carpentier 1949, 7).

Uno de los estudios acerca del prólogo de Carpentier lo desarrolla la profesora brasileña Irlemar Chiampi en su obra *El realismo maravilloso* (1982), en el que la autora realiza una relectura y reelabora, a partir de ese texto, una imagen fresca del realismo maravilloso americano. En su análisis del prólogo la autora concluye que para Carpentier el realismo maravilloso americano es la unión de elementos dispares procedentes de culturas heterogéneas, que alteran las convenciones occidentales (1982, 36) ya que «el escritor cubano designa no las fantasías o invenciones del narrador, sino el conjunto de objetos y acontecimientos reales que diferencian América respecto al resto del contexto occidental» (36). El elemento maravilloso para Carpentier sería la inesperada alteración del mundo real en la obra, que amplía los sentidos y la percepción del sujeto. Aquella alteración o fenómeno no se toma como algo imposible o inexplicable (por ejemplo se le da una explicación científica que no le quita lo insólito), manteniendo el relato apegado a su realidad.

Por otra parte, Champi sostiene que el prólogo tiene dos niveles de definición: el modo en el cual el sujeto percibe lo real, y la relación entre la obra narrativa y los constituyentes maravillosos de la realidad americana. El primero se refiere a que el modo de percibir del autor permite al lector el acceso al universo maravilloso. El segundo se orienta a afirmar la existencia de una *esencia mágica* en algunos objetos y fenómenos pertenecientes a América que no podrían encasillarse bajo parámetros europeos.

Chiampi encuentra también dentro del prólogo de Carpentier una innegable influencia del Surrealismo, específicamente de la mano de André Breton y Pierre Mabille. La autora resalta, por ejemplo, que en el *Primer manifiesto surrealista* (1924) Breton entiende a lo maravilloso como una parte inmanente de lo real, idea que luego afinará Carpentier en su prólogo. Asimismo, la autora

demuestra que otros conceptos usados por el autor cubano se inspiraron en *Le miroir du merveilleux* (1940) de Pierre Mabille. Este último autor, expresa que lo maravilloso es una realidad interna y externa del hombre, es decir, rechaza la separación entre lo objetivo y lo sensitivo en el terreno de la percepción del sujeto; de la misma forma, afirma que a pesar de que se puede encontrar lo maravilloso en cualquier parte, es en el alma popular y en el folklore donde la hallamos con más facilidad (Chiampi 1982, 38-39).

A pesar de haber sido influenciado por los surrealistas europeos en un prólogo que trata netamente el espíritu de la cultura americana y su dificultad para ser encasillado, Carpentier funciona como un portal que introduce y ajusta estos conceptos para lograr sentar la base de futuras teorías de literatura latinoamericana. Una de ellas fue, por ejemplo, la concepción y percepción de lo maravilloso, ya no como un producto de la imaginación, sino como una «región anexa a la realidad ordinaria y empírica, pero solamente aprehensible por aquel que cree.» (Chiampi 1982, 41). Y son justamente estas ideas en conjunto con otras teorías sobre lo llamado “realismo mágico” las que Irlemar Chiampi toma para contrastar y construir una definición más sólida y coherente de realismo maravilloso americano, como se desarrollará a continuación.

## 1.2 Características del realismo maravilloso americano

Con el fin de caracterizar correctamente al realismo maravilloso americano es necesario crear un contraste entre este tipo de relato y el relato realista, corriente previamente reinante en Latinoamérica. De igual forma se deben distinguir los términos «realismo maravilloso» (según Carpentier y Chiampi) y «realismo mágico», para demostrar que se trata solo de un mal uso del segundo término por parte de muchos críticos latinoamericanos para referirse a este tipo de ficción. Por último es de suma importancia para este estudio diferenciar las ficciones del realismo maravilloso americano del «relato fantástico», ya que muchas veces ambas son confundidas.

El realismo fue una corriente literaria que se desarrolló en Latinoamérica previo al realismo maravilloso. Según Ramón Xirau en «Crisis del realismo» (1986) al principio (años 20) esta corriente en Hispanoamérica tuvo influencia francesa (Balzac, Zola, Flaubert), es decir, este primer realismo tenía origen social y psicológico, los textos muchas veces se convertían en análisis de las costumbres y la realidad social, en este corto período tenemos a autores como Tomás Carrasquilla, Emilio Rabasa y Roberto Payró (186).

En cambio, el tipo de realismo que predomina en los años 30 es aquel que pretende mostrar la *otra* realidad: el maltrato y abuso de los blancos a las clases bajas y a los grupos afros e indígenas, lo que generalmente se le llama indigenismo o realismo social (187). Pero sobre todo, es importante recalcar que en el realismo el autor intenta reflejar la realidad de modo verosímil; hay una causalidad explícita donde todo es demostrado; también pretende denunciar los males que afectan a la sociedad; se eliminan, precisamente, los aspectos subjetivos o hechos maravillosos que se alejen de la realidad.

Por contraste, la porción de realismo (siempre mayoritaria)<sup>4</sup> dentro del relato realista maravilloso (menor proporción) se traduce en que los hechos insólitos se perciben como parte de la realidad de los personajes, que a pesar de ser extraños forma parte de un estado de “normalidad”. Ambos tipos de narración comparten el hecho de que personas y acciones ocurren en un mundo donde las leyes de la realidad son respetadas.

Respecto al problema de la terminología, Chiampi compara las denominaciones realismo mágico y realismo maravilloso con el fin de demostrar que el segundo se ajusta mejor al tipo de relato que se desarrolla en Latinoamérica desde Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, y que al parecer se extiende hasta Solange Rodríguez.

---

<sup>4</sup> En una de las novelas canónicas del realismo maravilloso americano *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo, los hechos (reales) son siempre mayoritarios frente a los sobrenaturales, la maravilla aparece muy espaciadamente.

Lo mágico, en otras palabras, para la Irlemar Chiampi, es un término que no pertenece al área específica de la investigación literaria y se refiere principalmente a fuerzas de la naturaleza que producen efectos contrarios a las leyes naturales. Al contrario, lo maravilloso encaja con la literatura latinoamericana no solo por su etimología y sus acepciones, sino también por su historia dentro de los estudios críticos literarios. Etimológicamente esta palabra proviene del latín *mirabilia*, que significa cosas admirables; en su primera acepción «maravilloso» es lo extraordinario, lo insólito en un grado exagerado o inusual de lo humano y de lo real. En el ámbito literario, la tradición de lo maravilloso habría nacido en América con las narraciones de los colonizadores, de Cristóbal Colón principalmente.<sup>5</sup>

Chiampi realiza, igualmente, una genealogía del término «realismo mágico» en la historia de la crítica latinoamericana. Su primer uso se da por parte de Arturo Uslar Pietri en *Letras y Hombres de Venezuela* (1948), para referirse al cuento venezolano de los años 30 y 40; a partir de esa fecha este término pasa a tener un uso indiscriminado por parte de algunos críticos, como Ángel Flores en 1954 o Luis Leal en 1967, con el fin de señalar la crisis del realismo, la complejidad de la nueva novela hispanoamericana (tales como *Yawar fiesta* (1941) de José María Arguedas o *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias), y la nueva visión de la realidad de los autores, que era considerada, precisamente, como mágica (21).

Esta visión también se reflejó en el uso de nuevas técnicas narrativas, tales como la desintegración lógica lineal, el barroquismo descriptivo, los cortes en la cronología, la multiplicación y simultaneidad de los espacios de acción, caracterización polisémica de los personajes y mayor dinamismo en la relación narrador/narratario (23).

---

<sup>5</sup> «Miró por la sierra y vidiolos tan grandes y tan maravillosos que no podía encarecer su altura y derechura como husos gordos y delgados, donde conoció que se podían hacer navíos e infinita tablazón y mástiles para las mayores naos de España» (Colón 432). En esta cita el conquistador se refiere al tamaño de los árboles que pudo encontrar en las montañas.

Ahora bien, el principal problema de usar el término realismo mágico es lo impertinente de su origen, ya que fue acuñado por Franz Roh en 1925 para referirse a la obra pictórica del post expresionismo alemán (23). Asimismo, críticos como Uslar Pietri, Ángel Flores o Luis Leal tuvieron problemas al proponer un fundamento teórico lo suficientemente fuerte como para diferenciarlo de otras corrientes, concretamente de la literatura fantástica (32).

En la misma década en que Chiampi publica su estudio, Octavio Ianni publica su ensayo «El Realismo Mágico» (1986) en el que subraya la denuncia social y las referencias a la riqueza cultural latinoamericana presentes en las obras de esta corriente; pero además Ianni destaca el redescubrimiento de la cultura del negro y el indio, y por lo tanto de sus creencias, tradiciones, leyendas y mitos. Sin embargo, la forma en que el realismo mágico de Ianni refleja la cultura popular latinoamericana, coincide con las ideas expuestas por Chiampi, pero bajo el término realismo maravilloso americano.

Otra diferenciación que es necesario realizar para nuestra investigación es la del campo del «realismo maravilloso americano» con respecto a los relatos fantásticos. Ana María Barrenechea en su «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» (1972) retoma y discute el concepto de «fantástico» en la literatura, en diálogo con Tzvetan Todorov y su capital reflexión hecha en *Introduction à la literature fantastique* (1970). Barrenechea toma la noción de fantástico y lo reformula, al igual que hace Chiampi con el concepto de realismo maravilloso americano de Carpentier, creando una mejor caracterización de rasgos particulares de este tipo de relato literario, con el fin de aplicarlo a la literatura hispanoamericana.

Barrenechea afirma que en todo relato fantástico se mantiene la duda sobre la naturaleza o génesis del hecho sobrenatural o insólito que penetra en la realidad cotidiana. La autora enseguida acota que el *quid* de lo fantástico no radica en el hecho de aclarar o no la duda acerca de la naturaleza de los hechos insólitos, sino lo que definiría a lo fantástico es la problemática convivencia en la diégesis entre un hecho irreal que ocurre en el seno de la

realidad cotidiana (por ejemplo en «El corazón delator» (1843) de Edgar Allan Poe).

Así, la literatura fantástica quedaría definida aquella que presenta en forma de irrupción posible en el mundo de la cotidianidad de hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenerían a ella las obras que ponen el centro de interés en la vulneración del terreno, natural o lógico, y por lo tanto, en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea 1972, 393).

En una segunda instancia, la definición de fantástico de Barrenechea se amplía pues acota que no supone ningún problema admitir dentro de lo fantástico a aquellos relatos que toman al hecho sobrenatural como parte de la realidad:

Si consideramos los cuentos que se desarrollan en el orbe sobrenatural (total o parcialmente) nos encontramos con muchos que lo presentan en forma no sorprendente y que no provoca escándalo en el ánimo de los personajes que participan de esas aventuras (Berrenechea 1972, 399).

Es decir, el autor toma en cuenta el problema de la intromisión del elemento extraño, pero lo realiza de manera implícita dentro del texto (399).

Con respecto a este tema, para Chiampi, el relato fantástico y el relato realista maravilloso americano tienen varios puntos en común:

como la problematización de la racionalidad, la crítica implícita a la lectura novelesca tradicional, el juego verbal para obtener la credibilidad del lector, y [...] comparten (también) los mismos motivos utilizados por la tradición narrativa y cultural: apariciones, demonios, metamorfosis, desordenes de la causalidad, del espacio, del tiempo, etc (1982, 63).

Pero el primer punto en el que ambas ficciones se diferencian, y donde coincide con Barrenechea, es el efecto del texto sobre el lector; el relato

fantástico produce al lector miedo e incertidumbre, una emoción causada principalmente por la duda hacia los hechos sobrenaturales (64); la lectura de lo fantástico provoca incertidumbre porque el hecho insólito no tiene una referencia dentro del sistema natural y respeto a leyes físicas, pues el autor se encarga de eliminar cualquier tipo de explicación, sea física o metafísica por medio de pensamientos o acciones del relato: «Lo fantástico se conforma con fabricar hipótesis falsas (o sea lo “possible” es improbable), en diseñar la arbitrariedad de la razón, en conmover las convenciones culturales, pero sin ofrecer al lector nada más allá de la incertidumbre.» (67). En otras palabras, cuando lo insólito o sobrenatural penetra en la realidad causa desconcierto debido a su falta de lógica.

A diferencia de Barrenechea, para Chiampi es el realismo maravilloso americano el que no busca causar con los hechos insólitos un efecto de extrañamiento en el lector, más bien «Lo insólito en óptica racional, deja de ser el “otro lado”, lo desconocido, para incorporarse a lo real: la maravilla es (está) (en) la realidad.» (1982, 70). Los personajes también se mantienen impasibles respecto a los hechos que se dan a su alrededor, su contexto y lo que sucede dentro de él es natural, es su realidad. A todo esto Todorov lo definiría como extraordinario. Pero se debe tomar en cuenta que el realismo maravilloso también se diferencia de lo maravilloso puro. En el relato maravilloso puro – cuentos de hadas– no existe lo imposible y todo lo que sucede es natural, nada se justifica o se remite a la realidad; en cambio el realismo maravilloso presenta una discontinuidad entre causa y efecto (71). Dentro de éste:

La cuestión es presentar lo real, la norma, lo “verosímil novelesco”, para permitir que el discurso sea legible como *sobrenatural* [...] En este proceso [...] se suspende la duda a fin de evitar la contradicción entre los elementos de la naturaleza y de la sobrenaturaleza. El efecto de encantamiento del lector es provocado por la percepción de la contigüidad entre las esferas de lo real de lo irreal –mediante la *revelación* de una causalidad omnipresente, por más velada y difusa que sea (Chiampi 1982, 72).

Según Chiampi el realismo maravilloso americano da ciertos aspectos, por ejemplo el religioso (vudú en Haití), para justificar o explicar la verdad suprarracional, además de darles una función histórica o social (76). A diferencia de lo fantástico, el realismo maravilloso presenta lo real y la representación de lo maravilloso no como contrarios, sino como elementos que se combinan armoniosamente (78). Para la autora este movimiento también tiene la capacidad de «significar nuestra actualidad, puede ser medida por ese proyecto de comunicación social y cultural, donde lo racional y lo irracional son reinstalados de manera igualitaria» (82).

Para complementar la definición presentamos a otro teórico que estudia lo fantástico, Jesús Rodero en *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica* (2006), él confirma lo difícil que es formar un concepto claro y limitado de lo fantástico. Para el autor, al igual que para Barrenechea y Chiampi, lo fantástico «se caracterizaría no solo por la duda o cuestionamiento de lo real, [...] sino fundamentalmente por la recusación mutua de lo sobrenatural y lo real [...] creando un ámbito irreducible y contradictorio» (2006, 6), un conflicto o problematización entre ambos.

Sin embargo, este autor se distancia de las autoras cuando afirma que lo fantástico se divide en tres subcorrientes que deben diferenciarse: la primera es la propuesta por Todorov en la obra antes mencionada; la segunda se refiere a lo fantástico-maravilloso, que serían los cuentos de fantasía; y la tercera, la que llama lo fantástico del siglo XX, está caracterizado por la transgresión de hechos reales para cuestionar los valores culturales dominantes, como podrían ser las obras de Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes (6).

La última subcorriente propuesta por Rodero coincide con Chiampi cuando la autora afirma que lo fantástico cobra no solo un efecto individual sino social, ya que la tendencia de lo fantástico hacia algunos valores negativos produce, además del miedo del que se habló anteriormente, «la reprobación y el asco,

nacidos del “escándalo moral” que experimenta el lector al contacto con seres que encarnan las tendencias perversas y homicidas del hombre» (Chiampi 1982, 80). Rodero, en este caso, habla de una transgresión de hechos normales para lograr un cuestionamiento social y Chiampi nos habla de un escándalo moral, que puede referirse a ese desequilibrio de la realidad. En cambio el realismo maravilloso no crea estas sensaciones, más bien propone un reconocimiento inquietante:

pues el papel de la mitología, de las creencias religiosas, de la magia y tradiciones populares consiste en traer nuevamente el “Heimliche” (extrañeza inquietante), lo familiar, lo colectivo, lo oculto y disimulado por la represión de racionalidad (1982, 82).

El realismo maravilloso propone hacer sentir al individuo como miembro de una (deseable) comunidad, donde no existen valores unitarios y jerarquizados. El efecto de encantamiento del realismo maravilloso amplía la esfera social y cultural del receptor.

En síntesis, el realismo maravilloso americano de Chiampi tiene las siguientes características: no busca causar extrañamiento con los hechos insólitos, ni en lector ni en los personajes dentro del relato; lo real y la representación de lo maravilloso no se presentan como contrarios, sino como elementos que se combinan armoniosamente; lo racional y lo irracional son instalados de manera igualitaria; crea un reconocimiento inquietante en el lector; hace sentir al individuo como miembro de una (deseable) comunidad ya que el efecto de encantamiento amplía la esfera social y cultural del receptor.

En otro orden de cosas, para el análisis propuesto en los cinco cuentos de *La bondad de los extraños* se tomará como referencia los aspectos de la teoría de realismo maravilloso americano de Chiampi por dos razones: la primera es que su teoría no se basa solo en una corriente anacrónica, sino como un fenómeno que perdura hasta nuestros días; la segunda es la mención de los efectos que provocan los hechos maravillosos sobre los personajes dentro de la obra, es

decir, cuando estos no se inmutan ante nada de lo que pasa alrededor, ya sea en escenarios, en otros personajes o hechos. Por otro lado, en cuanto a los efectos de la obra sobre el receptor, es importante recalcar esa sensación de extrañamiento familiar que no llega a ser completamente inquietante.

También sería significativo añadir que estos hechos también podrían crear, si bien no un malestar en el lector, sí un efecto de perplejidad por la forma en cómo usa el cuerpo la autora para denunciar diversas situaciones, así usa la imagen del cuerpo metamorfoseado, del cuerpo teratológico y el enfermo.

### **1.3 Realismo maravilloso en Latinoamérica**

Según Irlemar Chiampi en *El realismo maravilloso* y Octavio Ianni en «El realismo mágico» las primeras obras que rompen definitivamente con las características de la corriente literaria realista, antecesora del realismo maravilloso en Latinoamérica, y que presenta las particularidades de la nueva novela, aparecen a principios de los años 40. Algunas de ellas son: *Yawar Fiesta* (1941) de José María Arguedas, *El señor presidente* (1946) y *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *El reino de este mundo* (1949) y *Pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Desde aquella época este tipo de relato se desarrolla y se mantiene hasta llegar a su clímax con el *Boom Latinoamericano* de los años 60 y 70.

Las obras mencionadas eran consideradas por los críticos como la nueva novela, porque experimentaban con distintas soluciones técnicas para construir una imagen «plurivalente» de lo real (Chiampi 1982, 22). Así, en estas novelas podemos encontrar la inserción de elementos extraordinarios en el seno de lo real. Es importante recalcar la dimensión más abarcadora, extraliteraria y más bien cultural que para Ianni tiene el elemento *mágico*; según sus palabras, dicha dimensión la podemos encontrar a lo largo de la historia latinoamericana,

ya que «es una expresión del paganismo que impregna mucho la cultura y el modo de ser del pueblo latinoamericano» (Ianni 1986, 6).

En este sentido, ya desde las primeras crónicas de la conquista aparecen elementos a los que podemos relacionar con el realismo maravilloso, que luego toma fuerza a principios de los años 40 del siglo XX. Como veremos más adelante, en Ecuador, y según algunos críticos, la aparición del realismo maravilloso sería anterior ya que es posible detectarlo en ciertas obras de la literatura nacional cuyas características empatarían con las señaladas para este tipo de relato.

#### 1.4 Realismo maravilloso en el Ecuador

Como acabamos de señalar, a diferencia del resto de América Latina, el realismo maravilloso empieza a manifestarse en el Ecuador a partir de los años 30 con José de la Cuadra y su novela *Los Sangurimas* (1934)<sup>6</sup>. Este exponente de la literatura ecuatoriana es considerado precursor de la corriente literaria que toma fuerza en los 60, con el *Boom Latinoamericano*.

Posteriormente, en el país se atribuirá a ciertas obras de Demetrio Aguilera Malta, como *Don Goyo* (1933), y a *Bruna Soroche y los tíos* (1972) de Alicia Yáñez Cossío una filiación a lo real maravilloso, que para ese entonces ya se desarrollaba con firmeza en el continente. A través del análisis de estos tres textos se logra dar forma a la aparición de esta corriente por el país, desde su aparición hasta su auge. Cabe subrayar que algunos estudios que se comentarán a continuación utilizan el término realismo mágico en lugar de realismo maravilloso, dependiendo de cada crítico; pero no obstante la diferencia es nominal ya que las características otorgadas a esas nociones coinciden con la orientación propuesta para este estudio según Irlemar Chiampi.

<sup>6</sup> Se considera a José de la Cuadra con su obra *Los Sangurimas* uno de los precursores del realismo maravilloso. Véase: Fanny Carrión de Fierro. (1993) “Los Sangurimas: Novela Precursora del Realismo Mágico”. En *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador* No. 75, Febrero 2005.

Ahora bien, José de la Cuadra, escritor guayaquileño, habitualmente asociado con la Generación del 30, es también considerado el principal precursor del realismo maravilloso en Latinoamérica; incluso algunos autores opinan que la obra *Los Sangurimas* podría ser una antecesora de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez; así lo estima Fanny Carrión de Fierro en el ensayo «*Los Sangurimas: Novela Precursora del Realismo Mágico*» ([1993] 2005). Igual tesis sostiene María Luz Cevallos en el ensayo «*José de la Cuadra como precursor del realismo mágico*» (2003), y Luis Aguilar Monsalve con sus reflexiones en «*Los Sangurimas, una obra narrativa polémica*» (2011). Todos ellos exponen, desde diferentes enfoques, una misma idea: la relación entre José de la Cuadra y el realismo maravilloso y su carácter de precursor.

El texto de Carrión de Fierro, por ejemplo, se concentra particularmente en mostrar las semejanzas (personajes, temática, espacios) entre *Los Sangurimas* y *Cien años de soledad*; el objetivo de la autora es demostrar que José de la Cuadra es el antecesor indiscutible de las corrientes literarias que se desarrollarán durante el periodo del *Boom Latinoamericano*. Primero, la autora expone algunos rasgos de lo que ella llama el «realismo mágico» que luego encuentra en la novela de De la Cuadra; por ejemplo, menciona que este logra aprehender nuestra realidad latinoamericana, por más compleja que esta sea, realidad en la que coexiste lo maravilloso con la cotidiano; en este sentido la obra en cuanto a temática narrativa, combina sucesos realistas con hechos sobrenaturales, es decir, existe una reiteración de detalles poco veraces que borran la línea fronteriza entre lo real y lo hiperreal.

En cuanto a la técnica las narraciones muchas veces son paralelas o yuxtapuestas, es decir narran dos acontecimientos que ocurren al mismo tiempo pero en lugares diferentes. Respecto a similitudes dramáticas entre las dos obras encontramos la semejanza entre algunos personajes, como son el coronel Aureliano Buendía y el coronel Eufrasio Sangurima, o los ejes de familia como Nicasio Sangurima y Úrsula Iguarán; sobretodo estos dos últimos personajes se asemejan, en primer lugar, por su incapacidad de expresar

amor, lo cual la mayoría de veces se manifiesta en violencia, hecho que también ocurre con su progenie.

En segundo lugar, a ambos personajes les aterroriza la idea de la destrucción familiar, que de hecho sucede en el caso de ambas familias, debido al incesto que aniquila la unidad familiar y por el contrario trae consigo violencia.

Todos estos hechos (la recurrencia de temas, la estructura textual, los personajes y la cultura latinoamericana presentes en *Los Sangurimas*) son para Carrión de Fierro argumentos suficientes a favor de que De La Cuadra es el precursor de todas las obras real maravillosas.

Tanto María Luz Cevallos como Luis Aguilar Monsalve refuerzan las ideas expuestas por Carrión de Fierro. Cevallos hace énfasis en que esta corriente de lo que se trata es de la percepción del autor acerca de la realidad que lo rodea, en este caso, la realidad montubia; además, ciertas técnicas como la deformación temporal y la circularidad del tiempo hacen de *Los Sangurimas* una pionera del realismo maravilloso.

Para Aguilar Monsalve, por su parte, José de la Cuadra con esta obra encuentra su espacio como predecesor tanto del realismo mágico como del realismo maravilloso de Carpentier (equivalentes de lo real maravilloso americano propuesto por Chiampi). Para el autor la obra de De la Cuadra estuvo adelantada a su tiempo, por su técnica, por su temática y por la forma en la que está escrita.

En igual sentido, parte de la obra de Demetrio Aguilera Malta también es considerada como precursora del realismo mágico, como sostiene Renán Flores Jaramillo en su artículo «Demetrio Aguilera Malta: El precursor del Realismo Mágico» (2011). En este artículo se sostiene que Aguilera Malta es reconocido por la forma de escritura casi poética de sus novelas históricas (141) como en *El Quijote de El Dorado* (1964) y *Un nuevo mar para el Rey*

(1965); sin embargo, es en la novela *Don Goyo* (1933) en la que habría comenzado a inclinarse hacia ciertos recursos del realismo maravilloso.

*Don Goyo*, al igual que *Los Sangurimas*, manifiesta las creencias de las clases sociales bajas (en este caso el Muntubio) mediante el uso de ciertos elementos como el manglar que habla con Don Goyo (Flores 2011,144). Del mismo modo, los objetos y la naturaleza con características humanas, presentes en *Jaguar* (1977), se asemejan, según Flores, a descripciones que se podrían encontrar en las novelas de García Márquez o de Alejo Carpentier (146). Giuseppe Bellini, citado dentro del estudio de Flores, insiste en que Aguilera Malta vuelve para reivindicar su puesto dentro del movimiento realista mágico (148), pero que al igual que *Don Goyo*, la novela continúa ambientada en paisajes rurales, con campesinos como protagonistas y, sobretodo, lleva dentro de sí el espíritu de la denuncia. Los elementos maravillosos presentes en *Jaguar* giran en torno a la naturaleza y a su preservación, y en esta ocasión es un jaguar quien habla con el protagonista (148).

Por último, Alicia Yáñez Cossío con su obra *Bruna Soroche y los tíos* (1971) recoge, según las autoras Miriam Merchán y Rita Cortez Carrión, ciertos aspectos real maravillosos en dicha novela. En el artículo «Alicia Yáñez Cossío» (1997), Merchán presenta la obra *Bruna Soroche y los tíos* como marcada por la utilización del realismo maravilloso para describir los antepasados de la protagonista, pues la sangre indígena corre por sus venas, y también para complementar sus vivencias como mujer. Los siguientes serían algunos de los eventos donde se aprecia rastros de lo maravilloso:

la interminable alfombra de Alvarito que esperaba la llegada del Papa y que al no materializarse, terminó convirtiéndose en hilachas que producirían una terrible alergia a la ciudad dormida y a sus habitantes; la fracasada empresa de la crianza de ranas que se convierten en una peste casi bíblica; [...] la fabulosa colección de fósforos que consumirán un día y destruirán parte de la casa de los abuelos; la graciosa historia de los ternos de baño traídos por la tía

francesa y que al meterse al agua desaparecerán [...]; las pastillas para combatir el soroche de toda la ciudad (Merchán 1997, 112).

De igual manera, Yáñez Cossío en *Más allá de las Islas* (1980) plantea una trama que reúnen a cuatro parejas de hombres y mujeres que conviven entre la realidad y lo maravilloso. Pero con un fuerte predominio por la exploración del tema de construcción de la figura femenina. En el ámbito teórico, Rita Cortez en la tesis *Alicia Yáñez Cossío ante la crítica* (2014) recopila una serie de estudios críticos de la época en que se publicaron las novelas de Yáñez Cossío; tanto *Bruna Soroche y los tíos* como *Más allá de las Islas* son catalogadas como novelas donde se explora lo femenino, la mujer y sus derechos (23).

A pesar de que las autoras y los autores que hemos citado, no utilizan el concepto de realismo maravilloso americano sino realismo mágico, podemos concluir que en Ecuador, efectivamente, sí existen narrativas y textos que no solo podrían pertenecer a esta corriente, sino que algunos de ellos serían verdaderos precursores, los que habrían aparecido en los años 30, en el seno mismo del realismo social.

#### **1.4 El realismo maravilloso en Solange Rodríguez**

Solange Rodríguez, autora guayaquileña, nacida en 1976, escribe relatos desde hace 18 años; su obra, reconocida tanto en el territorio nacional como en el extranjero, ha evolucionado sin abandonar ciertos temas y formas que le son recurrentes, tales como las relaciones de pareja, el deseo, la mujer y el cuerpo, que están presentes en mayor o menor medida a lo largo de su narrativa cuyo tratamiento se podría vincular con el realismo maravilloso.

La evolución de su obra ha implicado también la incorporación de ciertas formas narrativas que han tenido enorme avance en la contemporaneidad, tales como la ciencia ficción. Probablemente se podría decir que, vista en totalidad, la obra de Solange oscila entre el realismo, el realismo maravilloso

americano y ciertos matices de ciencia ficción que aparecen sobre todo en el libro *La bondad de los extraños*. Para este estudio, como hemos indicado, lo que nos interesa es subrayar y profundizar el componente maravilloso.

Rodríguez inicia su carrera literaria con *Tinta sangre* (2000), luego publica *Drakofilia* (2005) y posteriormente aparecieron *El lugar de las apariciones* (2007) y *Balas perdidas* (2010), colección de cuentos que fue merecedora del premio Joaquín Gallegos Lara a la mejor producción de relatos en ese año. Más adelante, en 2013, publica *Caja de magia* y, finalmente, *La bondad de los extraños* en 2014.

Actualmente esta autora se dedica no solo a la escritura, sino también a la docencia universitaria –basta decir que su trayectoria en la enseñanza le ha valido el premio Matilde Hidalgo de Procel en 2017– y a la crítica literaria; en este último campo ha escrito, por ejemplo, ensayos sobre el zoomorfismo y el personaje femenino.

Ahora bien, desde *Tinta Sangre* (su primera obra), la autora muestra ya una tendencia en cuanto a la presencia de lo corporal, tanto en la descripción (prosopografía) como su protagonismo dentro de las historias, presencia que además combina con elementos de lo real maravilloso. Por ejemplo, en el cuento «La noche mil dos», un hombre llega a una especie de ciudad/laberinto donde tiene un encuentro con una mujer, la que termina por partirle el pecho y devorarle el corazón; ese personaje femenino es presentado como alguien que consume el cuerpo con avidez y gracia, en la línea del *amour fou*, pero que no tiene nada de la angustia desagarrada y destructiva del relato fantástico.

En «Parábola», un relato en primera persona, la narradora nos presenta a una mujer que cruza el desierto en busca de su pareja; su guía es una niña que, al parecer, le arrebata su vitalidad, pues al final del viaje a la mujer no le resta más que hueso y pellejo. Sin embargo, el cuento que contiene en mayor medida descripciones del cuerpo es «Cuando empiezas a quedarte solo»: la historia se centra en un hombre ermitaño cuya soledad se ve personificada en

una mujer gélida y cruel que luego es poseída sexualmente por él y posteriormente abandonada. Lo interesante de este cuento es la manera en que la autora describe la dimensión física de sus personajes, y por tanto el protagonismo que la anatomía y la carne tiene en sus descripciones y acciones; Rodríguez hace un gesto más, pues esos cuerpos son sometidos a las leyes de lo real maravilloso. La mayoría de los relatos están asentados sobre la idea de la posesión del otro, la que es lograda mediante el cuerpo.

*Drakofilia* tiene, específicamente, cuatro cuentos que giran en torno a la temática corporal. «Legiones Lejanas» narra la historia de una mujer, que en su cuerpo y alma, es todas las mujeres del mundo, ella siente, piensa y sufre todo lo que les sucede a ellas, su cuerpo y mente son un gran espacio de recepción. «Flamious Rex» trata una temática predilecta de la autora: las relaciones de pareja. Una mujer, cuya cualidad principal es la de poseer una gran imaginación, al llegar a una etapa avanzada de su matrimonio se consigue un amante y se queda embarazada de él; al final en su vientre se puede ver las garras del hijo, pues su padre es un dragón. «Un tal Cortázar» nos transporta a una clase de literatura llena de personajes peculiares cuyos cuerpos son los de insectos y animales. Por último, «Atracción intelectual» vuelve a la idea de la antropofagia y la posesión corporal, en este caso una mujer devora el cerebro de un hombre, pues éste le atrae intelectualmente. En esta colección de relatos el cuerpo es un receptor, tanto de las experiencias de todas las mujeres del mundo, como del hijo de un dragón, además de la transformación de la carne.

*El lugar de las apariciones*, obra que clasifica a los relatos en tres partes distintas, contiene narraciones sobre el quehacer del escritor y el origen de ángeles y demonios; tiene además una serie de narraciones que guardan relación con nuestro tema de investigación. «Las mujeres cambian» cuenta la historia de una pequeña niña que hace un recuento de los cambios fisiológicos de una mujer a lo largo de su vida, excepto que al final la protagonista menciona que con la luna el cuerpo de su madre se transforma en la de una mujer lobo. En «Conversación de los amantes # 6», una narración en primera persona, ubica a una mujer/demonio que está lista para engullir a su pareja

durante el acto sexual. «Esqueletos en el armario # 3» trata sobre la tía solitaria y coleccionista de la familia, quien en un cuarto coleccionaba amores, pero que en realidad eran los cuerpos consumidos de sus amantes. Lo importante de los cuentos de *El lugar de las apariciones* es la noción de transformación o metamorfosis del cuerpo y los pocos límites que tiene para estos cambios.

*Balas perdidas*, obra galardonada en 2010, tiene ciertos títulos que se acercan mucho más al tema del cuerpo y lo real maravilloso. En «Hospedaje nocturno» una mujer que empieza a vivir sola siente que personas diminutas viven en su departamento, pues corretean, fuman y se tropiezan con varios objetos, especialmente en la cocina. «Hombre armado» narra cómo un hombre intenta enamorar a una mujer lanzándole un misil, la mujer tiene en su pecho un aplique metálico que impide que ella se enamore; también cuando el misil regresa al hombre, luego de ser rechazado, se lleva consigo algunos «cuerpos anónimos» que pueden referirse a personas con las que intentó, de igual forma, tener una relación sentimental. «La pierna», en cambio, cuenta la historia de cómo una madre sufre el crecimiento excesivo de su pierna, hasta tal punto que perece aplastada por ella; sus hijos terminan por adorar al miembro gigantesco, jurándole eterna devoción y realizándole rituales a ese pedazo del cuerpo; de hecho, en cierto punto la autora le da a la pierna independencia, como si pudiera pensar y actuar por sí misma «La Pierna parecía lo único tranquilo en la casa» (Rodríguez 2010, 19). En «Espantos congénitos» Rodríguez retrata a una pareja joven que revela la maldición que tiene cada uno; él tiene a la erinia, criatura escamosa y amarilla que vive en un armario y come carne para no atacarle; ella tiene, en cambio, una serie de enfermedades congénitas, donde por supuesto, se ve involucrado el cuerpo. En esta narración lo cotidiano, como son las enfermedades, causan en el joven hombre un terror mucho más grande que la propia criatura que lo acosa. Por último, «Episodio aberrante» se desarrolla en un mundo postapocalíptico donde las personas deben usar todo tipo de protecciones corporales debido a una pandemia llamada la Gran enfermedad; sin embargo una pareja desata un caos cuando se tocan en público y sin cuidado alguno, haciendo hincapié en el cuerpo (y el deseo) junto con su potencial peligro.

Es interesante encontrar en los cuatro libros anteriores relatos que se asemejan y se ajustan al tema tratado en este trabajo de investigación. Las narraciones descritas forman, de alguna manera, el antecedente a los cinco cuentos de *La bondad de los extraños*. Igualmente, los temas que se desarrollan alrededor del cuerpo y de los elementos reales maravillosos tienen nexos en común tales como la transformación, la antropofagia, la posesión del cuerpo, la enfermedad, el sexo y el amor.

El realismo maravilloso americano presente en la obra de Rodríguez se podría comparar de alguna forma a aquella desarrollada por Alicia Yáñez Cossío, pues no se trata de la denuncia política del abuso de los blancos contra los indígenas como sería el caso de los escritores del 30. Es una denuncia sutil pero presente que gira alrededor del elemento que analizaremos en sus cuentos: el cuerpo y su política.

## CAPÍTULO II

### PROSOPROGRAFÍA DEL PERSONAJE LITERARIO

#### 2.1 Teoría del cuerpo

La praxis y teoría del cuerpo se manifiesta desde muy temprano en la historia, a la par, se podría pensar, con las primeras civilizaciones humanas que enterraban el cuerpo de sus muertos con riquezas y comida, en espera de que trasciendan hacia una nueva vida.

Los primeros planteamientos filosóficos, de igual forma, distingúan ya la existencia de dos partes esenciales en el ser humano: el alma y el cuerpo. Los filósofos monistas los concebían como dos tipos de materia que provenían de una misma naturaleza, pero que representaban una manifestación distinta del *arqué*, sustancia única que constituía la totalidad de las cosas. En cambio, para los filósofos dualistas ambas partes tienen una naturaleza completamente diferente, mientras que el alma es divina y eterna, el cuerpo simboliza una cárcel del alma. Por ejemplo, para Platón, el cuerpo representa lo material, mortal y corruptible, aquello que acarrea las pasiones y mantiene el alma presa. Este pensamiento lo heredará el cristianismo que verá a la carne como un vehículo del pecado, pero también como un medio con el que puede llegar a la purificación del alma, mediante el castigo y la penitencia. Para René Descartes, en el siglo XVII, el hombre está constituido por una *res extensa* (cuerpo) y una *res cogitans* (alma). Este autor propone que el cuerpo tiene extensión, un lugar en el espacio pero no es consciente, a diferencia del alma. Descartes afirma que ambas sustancias provienen de Dios, sin embargo, su existencia puede ser independiente.

A partir mediados del siglo XX, Michel Foucault en su ensayo «El cuerpo utópico» ([1972] 2008) presenta otro enfoque de cuerpo, que sin embargo sigue conteniendo la idea de dualismo. Foucault concibe la imagen de un *cuerpo tópico* que es «el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con

el cual me hago» (Foucault 2008, 11), lo contrario a la utopía, porque no puede acontecer en otro lado y al que estamos condenados. Según el autor esta idea de condena nos impulsa a la creación de tres utopías que terminan por desaparecer al cuerpo: un cuerpo incorporal, sin sus características propias (fragilidad, imperfección), inmortal y bello; un cuerpo negado y transfigurado que persiste a través del tiempo (como las momias de Egipto); y la idea del alma, la utopía más potente y persistente sobre el cuerpo, el alma es bella, pura y puede escapar del cuerpo cuando éste duerme o cuando muere, volviéndose entonces inmortal y, por ende, perfecta para nosotros (13). No obstante, para Foucault, el cuerpo a la final no se deja desaparecer ya que estas utopías nacen de sí mismo, es el “actor principal” en ellas. Es la sustancia, lo importante, lo que en verdad cuenta.

Por lo tanto, Foucault le da al cuerpo su importancia: éste se convierte en el centro y está siempre vinculado con otros y las cosas se organizan a su alrededor. «Mi cuerpo es como la Ciudad Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos» (17), es decir, el cuerpo no tiene un lugar fijo o propio, pero a partir de él vivimos y tenemos nuestra realidad. Es por esto que para Foucault ciertos elementos propios del cuerpo como el tatuaje, el maquillaje o el disfraz (máscaras) son una forma de lenguaje enigmático y cifrado que sirve para comunicarnos con el universo, «son operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio» (15).

Luego, postulará Foucault, que el cuerpo es producto de sus propios fantasmas, de su interior, como sería por ejemplo un cuerpo bailarín, uno drogado o uno poseído. En todo caso, hasta este momento se mantiene la idea del cuerpo conformado por la carne y el alma, pero ya no de una manera separada, sino formando uno solo, en este caso siendo el alma una utopía creada por el mismo cuerpo, como algo bello que vive dentro de él.

Ya a comienzos del siglo XXI Jean Luc Nancy en *Corpus* (2000) reflexiona acerca de la noción de cuerpo, concepto que ha sufrido de múltiples procesos

de resignificación. El autor, al igual que Foucault, cree en la centralidad e importancia del cuerpo. Para Nancy el cuerpo es el centro de gravedad que nos mantiene unidos a la tierra, atrayéndonos desde abajo, representando ya no solo el pecado sino nuestra angustia. Dentro de la escritura del cuerpo, un aspecto que el autor destaca es lo que él llama la *excritura*, que es aquella faceta que no ha sido tocada aún y que contiene la verdadera significación del cuerpo. Nancy afirma que en la filosofía no existe la convicción de que pueda existir un cuerpo sin la presencia del espíritu, lo compara, por ejemplo, con la literatura donde manifiesta que sólo existen cuerpos (Nancy 50, 2000).

En 2007 Nancy en su estudio *58 indicios sobre el cuerpo* el autor expondrá una frase que posteriormente marca la definición de su idea de cuerpo «La sustancia extensa es la extensión y la exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituirse en interioridad» (11). El autor ofrece una renovada visión de la *res extensa* y *res cogitans* de Descartes; para él lo que el filósofo quiso decir, y que paralelamente fue trabajado por Baruch de Spinoza, es que tanto nuestra *cosa extensa* como nuestra *cosa pensante* forman parte de una misma sustancia que no podría existir la una sin la otra.

André Comte-Sponville coincide con Nancy en *Sobre el cuerpo* (2010) donde toma la idea de Spinoza «El alma y el cuerpo son una misma cosa» y expone otros pensamientos alrededor de él. Para el autor los dos elementos no pueden existir independientemente, el cuerpo es la acción de la voluntad del alma, su complemento y su extensión (Comte-Sponville 2010, 192). Desde el cuerpo nacen todas las concepciones acerca de él, una vez más es el centro y lucha por hacerse oír, por ser comprendido. El cuerpo tiene, además, al pensamiento que es el que lo define (216). Entonces estos sentimientos como la angustia ya no serían un *estado del alma* que se manifiesta en el cuerpo, sino un estado del cuerpo, pues el cuerpo y el alma son uno solo (256).

En suma, la filosofía acerca del cuerpo desde Platón hasta Nancy y Comte-Sponville sufre una completa transformación. Al final obtenemos la idea del cuerpo como una sola unidad de la cual nacen sus diferentes representaciones

y que, a la larga, conserva dentro de un solo elemento las características que se le han atribuido tanto a lo tangible como a lo intangible.

## 2.2 Cuerpo y literatura

Desde la literatura clásica la prosopografía o la descripción del cuerpo es constante en las ficciones. Existen, por ejemplo, cuerpos de placer, de combate o cotidianos, detectables ya en *La Odisea* y en *La Ilíada*. Específicamente en *La Odisea* encontramos referencias importantes donde el cuerpo juega un papel protagónico en el relato, especialmente en aquellos capítulos de *anagnórisis*, como cuando Euriclea reconoce la cicatriz al Ulises disfrazado al lavarle los pies.

El recurso de la metamorfosis en el poema también implica un acercamiento a la transformación corporal, como indica Alicia María Atienza en «Las apariencias engañan: cambio y metamorfosis en la *Odisea*» (2009):

Un procedimiento muy próximo al disfraz [...] es la metamorfosis, fenómeno recurrente en el poema y en el mito griego. Los dioses se aplican a sí mismos transformaciones y tiene el poder de modificar a otros seres afectando su naturaleza corporal (Atienza 2009, 51).

Según esta autora es generalmente la diosa Atenea la que se transforma a ella misma en humana, o pierde su visibilidad; mientras que la metamorfosis en las personas suele traspasar las fronteras de reinos (animal, vegetal) e incluso entre los seres vivos e inanimados, como la transformación de los compañeros de Ulises en cerdos por Circe o aquella en la que Odiseo se convierte en mendigo para ingresar a Ítaca.

Durante la Edad Media, por otra parte, con la imposición del cristianismo y su neoplatonismo, la referencia al cuerpo y a la carne desaparece en gran medida. Generalmente podemos encontrar este elemento en el relato cristiano como el lugar de la debilidad y el pecado. «La carne no tiene los medios para pensar, sólo experimenta. Experimenta mezcladas la agonía y la alegría» (Lyotard

2002, 26), es otra de las ideas que se manifiesta sobre el cuerpo en las confesiones de San Agustín, texto que Jean-François Lyotard interpreta en *La confesión de Agustín* (2002). Por supuesto, para San Agustín, prevalece la percepción de divinidad del alma y su superioridad sobre el cuerpo y sus sentidos; por lo tanto, el cuerpo puede recorrer tanto el camino del pecado como el de la purificación y la santidad, cuando capta a Dios a través de sus sentidos: «Yo, el hombre interior, el alma, lo captaba *per sensus corporis mei*, a través de los sentidos corporales y por intermedio del hombre exterior» (33).

En el siglo XVII, como se señaló previamente, Descartes separa de forma tajante el cuerpo y el alma, sobre el cuerpo asegura que es:

Todo aquello que puede estar delimitado [...] que puede moverse de distintos modos, no por sí mismo, sino por alguna otra cosa y cuya impresión recibe [...] pues no creía yo que fuera a atribuirle a la naturaleza corpórea la potencia de moverse, sentir y pensar (Descartes [1641] 1977, 25).

De igual forma, Descartes atribuye al pensamiento un papel fundamental en la existencia, afirmando que es la única característica que le pertenece y que hace posible su existencia «soy, entonces, una cosa verdadera, y verdaderamente existente. Mas ¿qué cosa? Ya lo he dicho: una cosa que piensa» (26). Y, por supuesto, bajo el absolutismo en el que vive el filósofo es difícil que reconozca los dones del cuerpo y la carne como sí lo hará, en cambio, Baruch de Spinoza en la *Ética demostrada según el orden geométrico* ([1677] 1980) cuando propone que «el alma y el cuerpo, son un solo y mismo individuo, al que se concibe, ya bajo el atributo de Pensamiento, ya bajo el atributo de la Extensión» (94).

Dentro del ámbito literario, dos autores sobresalientes de este siglo, Shakespeare y Cervantes, conceden al cuerpo un espacio importante en su obra. Según algunos críticos, como Celia Burgos Acosta en «Las facultades del alma en *Noche de reyes*, de William Shakespeare. Una reflexión acerca del cuerpo y sus valores» (2012), los textos shakesperianos ponen énfasis en el

cuerpo y el alma femenina. Burgos Acosta manifiesta en su estudio que los personajes femeninos, a diferencia de los masculinos, poseen «facultades anímicas más elevadas» (584), ya que a lo largo de la obra se caracterizan por su ingenio y raciocinio. En cambio José Luis Barrios en «El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación» (2008) encuentra en el *Don Quijote de la Mancha*, la representación del cuerpo grotesco en Sancho Panza donde «la risa y el goce se inscriben como posiciones ante lo espiritual y subvienten los usos sociales del cuerpo heroico» (11), en él confluyen el júbilo, el deseo y la risa como una forma de resistencia a la distancia entre el cuerpo y la carne que impone el cristianismo.

En el siglo XVIII, bajo el amparo de la modernidad, hallamos al cuerpo que hasta el momento había permanecido oculto y castigado: el cuerpo del placer sexual y el erotismo; así lo afirman Joseph-Marie Lo Duca en *Historia del erotismo* (1961) y Jesús González Requena en «El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto» (2002). Junto al Marqués de Sade nace, además, la idea del cuerpo que disfruta del sufrimiento y del dolor; según Lo Duca, Sade revela por primera vez impulsos sexuales sádicos al hombre, mostrándole cuerpos que ligan el placer al sufrimiento. Para Sartre, citado dentro del texto de Lo Duca, Sade muestra al cuerpo como una herramienta, como un objeto-utensilio para lograr la satisfacción del otro. De la misma forma, González Requena afirma que Sade se concentraba en «los cuerpos pasionales, pulsionales» (11) para exhibir lo que escapa de la realidad objetiva, para pintar sus cuadros del horror.

En el siglo XIX, se manifiesta un autor que también explora la idea del cuerpo y el dolor, pero en un sentido diferente al marqués de Sade: Leopold von Sacher Masoch. Sacher Masoch habla de un tipo de cuerpo que disfruta del dolor, el sufrimiento y la humillación que su verdugo le puede brindar. Para Gilles Deleuze en *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel* ([1967] 2001) hay varias diferencias sustanciales entre Sade y Masoch, entre ellas están: el uso del lenguaje, las descripciones y cuestiones psicológicas que tratará a la par con Freud y Lacan. Los cuerpos, para Deleuze, se muestran de distintas formas: el del verdugo (que generalmente es una mujer) estará envuelto en

pieles y el de la víctima se mantiene en una «extraña indeterminación» (29); igualmente, el autor, destaca que Masoch se refiere a sus personajes femeninos como «cuerpo de mármol, mujer de piedra, Venus de hielo» (48) con el fin de demostrar la frialdad con la que las mujeres acceden gustosas a proporcionar dolor a su víctima. Para Lo Duca, en su obra antes mencionada, Masoch crea en sus textos a un hombre que disfruta «ser dominado en todos los planos, espiritual y carnal» (83). Masoch en sí transmite la idea de un cuerpo humillado y dominado, víctima feliz del castigo y del dolor.

A comienzos del siglo XX, Henry Miller publica su polémico *Trópico de Cáncer* (1934), novela autobiográfica donde el autor explora el cuerpo erótico y el acto sexual sin ningún tipo de censura. A pesar de haber sido tildado de pornográfico o esclavizador sexual, como en *The devil at large* (1993) escrito por Erika Jong, Miller utiliza la descripción del cuerpo y sus acciones como recursos chocantes para despertar la pasividad de la sociedad norteamericana, para lograr que en ellos afloren sentimientos que les permitan ser críticos con el mundo que los rodea, con su realidad; según la autora: «Henry Miller utilizó el cuerpo para trascender el cuerpo<sup>7</sup>» (7), el cuerpo dentro del contexto obsceno es un elemento con el cual la gente puede identificarse y, por lo tanto, con el que se puede generar una reacción.

Durante este siglo el cuerpo también se manifiesta en novelas como *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov, donde se muestra el cuerpo femenino infantil y erótico. Según Belén Ruiz Garrido en el estudio «Los disfraces de Lolita. Personajes y arquetipos camuflados» (2008) la corporalidad de Lolita, por su juventud y capacidad de seducción, se convierte en un símbolo de fatalidad femenina que se reflejan en su fisicidad, actitud y vestimenta. El profesor Humbert describe a Lolita y a las otras niñas que denomina «níñulas» poniendo énfasis en su cuerpo: «Hay que ser artista y loco [...] para reconocer de inmediato por signos inefables –el diseño ligeramente felino de un pómulo, la delicadeza de un miembro aterciopelado–» (Nabokov 1975, 10).

---

<sup>7</sup> En el original «Henry Miller used the body to transcend the body». Traducción de la autora.

En el siglo XXI retomamos a Nancy en *Corpus* donde se plantea que: «el cuerpo significante –todo el corpus de los cuerpos filosóficos, teológicos, psicoanalíticos y semiológicos– solo *encarna* una cosa: la absoluta contradicción de no poder ser *cuerpo* sin serlo de un espíritu, que lo desincorpora» (50).

Para el autor en la literatura podemos encontrar dos escenarios en torno al cuerpo: la ficción, como un juego de representaciones y la sensibilidad literaria y artística o las «inagotables reservas de cuerpos, saturados ellos mismos de significación, engendrados ellos mismos para significar y únicamente para eso» (51). En la filosofía se tiende a pensar en un espíritu más que en un cuerpo; en la literatura podemos encontrar, en cambio, solo el material físico. El cuerpo de la ficción se constituye en un elemento lleno de significado. Según Nancy también puede existir el cuerpo «en persona y cuerpo» (51), hiper-significante, pues su creación está completamente ligada a su autor.

A comienzos del siglo XXI la crítica latinoamericana halla en su literatura distintas manifestaciones del cuerpo al cual dedicará algunos estudios, la corporalidad femenina se vuelve un tema recurrente dentro de ellos, por ejemplo en «Mutaciones trasgresoras: el cuerpo fantástico en dos cuentos de Myriam Bustos y Carmen Naranjo» (2008) de Jesús Rodero, donde se estudia la anatomía del personaje femenino en dos cuentos que pertenecen a la corriente que el autor llama *feminismo mágico*; en este feminismo mágico, según Rodero, las autoras tienen la intención de incluir el elemento maravilloso y el cuerpo en sus narraciones para cuestionar los valores dominantes de la sociedad.

También encontramos otros estudios sobre el cuerpo como el de Juan Carlos Quintero en «Virgilio Piñera: los modos de la carne» (2000), donde trata el vínculo cercano de la obra del escritor cubano con el cuerpo o la carne. «Hablar del cuerpo, de su tentativa carne es pensar en la “materialidad” que constituye dicho cuerpo, es asumir su especificidad y las estrategias

presupuestas en su confección» (Quintero 2000, 114); así se refiere a la perspectiva que dará el autor al cuerpo en su estudio, yendo al lugar donde se materializa el sentido de los relatos (114).

Según este autor cuando se escribe sobre la carne se articula la separación del cuerpo de su yo, convirtiéndola en una zona de verdades y desconocimientos que se nos escapa incluso aún si nos pertenece en cierto sentido. Escribir sobre el cuerpo es, para Quintero, una forma en la que los escritores producen sus identidades textuales y los personajes son sus intensidades patológicas. En aquellas intensidades, que representan un exceso procesado por la escritura, el personaje experimenta una apertura o transformación de su materia (117).

### 2.3 Descripción literaria vs. acción y reflexión

En términos generales, la descripción literaria en una narración tiene como objetivo representar el ambiente en el que se desarrollan los hechos, imprimirle ritmo al texto, sugerir sensaciones o simbolizar un estado emocional y, por supuesto, detallar al personaje tanto física, psicológica y sociológicamente. En la descripción literaria predomina la función estética, es por eso se usan adjetivos explicativos y recursos literarios como metáforas, comparaciones, hipérboles. La acción, por otra parte, está constituida por los acontecimientos narrados, es el desenvolvimiento de la trama del texto, es el movimiento de los personajes. Finalmente, la reflexión marca el ritmo estático en la narración, y ocurre cuando el narrador o los personajes divagan para expresar su cosmovisión.

Para Mijail Bajtín, en *Estética de la creación verbal* ([1925] 1999), la percepción que cada persona tiene de la realidad empírica depende completamente de “su unicidad y su encarnación”; si bien en el ámbito del conocimiento se pretende crear un mundo único con las mismas leyes para todos, es la individualidad la que permanece inamovible; por ejemplo, en el mundo artístico las obras se expresan o se interpretan de formas totalmente distintas dependiendo de cada

persona. Por lo tanto, señala Bajtín, la imagen exterior cobra verdadera importancia solo en la medida en que permite interpretar lo que sucede con el otro, aspectos como «la tensión de sus músculos, la postura plásticamente concluida de su cuerpo, la expresión de su cara» nos ayudarán en este proceso (28-32).

Para Bajtín, asimismo, la apariencia externa es el conjunto de *momentos expresivos* del ser humano disponibles para otros, pero inexistentes para uno mismo; es el pensamiento el que define al cuerpo en el exterior y lo coloca a merced de los sentidos de los demás: «el otro está constituido y ubicado para mí en su imagen externa» (43). Lo mismo sucede en el ámbito de la literatura: los personajes viven su interior mientras aprecian el exterior de los otros personajes; esta imagen, según el autor ruso, es completamente necesaria en la ficción creativa, pues ella contribuye tanto a la configuración interpretativa del personaje por parte del lector, como al efecto (admiración, amor, sorpresa, compasión) que éste cause en los otros personajes (35). Para Bajtín, en la literatura la descripción del personaje no se refiere:

a los momentos cognoscitivos: la relación entre el alma y el cuerpo, entre la conciencia y la materia, entre el idealismo y el realismo, y otros problemas vinculados a estos momentos; lo que importa aquí es tan solo la vivencia concreta, su carácter convincente desde el punto de vista puramente estético (43).

Bajtín también hace énfasis en las acciones externas del personaje. Para el autor todo cuerpo que sucede, que tiene algún tipo de acción en el exterior, es vivido desde el interior, porque es la única forma en la que se puede atribuir esa acción a alguien, a su unicidad. Cuando esto no se puede realizar, cuando se desconoce la acción podemos afirmar que no se trata del mismo cuerpo que lo ha ejecutado (47). La acción artística, al contrario de la acción real, no tiene una finalidad concreta, ni es un mero movimiento motriz que se completa, como en la realidad, con un fin único; la acción artística no tiene otro propósito que el de completar y concluir la acción de otro personaje; no esperamos, como lectores, que esa acción cumpla otra función en el futuro de la narración (48).

Por otra parte, Jacques Rancière en *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna* (2015) compila una serie de estudios sobre los cambios en la ficción moderna, a partir de los relatos realistas de Flaubert. Según el autor, en dicha ficción modernista se rompe lo que solía ser la *columna vertebral* del relato, es decir, se quebranta la jerarquía del orden causal y de la acción, que en el relato anterior se encontraba en un perfecto equilibrio (por ejemplo en Poe y *Su filosofía de la composición* de 1856). En otras palabras la ficción se vuelve una «multiplicidad de experiencias individuales» y una «cadena de percepciones y afectos que tejen pensamientos y voluntades [de los personajes]»(27-31); el personaje adquiere vida propia e independiente. Esta cadena de percepciones y afectos el escritor la diseña en forma de descripción de escenarios, de acontecimientos sensibles impersonales y de personajes que son, precisamente, los que logran que se realice la acción individual (27-31). Así, el personaje, para el autor francés, es el resultado del cruce de dos mundos sensibles: el de los acontecimientos impersonales o de sus propiedades sociales, es decir, lo que hemos llamado sociología del personaje; más pensamientos y voluntades, es decir la psicología.

Rancière afirma que los cambios de la novela moderna implican una suerte de elevación del índice de realidad o de cómo ciertos aspectos de la realidad ingresan a la ficción. Dentro de esos elementos tenemos, antes que nada, a la desaparición de la diferenciación entre la descripción del personaje y sus acciones; Rancière toma como ejemplo la novela *Lord Jim* (1899) de Joseph Conrad, donde se rompe el orden interno de la novela, y a *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, donde el autor borra «la distancia entre la inmaterialidad del pensamiento y la materialidad de la acción» (10).

El relato moderno se caracteriza por destruir su sistematización interna, que a su vez no «subordina los detalles a la perfección del conjunto, los encadenamientos de causas y de efectos que aseguran la inteligibilidad del relato a través de su desarrollo temporal» (11), dentro del cual podemos encontrar al personaje tanto en descripción como en acción. También para el

autor, cuando se rompe el ordenamiento interno del texto, y las partes ya no se subordinaban ante un todo la descripción se vuelve un instrumento más efectivo que la cadena de acciones (causa-efecto), la descripción sirve para entender a los personajes y sus acciones o sentimientos.

## 2.4 Descripción física y/o psicológica

El personaje literario, también denominado el «componente oscuro»<sup>8</sup> de la poética por Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en el *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* (1995), se caracteriza por el limitado y difuso estudio que se ha realizado sobre él; ciertas cuestiones como la existencia o no de sus características psicológicas y junto con el reflejo del inconsciente del autor en el personaje, han sido temas discutidos alrededor de este componente en la ficción narrativa.

Para Ducrot y Todorov, por ejemplo, la psicología no existe ni dentro del personaje ni dentro de sus atributos y acciones, lo que el lector hace es «proyectar» sus rasgos psicológicos para justificar o comprender la conducta del personaje; además, sus acciones servirán para que el lector construya su propia imagen del personaje.

Fernando Sánchez Alonso en «Teoría del personaje narrativo» (1998) realiza una breve historia del personaje literario (desde Aristóteles hasta el estructuralismo), en el que podemos percibir su evolución desde un punto de los estudios críticos. Sánchez Alonso afirma que para Aristóteles el personaje era un elemento sumiso a la acción, no poseía el protagonismo que puede llegar a tener el Ulises de Joyce por ejemplo. En la antigua Grecia, la ficción era resultado de la mimesis, pues incluso el propio narrador era considerado como un imitador de la realidad. El personaje, en este sentido, se vuelve arquetípico y tiene cuatro cualidades inamovibles: bondad, conveniencia, semejanza y constancia.

---

<sup>8</sup> Se usa “componente oscuro” en el sentido de que el personaje es el gran ausente del análisis teórico y crítico de la literatura.

En la nueva crítica del siglo XX se rompe definitivamente con la creencia de un escritor imitador, se apela a la imaginación del autor para crear personajes o mundos que no tienen necesariamente un fundamento real. Sin embargo los formalistas rusos, ya a inicios del siglo XX, nuevamente caracterizan al personaje por su sometimiento a la acción, es decir, la función que cumple dentro de la dramática del relato; así por ejemplo, para Propp variaban las circunstancias pero no la función del personaje dentro del drama (96).

En la segunda mitad del siglo XX, Roland Barthes entiende al personaje como un conglomerado de semas adjuntos a un nombre propio, es decir, el personaje empieza vacío con la única posesión de un nombre al cual se le adhieren adjetivos conforme avanza el texto. El lector participa en la construcción del personaje, pues es él quien da sentido a los distintos rasgos que se le ofrece a lo largo del texto.

Para S. Chatman el personaje tiene dos facetas iguales al signo lingüístico: la paradigmática y la sintagmática, que permiten establecer las relaciones verticales y horizontales; las verticales definen al personaje en tanto rasgos físico, psicológicos y hasta sociológicos; las horizontales lo definen por lo que hace. Para Sánchez «el personaje se presenta como una suma de rasgos: a) los que integran su apariencia física; b) los que expresan su comportamiento; c) los que definen su relación/oposición con los otros agentes de la trama» (Sánchez Alonso 1998, 98).

De igual forma, uno de los aspectos tratados es la psicología del personaje pero ligada al inconsciente del autor, es decir que lleva la teoría freudiana a la construcción de la ficción. Para Sánchez Alonso, tanto Friedrich Schiller como Freud, posteriormente, afirman que el inconsciente juega un papel capital en la creación literaria; autores como Chateaubriand y Unamuno refuerzan esta idea al afirmar que en la construcción de sus personajes intervinieron componentes subjetivos y autobiográficos. De igual manera, Ernesto Sábato, Saul Rosenzweig y André Gide consideran a la escritura como una especie de

«catarsis» que los ayuda a huir de sus frustraciones y de la realidad: el personaje se convertiría entonces en el protagonista de sus deseos no alcanzados; existiría por tanto una especie de «dependencia personaje-autor» (87).

Por otro lado, para Paul Valéry separa por completo a las dos nociones; lo apoyarán más adelante T.S. Eliot y Benedetto Croce, este último haciendo una diferenciación entre la *persona empírica* y la *persona estética*. Ya a final del siglo XX, este escrutinio sobre la conciencia del personaje se debilita y su enfoque se traslada a otros ángulos, por ejemplo, de la mano de la instancia de enunciación o narrador, que se desplaza de la omnisciencia extradiegética a la conciencia de los propios personajes que expresan tanto sus percepciones del mundo exterior como de su mundo interior (monólogo interior).

Pero el autor no es el único que dictamina las características del personaje, el entorno cultural y el tiempo histórico que los rodean también influyen en la construcción. Según Sánchez Alonso, Bajtín fue el primer crítico en relacionar el mundo social (y por tanto el tiempo histórico) con el personaje; para el teórico ruso un aspecto elemental en el personaje es su forma de hablar «ya que emplea un sociolecto determinado, lo que a menudo hace que se convierta en un portavoz de la comunidad a la que pertenece» (90). Otro crítico que toma en consideración aspectos del mundo exterior dentro de la literatura fue Lukács, quien definía tres tipos de personajes que pretenden recuperar los valores perdidos de la sociedad: aquel que es activo pero su visión del mundo es muy simple; el pasivo cuyos sueños chocan con la realidad y finalmente el que consigue alcanzar un equilibrio entre el mundo social exterior y su interior. Para Sánchez Alonso es precisamente la semejanza entre personaje, autor y lector la que tiene importancia dentro de una narración; un personaje es la vida, es el centro nodal de una obra; un personaje literario puede volverse inmortal en nuestro mundo de la vida porque somos capaces de acceder a sus pensamientos. Sin embargo, la dimensión física del personaje sigue siendo para estos teóricos un aspecto secundario o terciario.

Debemos señalar que para Sánchez Alonso este proceso de caracterización consiste en hacernos creer que el personaje ficticio es real, que responde a los estímulos de su medio. Los procesos que se siguen para llegar a la caracterización son: primero, la prosopografía, donde se hace referencia al aspecto físico del personaje; luego tenemos la descripción de sus hábitos y conductas, y por último, el vínculo que establece con otros personajes. Para Sánchez:

las fuentes informativas sobre el personaje vienen dadas a) por el narrador; b) por el propio personaje (monólogo interior, estilo directo, y, en general, a través de la forma autobiográfica); c) por otros personajes que hablan de él; d) mezcla de estas tres formas (101).

Otro autor que trata la caracterización del personaje es Francisco Álamo Felices en su artículo «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas» (2006): el autor afirma, al igual que Sánchez Alonso, que existen dos formas de caracterización en la literatura: la primera, la caracterización directa que «consiste en la descripción estática de los atributos físicos, psíquicos y ético-morales del personaje que se presentan con la suficiente exhaustividad para [...] entender su devenir y comportamiento a lo largo de la historia» (195). Esta forma tiene dos tipos de procedimiento, si el personaje se presenta a sí mismo es una autocaracterización o si la información es proporcionada por el narrador u otros personajes es una heterocaracterización. La segunda forma de caracterización es la indirecta, ésta presenta referencias de los rasgos del personaje diseminadas a lo largo del texto y aparecen según sean necesarias para la progresión de la historia (Álamo 197).

Dentro de la caracterización encontramos a la «denominación», proceso por el cual se identifican rasgos individuales que conforman la identidad del personaje. Entre ellos podemos ubicar al nombre del personaje que abre todo un abanico de posibilidades para el autor; sin embargo, en el cuento y la novela contemporánea es común que los actores sean anónimos y se los denomine

únicamente por la actividad que realizan (su profesión), por un apodo o alias, o incluso con un pronombre.

Otra forma de denominación es el llamado emblema que consiste en una forma de vestirse o de hablar, el lugar dónde vive y detalles que tienen un valor simbólico. Cuatro figuras se pueden resaltar en la caracterización física del personaje son: la antropomorfosis, la animalización, la cosificación y la transfiguración. La antropomorfosis es la designación de cualquier ser o cosa que adquiera cualidades de un ser humano. La animalización consiste en la atribución de características animales a humanos, ésta se puede lograr mediante la hiperdescripción del objeto o la caricaturización del personaje. La cosificación se relaciona con la animalización, pues existe una degradación psicomoral, los personajes pierden sus valores humanos y sus atributos personales. Otra posibilidad en cuanto a lo físico es que mediante su aspecto puedan reflejar cualidades psicomorales del personaje, como podemos encontrar en ciertos relatos de Solange Rodríguez. La transfiguración, en cambio, es la modificación del conjunto físico de un personaje durante el relato (Álamo 206-208).

## 2.5 Descripción en el relato maravilloso americano

En *El reino de este mundo* Alejo Carpentier realiza el célebre prólogo acerca de lo real maravilloso americano para diferenciarlo del realismo mágico europeo. Lo que interesa para nuestra investigación de este texto es la persistencia en Carpentier de la base naturalista del realismo maravilloso, es decir, que nuestra narrativa maravillosa derivaría de nuestra relación con la naturaleza y el paisaje, lo que, en términos literarios, significa apelar a la descripción de esa naturaleza y de ese paisaje, cuya marca mayor es el barroquismo: la descripción entonces de espacios y objetos es abundante y detallada. El barroquismo literario, en este sentido, se da como un intento de capturar el barroquismo natural.

La historia, que gira en torno a la revolución de Haití, acontecida en *El reino de este mundo*, es contada desde el punto de vista de los esclavos. El narrador, asimismo, insiste mucho en los tópicos de su religión y costumbres. En este contexto narrativo, la descripción de objetos es común a lo largo del relato, así: «la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa, como adormecidas entre rabos escarlatas, patas en gelatina y ollas que contenían tripas guisadas» (12). Sin embargo, el tipo de descripción más persistente es el de los ambientes, los cuales son pormenorizados por el narrador.

En cuanto a los personajes y su corporalidad, podemos destacar que la descripción, junto con la narración de acciones, es especialmente visible en las escenas en que aparece el gesto maravilloso, por ejemplo, en la transformación en animales de los dos personajes, Mackandal y Ti Noél, en ciertos momentos en los cuales sienten peligro:

Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles [...] De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recuperado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. Con alas un día, con agallas el otro, galopando o reptando (22)<sup>9</sup>.

En esta novela, las transformaciones son los momentos en que surge el elemento realista maravilloso porque la parte real es la de los cuerpos cotidianos y la parte maravillosa es la de la metamorfosis, con el tránsito de una materialidad a otra, de las que la descripción junto con la acción dan cuenta. Y en los términos de Chiampi, para los esclavos que contemplan el hecho, no son una sorpresa sino parte de su cotidianidad. El componente realista del cuerpo, que es la base del realismo maravilloso americano, se

---

<sup>9</sup> Las metamorfosis de la novela operan el paso de cuerpos humanos a cuerpos animales, es decir, hay una suerte de devenir animal de los personajes: «En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. Había sido mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes» (Carpentier 1969, 28).

mantiene en la descripción de lugares y objetos, pero también en la corporalidad cotidiana de los personajes; por ejemplo, cuando Mackandal va a ser castigado por envenenar a gran parte de la población blanca francesa de la región, su cuerpo es atado a un poste pero éste logra escapar: «Sus ataduras cayeron y el cuerpo negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos» (28).

En esta novela, ya asoma un detalle que lo va a desarrollar a profundidad Juan Rulfo, y es que los espectros<sup>10</sup> también tienen cuerpo, necesariamente tienen carne:

Frente al altar, de cara a los fieles otro sacerdote se había erguido, como nacido del aire con pedazos de hombros y brazos aún mal corporizados. Mientras el semblante iba adquiriendo firmeza y expresión, de su boca sin labios, sin dientes, negra como agujero de gatera, surgía una voz tremebunda que llenaba la nave con vibraciones de órgano (62).

Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), importante obra del realismo maravilloso, detalla minuciosamente objetos con los que interactúan los personajes; primeramente destaca la descripción de elementos como el de una fotografía,

---

<sup>10</sup> El espectro en la literatura universal no siempre ha poseído cuerpo o carne, o ha podido ser tocado por un vivo; como sería el caso de la *Odisea* de Homero o *Hamlet* de William Shakespeare. En el primer caso, cuando Ulises desciende al inframundo y se encuentra con Anticlea, su madre, intenta tocarla: «Quise entonces efectuar el designio, que tenía formado en mi espíritu, de abrazar el alma de mi difunta madre. Tres veces me acerqué allá, pues el ánimo incitábame a abrazarla, tres veces se me fue volando de entre las manos como sombra o sueño» (Homero 2011, 194). En el segundo caso, el espectro del Rey Hamlet, que causa miedo e incertidumbre a los soldados, aparece y desaparece a su antojo, nadie lo toca ni es tocado: «MARCELO.- Se ha ido. Nosotros le ofendemos, siendo él un Soberano, en hacer demostraciones de violencia. Bien que, según parece, es invulnerable como el aire, y nuestros esfuerzos vanos y cosa de burla» (Shakespeare 2000, 22). En cambio el personaje que resucita, sí tiene carne. En el relato bíblico, Tomás es el que verifica la carnalidad de Cristo: «Luego le dijo a Tomás: Pon aquí tu dedo y mira mis manos; y acerca tu mano y ponla en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente. Entonces Tomás respondió y le dijo: ¡Señor mío y Dios mío!» (Jn. 20: 27 y 28).

la que aporta cierto aire nostálgico a la narración, y es allí donde el narrador inserta el elemento maravilloso:

Sentí el retrato de mi madre [...] calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella [...] [ella] decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón (5).

Asimismo, el narrador pormenoriza los espacios donde se desarrolla la acción de los personajes, con la intención de introducirnos en el ambiente de Comala, a través de los ojos de quienes la habitan:

El agua que goteaba de las tejas hacia una agujero en la arena del patio. Sonaba: plas y plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. [...] Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire (10).

A pesar de que la novela avanza mediante diálogos alternados con descripción de acciones, mezclas espacio temporales y cambio de narrador–personaje, existe un elemento en extremo importante en el relato y son los seres que habitan en el pueblo abandonado: espectros cuyas voces y apariencias se asemejan a la humana y cuyos cuerpos son descritos por Juan Preciado: «Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y se destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra.» (7). No hay que olvidar que la diversidad de voces es la clave para manifestar a los espectros en la novela. Hay otros pasajes, que dejando de lado el primado de la voz, se detalla la carne y vestuario de los personajes:

Su cara transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas: marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: "Refugio de pecadores" (14).

En esta novela la caracterización se realiza mediante la proyección de sus pensamientos y acciones; sin embargo la prosopografía se impone cuando los individuos no presentan un aspecto físico "normal" (son espectros), o en ciertas situaciones donde se manifiesta, como ya hemos indicado, el componente maravilloso, como en este ejemplo: «El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar» (47).

Del mismo modo, *Cien años de soledad* ([1967] 1984) de Gabriel García Márquez despliega una gran riqueza de descripciones tanto de escenarios como de objetos y de personajes, cuyas corporalidades forman parte de lo maravilloso de su atmósfera. Precisamente, mediante la descripción, el autor logra reflejar el pueblo de Macondo y sus acontecimientos extraordinarios; por ejemplo, cuando describe al pueblo en su época de fundación: «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de agua diáfana que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos» (9).

Asimismo, la descripción de ciertos objetos y fenómenos aportan el halo de extrañeza milagrosa a los eventos desarrollados en Macondo: «Un frasco vacío que durante mucho tiempo estuvo olvidado en un armario se hizo tan pesado que fue imposible moverlo. Una cazuela de agua colocada en la mesa de trabajo hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo» (35). Y más aún, la caracterización de personajes desmesurados y acciones extracotidianas que cumplen los cuerpos hace que ingresen por completo en el terreno de lo real maravilloso; por ejemplo, cuando se describe

hiperbólicamente al recién llegado José Arcadio, luego de su estadía con los gitanos:

Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas [...] los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos [...] Tenía el cuero curtido por la sal de la intemperie, el pelo corto y rapado como las crines de un mulo, las mandíbulas férreas y la mirada triste (77).

Hechos maravillosos como la levitación del padre Nicanor para conseguir el dinero suficiente para la iglesia que planeaba construir o la transformación de un gitano en un charco de alquitrán, involucran necesariamente al cuerpo activo, incluso cuando el narrador no da detalles prosopográficos. Un elemento que se hace nuevamente presente, al igual que en las novelas de Carpentier y Rulfo, es el *espectro* que al igual que en esos autores, posee un cuerpo que puede ser visto y tocado por las personas:

Muchas veces fueron despertados por el tráfago de los muertos. Oyeron a Úrsula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, y a José Arcadio Buendía buscando la verdad químérica de los grandes inventos, y a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano Buendía agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas (321).

Algunos espectros incluso llegan a envejecer:

La única persona con quién él podía tener contacto desde hacía mucho tiempo, era Prudencio Aguilar. Ya casi pulverizado por la profunda decrepitud de la muerte, Prudencio Aguilar iba dos veces al día a conversar con él. [...] Se prometía establecer un criadero de animales magníficos [...] para tener algo con qué distraerse en los tediosos domingos de la muerte (116).

A partir de lo dicho, podemos concluir que en las tres novelas analizadas brevemente, y que servirán de referencia para nuestro análisis de la narrativa de Rodríguez, la descripción de la fisicidad o las acciones que ejecutan los cuerpos, se manifiestan cuando está implicado un elemento real maravilloso. O

mejor, lo real maravilloso exige un cuerpo, lo que determina una unión inseparable entre acción y prosopografía. Así, las metamorfosis y la brujería de *El reino de este mundo*, los espectros de *Pedro Páramo* o las acciones maravillosas del cuerpo en *Cien años de soledad*, demuestran que la corporalidad se detalla cuando está acompañado de lo extraordinario, cuando se exceden los límites de la realidad del universo narrado, cuando se superan los límites de la carne.

## 2.6 Descripción en *La bondad de los extraños*

Tanto en *La bondad de los extraños* como en las anteriores obras de Solange Rodríguez, la descripción es un elemento que destaca, especialmente cuando se trata del cuerpo y la acción del personaje, sus pensamientos y sentimientos. Como ya se mencionó anteriormente, son varias las obras que recogen las características de lo real maravilloso americano relacionado con el cuerpo; de la misma forma, podemos encontrar cuentos que se desarrollan en el terreno del realismo y la ciencia ficción.

Retomando tres cuentos previos a *La bondad de los extraños* que poseen una perspectiva fuerte en cuanto a eventos extraordinarios y corporalidad, tenemos en primer lugar a «Parábola», narración incluida en *Tinta sangre*. Este cuento relata la historia de una mujer que cruza el desierto guiada por una niña de «ojos furiosos, casi animales» (2000, 11) para encontrar al que podría ser el hombre a quien ama.

La prosopografía sobresale cuando se describe cómo el cuerpo de la mujer va desapareciendo durante el viaje: «Con esa confianza ella se arropaba por la noche cuando parte de la piel se le perdía. [...] Caminó demasiado, caminó hasta que el desierto no le dejó nada más a guardar que su propia sangre» (12). El elemento extraordinario aparece de diversas formas, primero el viaje a través del desierto, la niña y, por supuesto, la transformación corporal de la protagonista que al final no puede ser reconocida ni por su pareja.

Otro relato que ejemplifica la presencia de la fisicidad y la descripción en la obra de Rodríguez es «Esqueletos en el armario # 3» de *El lugar de las apariciones* donde se relata la visita de un niño a la casa de su tía quien es fanática de armar colecciones; ella posee una muestrario de objetos como alfombras o postales; sin embargo, cuando el niño y el resto de la familia le preguntaban cuál era su mejor colección ella contestaba que el de sus viejos amores. Cuando la tía muere efectivamente, encuentran en el sótano «una docena de cadáveres flacos de todos los tamaños» (Rodríguez 2007, 55), representando todos estos cuerpos a los amores de la tía fallecida. Si bien el detalle no abunda en la descripción anatómica de los cadáveres, el cuerpo tiene una gran significación en el relato pues literalmente se reúnen y almacenan a los hombres con los que la tía tuvo alguna relación amorosa: la carne flaca representaría los vestigios de esa relación, tal vez incluso los recuerdos que se acumulan y que, aunque se abandonan, nunca dejan de estar.

También nos gustaría destacar a «La pierna» de la colección *Balas perdidas*. En este relato, una campesina madre de 12 hijos varones experimenta una extraña condición en su pierna, la cual empieza a crecer descomunalmente sin una razón aparente. Lo interesante es que a medida que el miembro crece los hijos empiezan a rendirle culto y se describe cómo la pierna tiene rasgos humanos, como deseos y exigencias: «Cuentan que la madre apenas si probaba bocado, pero la pierna tenía demandas urgentes, porque luego de la merienda había que repetir el rito de limpieza nuevamente» (Rodríguez 2010, 20). Al final de la narración, el cuerpo de la madre termina por sufrir una metamorfosis e incluso parece que llega a cobrar vida propia: «hasta se puede ver en la superficie de aquella extremidad amoratada unos pequeños ojos acuosos que han surgido donde antes parecía estar la rodilla» (21). «La pierna» presenta al elemento maravilloso en la transformación progresiva de este miembro en un nuevo ser y la presencia de la carne es evidente.

«Autodiagnóstico» es un cuento de la colección *La bondad de los extraños* (2014) que tiene como protagonista a una mujer de mediana edad, que no

podrá volver a caminar debido a un accidente que ha destrozado sus piernas. La narradora-personaje, desde el principio de la historia y a pesar de su condición física, se describe como alguien bastante tranquila en cuanto a su condición emocional: «Sabía que tenía pies porque los veía, pero estaban insensibles. Yo seguía, pero lo difícil era lidiar con la tristeza de los demás» (2014, 10).

Cuando el cuento se refiere al cuerpo, la descripción se enfoca primero en las sensaciones de presencia a pesar de la ausencia de partes del cuerpo: «era como sacudirlas debajo del agua, con los miembros aguantados por un peso adicional» (12). Cuando esta mujer se entera que puede “mover” las piernas se desata en ella un sentimiento de angustia, que también es subrayado por el personaje: «las estiré y volví a recogerlas docenas de veces pensando cómo iba a dar la noticia al médico y a mi familia. Ya se sabe lo malgeniada que se pone la gente cuando se ha hecho una idea de la vida y se la cambian» (13); pero, previsiblemente, la presencia del movimiento en las piernas se ve frustrado frente al resto de personas: sus «piernas volvieron a sentirse como pedazos de carne enfundados en plástico» (15).

La importancia del cuerpo físico y su descripción en este cuento (y en los restantes de la colección) de Solange Rodríguez Pappe, se podría ilustrar con el hecho de que hacia el final de «Autodiagnóstico» la narradora-personaje retrata las extremidades inferiores de su personaje, en un gesto de antropomorfización, como si fueran personas dotadas de anatomía, voluntad y asombro:

Mis pies reconocían las formas con cierta memoria lejana, como de otro tiempo. Estaban aterrizados. Pese a tener el miedo en los pies, me incorporé y, con la ayuda del borde de la cama, avancé un par de pasos inseguros (16).

Igualmente, el cuento «Pequeñas mujercitas» tiene como protagonista a una mujer que se la retrata, en primera instancia, como alguien que no tuvo una

niñez muy feliz y que recuerda cómo desobedecía a sus padres mientras empaca los enseres de su casa. Es entonces que descubre a una comunidad de pequeñas mujeres que viven debajo de sus muebles, y la narradora-personaje se concentra en especificar las actividades hedonistas de esta «civilización de diminutas mujeres». Porque, cabe recalcar, sus actividades se reducían al ocio y al disfrute.

Cuando llega el hermano de la protagonista, se lo describe físicamente como un hombre alto, bello y musculoso. Enseguida se detalla la manera en que las pequeñas mujercitas, luego de ser casi exterminadas por las labores de aseo de la protagonista, van en busca de venganza cuyo blanco es el cuerpo del hermano que duerme semidesnudo en el sofá. La narradora relata minuciosamente el agitado interés que despierta el cuerpo masculino en las liliputienses y secretas huéspedes de la casa:

Una de ellas escaló temerariamente al sofá y exploró con curiosidad el cuerpo de mi hermano. No sé si había hombres pequeñitos en su mundo, pero dar con uno bastante grande la tenía fascinada: olisqueaba y mordía su piel mientras Joaquín se rascaba aquí y allá. Más mujercitas lograron trepar y fueron a pararse en su pecho peludo, agazapándose y rodando entre el vello; y otras tantas inspeccionaron el bulto que se adivinaba entre sus pantalones. Se las veía cómodas en esa tierra nueva que habían descubierto (29-30).

Con los tres relatos de colecciones anteriores brevemente analizados y con los dos relatos como ejemplo, podemos anticipar que la descripción en los demás cuentos de *La bondad de los extraños* tiene como aspecto central la referencia al cuerpo; pero se trata de un cuerpo tratado con los recursos del realismo maravilloso americano, esto es, que está siempre asociado a acciones extraordinarias o extracotidianas.

Esto ocurre en los relatos de Rodríguez, ya sea presentando personajes de prosopografía peculiar o dramatizando los efectos nocivos del cuerpo humano

en un mundo postapocalíptico o futurista. Cabe recalcar que la fisicidad cambiante de los personajes está ligada, la mayoría de veces, a un conflicto interno, a su estado emocional e intelectual, que, al final, se expresarán en la anatomía corporal. Si la caracterización de los personajes se da mediante el planteamiento de sus pensamientos y acciones, finalmente siempre se toma en consideración su vinculación con la dimensión corporal, ya sea la suya propia o de un personaje cercano a él.

## CAPÍTULO III

# EL CUERPO MARAVILLOSO EN *LA BONDAD DE LOS EXTRAÑOS*: PROSOPOGRAFÍA CORPORAL EN CINCO CUENTOS

En *La bondad de los extraños* se manifiestan distintos tipos de corporalidades extraordinarias que se podrían clasificar en tres grupos para su análisis: cuerpos metamorfoseados, cuerpos teratológicos y cuerpos enfermos. En el primer grupo hallamos personajes cuyos cuerpos cambian su apariencia, ya sea por vía de la taxidermia o más radicalmente por metamorfosis física; así, en este grupo analizaremos «La profundidad de los armarios» y «Arte natural». En el segundo grupo estarían los personajes cuyos cuerpos son hipo o hipertrofiados, es decir, sus anatomías crecen o decrecen; aquí estudiaremos a «Pequeñas mujercitas» y «Calamidad doméstica». En el tercer y último grupo, los cuerpos han sufrido traumas anatómicos, como en el cuento «Autodiagnóstico». En el análisis constarán, además, los elementos que hasta ahora se han mencionado y que son la base de la investigación: la descripción, el componente realista, el cuerpo, el o los componentes maravillosos.

### 3.1 Cuerpos metamorfoseados

#### 3.1.2 Arte Natural

En «Arte Natural» la historia se desarrolla en un mundo que ha separado a la población en turistas y residentes. El protagonista, un periodista que pertenece al grupo de los turistas, visita el museo de taxidermia más grande y completo en la sección de los residentes pero al finalizar el recorrido se da cuenta, y con la explicación de su guía, que no solo los animales forman parte de aquel lugar, sino que existe también una macabra exposición de cuerpos humanos, clasificados según sus profesiones.

El cuerpo, en esta narración se presenta como parte importante; es decir, se retrata, en primer lugar, la forma en que reacciona la carne del periodista ante la exposición de seres humanos: «Demoré unos segundos en entender el horror; estaba allí pero mi cuerpo reaccionó antes que mi cerebro: mi libreta cayó de mi mano y un quejido suave se escapó de mi diafragma» (Rodríguez 2014, 92).

También se describe los cuerpos expuestos: «el cuerpo tieso de una bailarina rubia, vestida primorosamente y con el cuello girado en una postura imposible, nos observaba con sus cuencas vacías» (93). El guía del museo le revela al periodista que debido a que los niños, hijos de los residentes, no pueden dejar la ciudad, alguien se encarga de traer ejemplares humanos con fines didácticos y una vez sometidos al proceso de taxidermia se les explica a los niños las diferentes profesiones:

Todo lo hacemos por nuestros niños. Les gusta ver de cerca los ejemplares, tocarlos, meter sus manos por todas partes, participar en el proceso de taxidermia, porque son curiosos. Ya tenemos a un profesor, a un arqueólogo, a una historiadora. Nos faltan pocas profesiones por colecciónar (93).

El componente realista se revela en el establecimiento (museo), en los animales disecados y en ciertas deformaciones que sufren algunos animales que son expuestos. El cuerpo metamorfoseado en este relato se muestra en los humanos que han sido sometidos a la taxidermia. Los músculos y demás tejidos dejan su condición de mortalidad para volverse eternos, el cuerpo se transforma en un objeto de admiración, de aprendizaje y manifestación de una ocupación: en este caso se mantiene su anatomía pero ha perdido su fisiología.

Sobre esa anatomía el tacto de los niños (carne sintiendo carne) es un factor primordial. Pero a la vez ese cuerpo reducido al grado cero de conciencia<sup>11</sup> y fisiología despierta otro tipo de sentimientos como el miedo del protagonista al

<sup>11</sup> Cabe recalcar que esta noción no debe confundirse con la de idea de grado cero de la escritura creada por Roland Barthes en 1953 y que se refiere al análisis literario estrictamente estructural, separado de todo factor externo.

ver la carne exhibida. Más bien, de este componente se deriva lo que consideramos uno de los dos elementos maravillosos del relato: el proceso de taxidermia de los cuerpos humanos, con toda la carga de extraordinario que tiene este hecho. Además se puede apreciar la utilización del cuerpo con fines didácticos, hecho que como dice Chiampi, es aceptado como normal por el guía y los niños, sin embargo, anotamos que en este contexto se filtra un estilema de lo fantástico, que correspondería al miedo que siente el periodista al ver lo que los otros consideran como común.

La temática de «Arte Natural» tiene un antecedente en la narrativa de Gabriel García Márquez, sobre todo en «La santa», relato perteneciente a *Doce cuentos peregrinos* ([1992] 2008). Debido a que en esta narración un personaje, Margarito Duarte, descubre que su hija, a la que enterró nueve años atrás aún se conserva intacta; consecuentemente este personaje pretende canonizar a este cuerpo milagroso y viaja a Roma, donde nunca logra que se dé la santificación requerida.

Sus compañeros buscan otras alternativas de adoración a la niña y sugieren: «un enorme museo con los cadáveres incorruptos de hombres, mujeres y niños» (52), sin embargo esta alternativa no logra convencer al padre, pues en el museo a estos cuerpos «se les nota enseguida que están muertos» (52). El parecido con el cuento de Rodríguez es evidente, primero, en el hecho que los dos cuerpos son reducidos a grado cero vital (sin conciencia, sin fisiología), y segundo, la referencia a un museo donde se exhibirían esos cuerpos en grado cero, que es lo que sucede en «Arte Natural».

### 3.1.3 La profundidad de los armarios

«La profundidad de los armarios» cuenta la historia de un joven que se pierde en el mundo de los armarios. Todo comienza cuando su gato desaparece dentro del ropero y él, años después, logra entrar en este espacio paralelo que se extiende por todos los guardarropas. Dentro de este espacio extraordinario él encuentra: gente que se esconde, niños castigados que se han perdido,

objetos que usualmente desaparecen de las casas y también a su gato. Cuando intenta comunicarse con su madre o con su novia, desde dentro del mueble, no lo puede hacer porque en ese espacio su cuerpo se ha transformado.

En este relato la descripción de espacios y objetos son realistas y abundantes, así como de los otros secundarios pasajeros que no han cambiado de forma como él. La descripción de su cuerpo comienza cuando se mira en el espejo: «vi mis ojos de loco, amarillos, de pupilas dilatas como los gatos» (136). Posteriormente él mismo toma conciencia de su aspecto: «luego de tanto tiempo de no vivir entre humanos asumo que tengo la apariencia y el olor de un hombre salvaje» (139), sin embargo en el relato toma un giro cuando afirma que llamará a su novia «en cuanto mis cuerdas vocales dejen de sonar como un áspero maullido de gato» (140).

El componente realista de la narración radica en la vida cotidiana y aparentemente común del protagonista (vive con sus padres, estudia la universidad, tiene una novia). El componente extraordinario o maravilloso se da en la prosopografía del cuerpo metamorfoseado que se manifiesta claramente cuando el personaje se vuelve un gato al permanecer en el mundo paralelo de los armarios.

El devenir animal de este personaje recuerda a las transformaciones de Mackandal o Ti Noel en *El reino de este mundo*, pero en un ambiente completamente cotidiano y actual. Las transformaciones de humano a animal, según José Ramón del Canto Nieto en «Las metamorfosis como género literario en la antigüedad clásica y los cuentos de Kafka» (2007), «contiene la significación profunda de un *castigo* o una *caída* de existencias espirituales en existencias naturales» (32); es decir, el convertirse en animal posee, más bien, una carga negativa que lleva consigo al sentimiento de culpa. Podría decirse, en este sentido, que en *La profundidad de los armarios* el protagonista siente culpa por haber sucumbido a la curiosidad y abandonado a su novia y desea llevarla al lugar donde vive, para poder estar finalmente juntos.

No obstante, la metamorfosis del protagonista podría tener otra carga significativa, como bien lo indica la propia Solange Rodríguez en su ensayo «El cuerpo bestial: las representaciones corporales animales en cuentos de tres autoras ecuatorianas» (2013). En este texto la escritora afirma que el devenir animal, este proceso de *zoomorfismo*, como ella lo llama, es la manera en que el personaje se comunica con su parte instintiva. Para Rodríguez (2013), las situaciones que favorecen la metamorfosis son aquellas donde el personaje experimenta un momento de descontrol, disposición que se cumple en «La profundidad de los armarios», cuando luego que el protagonista se mira en el espejo y descubre sus nuevas características gatunas, su descontrol se manifiesta con un subsecuente sentimiento de confianza que le impulsa a adentrarse (y perderse) en el mundo de los armarios. Siguiendo esta línea de análisis, el personaje se pondría en contacto con su instinto de búsqueda o curiosidad por descubrir este nuevo mundo que se le manifestó cuando niño, cuando su gato se perdió por meterse en el armario. Posteriormente deseará que su novia sea partícipe de esta experiencia, pero se le dificulta su tarea al no tener más una anatomía humana.

### 3.2 Cuerpos teratológicos

#### 3.2.1 Pequeñas mujercitas

El cuento «Pequeñas mujercitas» tiene como protagonista a una mujer que, mientras limpia y vacía la casa de sus padres, descubre a una comunidad de pequeñas mujeres que viven debajo de los muebles. Ella se fija especialmente en la vida y acciones hedonistas de esta «civilización de diminutas mujeres», ya que sus actividades se reducen al ocio y al disfrute. Cuando aparece el hermano de la protagonista, al que se lo describe físicamente como un hombre: «Alto, de musculatura firme, con una sólida nuez de Adán atravesándole el cuello fuerte, y un par de brazos vigorosos» (29), se detalla la manera en que las pequeñas mujercitas, luego de ser casi exterminadas por las labores de aseo de la protagonista, irán en busca de venganza, pero contra el cuerpo del

hermano que duerme semidesnudo en el sofá. La narradora relata minuciosamente el gran interés que despierta el cuerpo masculino en las minúsculas y secretas huéspedes de la casa:

Una de ellas se escaló temerariamente al sofá y exploró con curiosidad el cuerpo de mi hermano. No sé si había hombres pequeñitos en su mundo, pero dar con uno bastante grande la tenía fascinada: oisqueaba y mordía su piel mientras Joaquín se rascaba aquí y allá. Más mujercitas lograron trepar y fueron a pararse en su pecho peludo, agazapándose y rodando entre el vello; y otras tantas inspeccionaron el bulto que se adivinaba entre sus pantalones. Se las veía cómodas en esa tierra nueva que habían descubierto (29-30).

En este relato se enfatiza la curiosidad erótica sobre el cuerpo masculino, elemento ampliamente delineado a lo largo de la narración, y que viene a representar el componente real de la ficción, junto al espacio de la acción y a la narradora. Pero son las pequeñas exploradoras de la carne las que simbolizan lo maravilloso en este cuento. El cuerpo teratológico se encuentra presente en la anatomía diminuta de las mujeres que habitan la casa familiar, siendo el elemento extraordinario central de la narración. Sin embargo, como hemos indicado anteriormente, la presencia del cuerpo erótico también es importante porque la carne masculina es desconocida para esta comunidad de individuos únicamente femeninos. Si bien no se ha encontrado un referente preciso de hipotrofia en las obras del realismo maravilloso americano, existen alteraciones hipertróficas dentro de *Cien años de soledad*, específicamente cuando se menciona a La Elefanta, mujer que compite contra Arcadio Segundo en un concurso de comida:

[La Elefanta] Era gigantesca y maciza, pero contra la corpulencia colossal prevalecía la ternura de la femineidad, y tenía un rostro hermoso [...] y un encanto personal tan irresistible, que cuando Aureliano Segundo la vio entrar a la casa comentó en voz baja que hubiera preferido no hacer le torneo en la mesa sino en la cama (203).

El cuerpo hipertrófico de la Elefanta no sólo responde a la cualidad de ser teratológico, sino que, al igual que la figura de las mujercitas, aparecen para el lector con referencias eróticas y seductoras.

### 3.2.2 Calamidad doméstica

«Calamidad doméstica», cuento relativamente extenso, escrito en primera persona y dividido en once partes, presenta a Dos, la protagonista, que ha sido encerrada en un sótano por un hombre al que llaman Barba Azul. Uno es la mujer que vive con Barba Azul en la casa, Tres y Cuatro son otras dos mujeres que comparten el sótano con Dos. La descripción en este relato es amplia y se manifiesta tempranamente desde la primera parte del cuento cuando se caracteriza a Dos como una mujer triste, melancólica y sumisa a su hombre.

La narradora detalla la soledad y el frío que ella siente y que se materializa en su cuerpo cuando Barba Azul no está cerca: «siento que el calor se ha ido yendo de mi cuerpo hasta que solo han quedado tendones fríos, [...] poco a poco me estoy quedando en cuero y huesos» (33). En la segunda parte, Dos enumera los tipos de mujeres que están escondidas en su mundo, se enfoca en sus características físicas y los lugares donde habitan:

Hay mujeres que no se ven, mujeres en los aljibes, mujeres bajo la cama, mujeres bajo la tierra, mujeres subterfugias, mujeres en los cajones, mujeres topo que han nacido así y no tienen idea de cómo ir hacia la superficie, mujeres chapoteando en las alcantarillas, ratas que tienen caderas y sexo de mujer, mujeres enterradas, que como yo, se descomponen lentamente (34).

En la tercera parte Dos habla sobre el amor y lo compara con el sufrimiento físico, con la libertad del otro de hacerte daño corporal, «de poner tu cuello entre sus dedos y esperar que asfixie para desfallecer sobre su pecho. De poner un cuchillo entre sus manos y esperar que no te corte. De eso se trata el amor» (35). En la quinta parte, Dos describe físicamente a las mujeres que habitan en los sótanos y en las áreas subterráneas, «Las mujeres del sótano

tenemos problemas con nuestra temperatura, estamos frías, somos muy blancas, poseemos el instinto de los topos y el pelo muy negro» (38).

Dos desea ser Uno, vivir en la casa con su hombre; esto se manifiesta en la sexta parte del cuento, cuando sueña que conoce a Uno. Dos se muestra enojada y en cierto momento manifiesta que siente «rabia porque [Uno] no sabe que su felicidad se ha realizado sobre los cuerpos de tres mujeres que viven en un sótano» (39). En la séptima parte denominada «Anatomía», Tres describe el cuerpo masculino «tienen ese aparejo tieso y feo con que te hacen daño» (40). Dos se refiere a lo largo del cuento a ella misma como un cuerpo, «Yo quiero un hombre para mí. Un hombre con el que pueda pasar todo el tiempo de mi cuerpo lamiéndolo y succionándolo» (41). En la octava parte, Barba azul describe el sexo y el amor, dándole siempre un enfoque corporal y físico, resaltando que la única forma en que una mujer puede llegar a ser amada por un hombre es si guarda silencio y es tranquila: al sexo lo compara con una llave abriendo un cofre donde hay un tesoro escondido. En la décima parte, cuando las mujeres salen del sótano a la casa, ellas describen el espacio donde vive Uno, también Dos menciona que debe haber mujeres escondidas por toda la casa, de todos los tamaños, de todas las formas: «mujeres de todos los tamaños y formas, mujeres menudas, dobladas en varias partes, salen de los rincones donde han permanecido olvidadas» (47). En cierto momento Dos especifica cómo debe ser la personalidad de Uno: «una mujer diseñada para llevar y traer, para no abrir demasiado la boca, para sonreír en lugar de opinar» (46).

Cuando Barba Azul las descubre y Uno se esconde detrás de Dos, ella describe cómo el miedo ha transformado el cuerpo de Uno «Su contacto ya no me causa la sensación agradable de antes, ya no es la mujer tostada por el sol: ahora es fría y resbaladiza, una hoja al viento que tiembla» (47). Finalmente, en la onceava parte, Dos se vuelve Uno y encuentra un hombre para ella y en un momento posterior se refiere al sexo como una manera de alimentar el cuerpo del hombre.

El componente realista en el cuento radica en la convivencia entre Barba Azul y las mujeres, es decir, el hogar, el matrimonio, los hijos y las mujeres que sirven para su mero entretenimiento. Los componentes maravillosos son varios y lo interesante es que se manifiestan principalmente en los cuerpos de mujeres que viven sin ser vistas: los de Dos, Tres y Cuatro, los cuales lucen diferentes a los de Uno, y, por supuesto, la corporalidad de las mujeres que se esconden en todos los resquicios de la casa.

La carne en la descripción de sentimientos adquiere un papel importante, por ejemplo: cuando se manifiestan en la fisicidad de los personajes. Este elemento lo podemos encontrar también en *Cien años de soledad*: «la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos» (Márquez 1984, 107). Podemos acotar que este gesto es recurrente en la narrativa de Rodríguez. El cuerpo o, específicamente, la carne en esta narración se reparte entre las temáticas del amor, la convivencia y el sexo. Amor cuando Dos cree estar enamorada de Barba azul, mientras que él la considera como una pertenencia, un objeto; la convivencia entre las múltiples mujeres que viven en cualquier rincón de la casa, con el único objetivo de entretener al hombre; y el sexo, evidentemente, como una forma de aprisionamiento de las mujeres y de pasatiempo de Barba Azul. El mensaje es contundente, en ciertas ocasiones se convierte en objeto al cuerpo, para ser usado y posteriormente desecharlo.

### 3.3 Cuerpo enfermo

#### 3.3.1 Autodiagnóstico

El relato «Autodiagnóstico» tiene como protagonista a una mujer de mediana edad, que no podrá volver a caminar debido a que un accidente le ha destrozado las piernas. La protagonista no se angustia por su condición, a diferencia del resto de personajes, a quienes parece que les afecta mucho la noticia. Durante su estadía en el hospital ella se da cuenta de que puede “mover” las piernas, pero cuando intenta hacerlo frente a otras personas no lo

logra: a partir de entonces mueve sus extremidades en la íntima soledad de su cuarto, generalmente en las madrugadas.

Cuando la narradora describe y se refiere al cuerpo, lo hace primero con las *sensaciones de presencia* de sus miembros a pesar de que ya no los puede mover: «era como sacudirlas debajo del agua, con los miembros aguantados por un peso adicional» (12). En el momento en que se entera que puede mover las piernas se desata en ella un sentimiento de angustia, que también es subrayado por la narradora: «las estiré y volví a recogerlas docenas de veces pensando cómo iba a dar la noticia al médico y a mi familia. Ya se sabe lo malgeniada que se pone la gente cuando se ha hecho una idea de la vida y se la cambian» (13). Pero, previsiblemente, la presencia del movimiento en las piernas se ve frustrado frente al resto de personas: sus «piernas volvieron a sentirse como pedazos de carne enfundados en plástico» (15). La importancia del cuerpo y su descripción en «Autodiagnóstico» se podría ilustrar cuando hacia el final, la narradora-personaje retrata las extremidades inferiores de construcción física, en un gesto de antropomorfización o individualización, como si fueran sujetos dotados de voluntad y de asombro, como lo haría en el otro relato «La pierna»:

Mis pies reconocían las formas con cierta memoria lejana, como de otro tiempo. Estaban aterrorizados. Pese a tener el miedo en los pies, me incorporé y, con la ayuda del borde de la cama, avancé un par de pasos inseguros (16).

La carne enferma en este relato se manifiesta, al igual que en otras narraciones de la autora, de una forma particular: cobra características humanas, tiene pensamientos, recuerdos e incluso sentimientos. De alguna manera deja de pertenecer a una unidad más grande, como sería el cuerpo, para convertirse en un ser independiente. La incapacidad de mover las piernas y su estancia en el hospital compartiendo habitación con enfermos terminales, le da, en cierto punto, la idea de que debería echarle ganas a la muerte y de hecho, en una ocasión, un doctor cree que ella ha muerto, por lo quieto que se encontraba.

Entonces, dentro de la narración, existe la idea de poder controlar el cuerpo, hasta el punto de poder fingir su propia muerte. Para la mujer, su cuerpo inutilizado no es un problema, pues cree que en esta situación ha llegado al final de su vida y su extinción aliviará sus dolencias. Pero para su familia el estado de la mujer implica una carga e incluso una maldición: por lo que es rechazada por su condición. Como indica Alicia Vaggione en «Literatura/enfermedad: el cuerpo como deshecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin» (2009): «el cuerpo enfermo deviene puro desecho, puro material en el que ya no puede inscribirse ninguna forma de identidad ni forma de derecho» (476).

En este caso el elemento real casi abarca por completo al relato. Por ejemplo el accidente de la mujer, la reacción de la familia, el hospital. Sin embargo, ciertos elementos extraordinarios como la facultad para mover las piernas lesionadas y la ilusión de fallecimiento, vuelcan a la narración al terreno de lo real maravilloso americano.

En contraste, en *El reino de este mundo* Mackandal sufre un accidente en el trapiche, que le destroza la mano y el antebrazo: «Agarrada por los cilindros, que habían girado de pronto con inesperada rapidez, la mano izquierda de Mackandal se había ido con las cañas, arrastrando el brazo hasta el hombro» (Carpentier, 15).

En esta descripción de la mutilación de Mackandal concuerda con la caracterización de las piernas traumatizadas de la protagonista en la narración «Autodiagnóstico»: «Mackandal tiraba del brazo triturado [...] Con su mano derecha trataba de mover un codo, una muñeca que habían dejado de obedecerle» (15). Es decir, ambos autores comparten el gesto de antropomorfizar los miembros, de otorgarles características humanas autónomas, como la voluntad propia. En pocas palabras: independiza a las partes del todo, como si el cuerpo pudiera fragmentarse y cada pedazo respondiera a su propia personalidad.

## CONCLUSIONES

El cuerpo no solo es un elemento inherente a nuestra realidad. Es, más bien, una proyección de nosotros. Y la que, a pesar de que nos pertenece, no ha sido completamente delineada o conceptualizada de una manera totalizadora: y, por el contrario, continúa hasta el día de hoy como un elemento difuso. Esto, lógicamente, ha demostrado que el tema cuerpo sigue siendo un tema poco conocido en ciertas disciplinas sociales como la propia teoría literaria.

Sin embargo, parecería que en la contemporaneidad hay un cierto interés por retomar la pregunta que Baruch de Spinoza planteó en el siglo XVII: ¿qué puede un cuerpo? Como respuesta, algunas teorías actuales se han desarrollado alrededor del cuerpo físico, ya sea desde el viejo problema de la relación entre el alma o el espíritu o hasta la forma en que la carne interviene y define nuestra vida cotidiana: para qué nos sirve o qué es lo que puede simbolizar.

El problema es que el cuerpo continúa siendo aquella dimensión humana que, si bien nos pertenece, se vuelve difusa al definirla, como habíamos explicado anteriormente. Sobre esa indefinición e intriga es que, como problema epistemológico (sobre todo de definición), la crítica literaria y la teoría literaria lo han abordado a través de la construcción del personaje y su descripción, que en términos técnicos llamamos prosopografía.

Es por esto que, dentro de la ficción y la crítica, la descripción de los personajes es el punto en donde el cuerpo cobra verdadera importancia, puesto que es un elemento fundamental de la construcción ficcional. Cabe recalcar que, para generar un análisis más profundo, hemos asociado el concepto de la prosopografía a lo que Irlemar Chiampi llama «realismo maravilloso americano».

Ahora bien, en el libro de Solange Rodríguez llamado *La bondad de los extraños*, así como en la mayoría de la obra de la autora, hallamos al cuerpo

representado bajo tres tipos narrativos principales: el realismo, la ciencia ficción y el realismo maravilloso americano.

El realismo, en primer lugar, respeta las leyes de la fisicidad cotidiana. Este tipo narrativo se logra apreciar en los cuentos «Cuarto oscuro», «Perro muerto» y «El juego del monstruo», pues exploran los sentimientos y experiencias cotidianas que normalmente pasan desapercibidas en el mundo actual.

Como segundo lugar, la ciencia ficción, es decir el futurismo, la tecnología y lo apocalíptico, es notable en las narraciones: «La culpa está en la mano izquierda» y en «¿Qué hace una chica como tú en un lugar como este?», donde la autora sitúa a los personajes en un ambiente futurista, incluso postapocalíptico y a veces a merced de las máquinas. Y aquí es precisamente donde el cuerpo se convierte en un problema: en un verdadero cuerpo extraño, en una causa de rechazo por parte de criaturas extraterrestres, pero, paradójicamente, sus secreciones son mercancía valiosa.

En cuanto al realismo maravilloso americano, para finalizar, se lo considera como la presencia de lo excepcional o sobrenatural en el mundo ordinario. El realismo maravilloso americano se encuentra presente en los cinco relatos analizados en *La bondad de los extraños*. Este tipo narrativo se manifiesta muchas veces por medio de acciones del cuerpo que, básicamente, se presentan construidos mediante la teoría de la prosopografía: con el fin de crear o contribuir al ambiente característico de un relato real maravilloso. Así ocurre, por ejemplo, en el proceso de taxidermia y exhibición de cuerpos en un museo o la atribución de características humanas a partes del cuerpo que parecen llegar a ser independientes.

Por otra parte, el primer eje de la investigación que se abordó fue el realismo maravilloso americano, término acuñado por Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*. Desde su concepción este término tiene una significación que lo liga con lo propiamente americano. Es decir, con aquellos hechos que, desde el descubrimiento de América y la época de la Colonia, eran

vistos por los extranjeros como un elemento fuera de su realidad, pero que compaginaba con el contexto del nuevo continente.

Aunque Irlemar Chiampi en su estudio *El realismo maravilloso* afirma que Carpentier tiene una gran influencia del Surrealismo francés, acota que este autor logra sentar las bases para las propuestas teóricas latinoamericanas futuras, como la propia Chiampi, quien crea una teoría más sólida acerca del tema y cuyas características concuerdan con los relatos de Solange Rodríguez.

La ficción realista maravillosa americana se caracteriza, según Chiampi, por presentar hechos extraordinarios o maravillosos en un contexto cotidiano, donde los personajes lo asumen como normal y no provoca en ellos sentimientos como el miedo o la angustia. De acuerdo a la autora, este último aspecto es el que lo diferencia de lo fantástico, en el que ciertos hechos fuera de lo común no tienen ningún fundamento o explicación pero a la vez causan miedo en los personajes, debido a que estos no logran comprender el porqué del suceso.

Chiampi en *El realismo maravilloso* y Jesús Rodero en *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica* concuerdan en la existencia de otra característica de lo fantástico que es el de lograr un cuestionamiento social a través de las transgresiones de la realidad, causando en el lector, además del miedo: asco y repulsión.

El realismo maravilloso, además, tiene su conexión con la corriente literaria realista (de ahí su nombre), pues en ambos tipos de relato los personajes y acciones tienen lugar en un contexto de “normalidad”. Este factor demuestra que los hechos extraordinarios son comunes dentro de esta narración.

Evidentemente, existe un problema de terminología entre el «realismo maravilloso americano» y el «realismo mágico»; para Chiampi, lo *maravilloso* se aplica mejor en el contexto latinoamericano por su etimología y por la historia de la palabra en el continente. Por otro lado, lo *mágico* es una noción

europea e incluso el término “realismo mágico” se usó para la obra pictórica del expresionismo alemán.

En Latinoamérica el realismo maravilloso se manifiesta desde los años 1940 aproximadamente en autores como José María Arguedas o Miguel Ángel Asturias, donde ya se instauran los hechos maravillosos en el seno de lo real. En el Ecuador, según los estudios de Fanny Carrión y María Luz Cevallos, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra es un precedente del realismo maravilloso e incluso se lo compara con *Cien años de soledad* de García Márquez. Igualmente, Demetrio Aguilera Malta con *Don Goyo* y Alicia Yáñez Cossío con *Bruna Soroche y los tíos*, son obras reconocidas como cultores de la narración realista maravillosa; y, por supuesto, actúan como antecedentes literarios de Solange Rodríguez, en cuyos cuentos se logra reflejar una suerte de realismo maravilloso actualizado que se descubre desde su primera colección de cuentos: *Tinta sangre*, *Drakofilia*, *El lugar de las apariciones*, *Balas perdidas* y *La bondad de los extraños*.

El cuerpo, segundo eje de la investigación, fue considerado por los filósofos dualistas como la cárcel del alma, aquello que no le permite trascender y que además la acarrea a la corrupción de su pureza. A partir de «El cuerpo utópico» de Michel Foucault se retoma la importancia de la carne y al cuerpo lo concibe como un todo. Según este autor a partir del cuerpo vivimos y tenemos una realidad independientemente si tiene un lugar fijo o propio.

Jean-Luc Nancy en *Corpus* y *58 indicios sobre el cuerpo* y André Compte-Sponville en *Sobre el cuerpo*, concuerdan con Foucault acerca de la importancia de nuestra fisicidad. Nancy, por un lado, afirma que el cuerpo es nuestra ancla a la tierra, que nuestra cosa extensa y nuestra cosa pensante forman un mismo elemento, y por lo tanto no se las puede entender separadas. Para Compte-Sponville, por otro lado, que, basta decir sigue la línea de Baruch de Spinoza, entiende al cuerpo y al alma como una misma cosa, donde los estados del alma pertenecen también al cuerpo pues conforman un elemento. Por lo tanto, para los filósofos contemporáneos, el cuerpo es un todo: no existe

una separación entre el alma y la carne y ambos conviven en un estado que, si bien no se ha llegado a comprender por completo, marca nuestra realidad, nuestros pensamientos y nuestra materia son uno solo.

En cuanto a la corporalidad y a su importancia que se presentan en la literatura, podemos encontrar referencias desde *La Ilíada* o *La Odisea* donde hallamos al cuerpo bajo la influencia de la metamorfosis o el disfraz. En la Edad Media la corporalidad representa tanto el camino para cometer pecado, como el medio para purificar el alma, a través de la penitencia; así lo vemos en *La confesión de Agustín* de Jean-Luc Lyotard, donde el santo llega a conectarse con Dios por medio de sus sentidos, es decir de su cuerpo y en consecuencia, el cuerpo, adquiere otra significación además de las mencionadas anteriormente.

Dentro de la filosofía, Descartes con *Meditaciones metafísicas* y Spinoza en *Ética demostrada según el orden geométrico* se enfrentan en una misma ética: el uno respondiendo al pensamiento cristiano y desechando la importancia del cuerpo anatómico; el otro concibiéndolos como una sola unidad. En el ámbito literario, en esta misma época, Shakespeare presenta al cuerpo femenino en *Noche de Reyes* y Cervantes representa al cuerpo grotesco en el personaje Sancho Panza. En el siglo XVIII y comienzos del XIX el Marqués de Sade y Leopold von Sacher Masoch dan lugar a los impulsos perversos del hombre, manifestados en el sadismo y el masoquismo: el cuerpo que provoca dolor y el cuerpo que disfruta recibir dolor.

Durante el siglo XX la obra de Henry Miller sacude los cimientos de la hermética sociedad norteamericana mediante el uso del cuerpo dentro de un contexto obsceno, con el fin de generar una reacción en una colectividad marcada por la pasividad en cuanto a su alrededor. Por otro lado, Vladimir Nabokov en *Lolita*, explora el cuerpo infantil erótico donde se mezcla el deseo y la inocencia propia de esta etapa. En el siglo XXI Nancy en *Corpus* da una pista clave para la interpretación del cuerpo en la literatura: es una entidad

hiper-significante que ha sido engendrada únicamente para significar y cuya materialidad física es un juego de representaciones.

La descripción literaria se involucra de gran forma con la acción del personaje. Mijail Bajtín en *Estética de la creación verbal* puntuiza la diferencia entre la acción y la reflexión del personaje. Para este autor la acción dentro de la narración se da con un fin único y es ejecutada por el personaje cuyo interior y exterior son descritos con el fin de contribuir a la configuración interpretativa del personaje. Esto se observa especialmente en relatos que seguían con precisión la estructura básica de la narración.

En las ficciones contemporáneas, según Jacques Rancière en *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*, los personajes adquiere una vida propia e independiente, muy aparte de la vida privada de su autor. La descripción se vuelve una forma de otorgar una individualidad al personaje y un elemento necesario para entender sus acciones, sentimientos y pensamientos.

En cuanto al personaje y a su descripción física y/o psicológica han sido varios los autores que lo han abordado. Por ejemplo, Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov en su *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* consideran al personaje como un componente oscuro de la narrativa que no ha sido completamente definido y que, según se observa en otros estudios, tiene una constante evolución.

Desde un personaje sumiso cuya única importancia basaba en su acción, pasando por el cumplimiento de un papel dentro de la dramática del relato (Propp), hasta el escrutinio de la conciencia del personaje que se desarrolla con el nacimiento de las teorías freudianas acerca del inconsciente y su inevitable relación con su creador (autor): el aspecto físico del personaje queda en un plano secundario o incluso terciario. La prosopografía, que es la descripción de la parte anatómica del personaje, se combina con el delineamiento de otros aspectos que lo rodean, tales como su situación social y las acciones para que el lector pueda caracterizar al personaje.

A la luz de esta última consideración, es posible creer que en el realismo maravilloso americano el cuerpo tiene un papel importante pues a través de él se manifiesta el elemento extraordinario. Ya sea en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez o en ciertas narraciones de Solange Rodríguez, es en la carne donde se manifiesta lo maravilloso, es en la materia donde podemos atestiguar la transgresión de la realidad. Por supuesto, es mediante la descripción del cuerpo o de los personajes que se logra este efecto. En otras palabras, hay una ligazón íntima entre el cuerpo, el elemento maravilloso y la descripción. La anatomía de ciertos personajes o la narración de ciertas acciones, asimismo, que cumplen estos cuerpos permiten acceder al lector al mundo del relato real maravilloso americano.

Volviendo a los relatos de Rodríguez: «Arte natural», «La profundidad de los armarios», «Pequeñas mujercitas», «Calamidad doméstica» y «Autodiagnóstico» se puede apreciar que el cuerpo representa o caracteriza al elemento maravilloso mediante la descripción. Para su análisis, a los cinco relatos se los agrupó en tres categorías que representan el tipo de anatomías que se manifiestan en las narraciones. En la primera categoría de los Cuerpos metamorfoseados ubicamos a los cuentos «Arte natural» y «El juego del monstruo». En «Arte natural», el cuerpo se reduce a un grado cero, donde no posee más que su fisicidad. Esto se logra gracias a la taxidermia, proceso que tiene como objetivo convertir a la carne en un objeto disecado para que aparente tener vida. Los seres humanos son puestos en exhibición con fines didácticos, en un mundo donde los niños no tienen acceso al contacto con personas de ciertas profesiones. Por otro lado, la descripción en este relato menciona cuencas vacías de ojos, músculos tensos, rostros sin vida, que dan lugar a un cuerpo metamorfoseado.

«La profundidad de los armarios» da paso a otro tipo de cuerpo que sufre metamorfosis, en este caso el zoomorfismo, en el cual el personaje se transforma en un gato sin perder su conciencia humana. El personaje habita

en el universo de los armarios, siempre pendiente de las personas a las que ha dejado en el mundo real. La descripción juega un papel importante en la narración pues los rasgos del nuevo cuerpo se sugieren sutilmente, sin lanzarnos drásticamente a la nueva apariencia del protagonista. El zoomorfismo tendría diferentes explicaciones; según la propia Rodríguez es una forma de entrar en contacto con nuestro instinto.

En el segundo grupo, el de los Cuerpos teratológicos, nos encontramos con fisicidades que juegan con las proporciones normales de las personas. En «Pequeñas mujercitas» mujeres de pequeño tamaño habitan una casa familiar. Estas se caracterizan por su forma de vida hedonista y pasiva, pero en cierto punto la presencia del cuerpo masculino despierta interés en ellas. En la narración encontramos cierta carga erótica acompañada de los elementos maravillosos y la representación del cuerpo teratológico que son las pequeñas mujeres. La contraparte masculina se manifiesta como un nuevo terreno que hay que descubrir. «Calamidad doméstica» plantea una amplia variedad de cuerpos femeninos maleables que se esconden en la casa de un hombre que las mantiene cautivas. La forma en la que se describe el cuerpo es vasta: la anatomía se vincula con las relaciones sexuales, con el miedo, con la pertenencia al otro y con los sentimientos. En ambos cuentos podemos encontrar delineado al cuerpo femenino que se configura de distintas formas y tamaños pero siempre con un fuerte protagonismo.

El tercer y último grupo es el del Cuerpo enfermo que nos remite al cuento «Autodiagnóstico» en el que un par de piernas que han sufrido un accidente adquieren una sublimación determinante dentro de la narración ya que se les otorga características humanas. Ellas poseen cualidades como el reconocimiento y los recuerdos. La descripción corporal en este relato se concentra en las acciones de la protagonista, siempre a través de sus miembros heridos, representando al cuerpo enfermo o traumatizado.

Los cinco relatos de *La bondad de los extraños* tienen en igual proporción la presencia del cuerpo y siguen la línea de una suerte de realismo maravilloso

americano actual, es decir, no se mantiene completamente puro ya que trata temas que se podrían desarrollarse tanto en la zona urbana como en las zonas rurales (en donde toma fuerza el componente maravilloso). La forma en que Rodríguez retrata al cuerpo mediante la descripción hace de ellos propicios para el análisis realizado en esta investigación, la corporalidad es una noción importante en la obra de Solange Rodríguez y, a nuestro parecer, su obra debería ser abordada también desde otras perspectivas, como la de la ciencia ficción.

## FUENTES DE CONSULTA

1. Aguilar Monsalve, Luis. 2011. «Los Sangurimas, una obra narrativa polémica» *Castilla, Estudios de Literatura*, No. 2: 107-122. PDF.
2. Álamo Felices, Francisco. 2006. «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, No.15: 189-213. PDF.
3. Atienza, Alicia María. 2009. «Las apariencias engañan: cambio y metamorfosis en la *Odisea*» *Revista Circe de clásicos y modernos*. No.13: 51-64. PDF.
4. Bajtín, Mijail. 1982. *Estética de la creación verbal*. México D.F: Siglo XXI Editores. PDF.
5. Barrenechea, Ana María. 1972. «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica». *Revista Iberoamericana*, No. 80 (julio-septiembre): 391-403. PDF.
6. Barrios, José Luis. 2008. «El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación». Conferencia presentada en “Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP”, 15 al 17 de mayo, en La Plata. PDF.
7. Burgos Acosta, Celia. 2012. «Las facultades del alma en *Noche de reyes*, de William Shakespeare. Una reflexión acerca del cuerpo y sus valores». Conferencia presentada en “V Congreso Internacional de Letras”, 27 de noviembre al 1 de diciembre, en Buenos Aires. PDF
8. Carpentier, Alejo. 1967. *El reino de este mundo*. México D.F: Compañía General de Ediciones. PDF.
9. Carrión, Fanny. 2005. «Los Sangurimas: novela precursora del realismo mágico». *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, No. 75: 17-49. PDF.
10. Canto Nieto, José Ramón del. 2007. «La metamorfosis como género literario en la antigüedad clásica y los cuentos de Kafka». *EPOS: Revista de Filología de la UNED*, XXIII: 21-38. PDF.
11. Cevallos, María Luz. 2003. «José de la Cuadra como precursor del Realismo Mágico» *Revista Kipus*, No.16: 195-198. PDF.
12. Chiampi, Irlemar. 1983. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila Editores. PDF.

13. Colón, Cristóbal. S.f. *Diarios de Colón*. <https://juancarloslemusstave.files.wordpress.com/2014/07/diarios-de-colc3b3>
14. Comte-Sponville, André. 2010. *Sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
15. Cortez Carrión, Rita. 2014. «Alicia Yáñez Cossío ante la crítica». Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura, mención en Literatura Hispanoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar. PDF.
16. Deleuze, Gilles. 2001. *Presentación de Sacher-Masoch, Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. PDF.
17. Descartes, René. 1977. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Ediciones Alfaguara. PDF.
18. Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. 1995. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores. PDF.
19. Estébanez Calderón, Demetrio. 1996. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial. PDF.
20. Flores Jaramillo, Renán. 2011. «Demetrio Aguilera Malta: El precursor del Realismo Mágico» *Revista AFESE*, No. 55: 137-151. PDF.
21. Foucault, Michel. 2008. «El cuerpo utópico», *Topologías, Fractal*, No. 48 (enero-marzo): 1-18. PDF.
22. García Márquez, Gabriel. 1984. *Cien años de soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
23. \_\_\_\_\_\_. *Doce cuentos peregrinos*. 2008. Bogotá: Grupo Editorial Norma S.A.
24. González Requena, Jesús. 2002. «El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto». *Trama y cultura: revista de cultura*, No. 13: 9-29. PDF.
25. Homero. 2011. *Odisea*. Quito: Libresa.
26. Ianni, Octavio. 1986. «El Realismo Mágico», *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, No. 40: 5-14. PDF.
27. Lyotard, Jean-François. 2002. *La confesión de Agustín*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. PDF.
28. Merchán, Miriam. 1997. «Alicia Yáñez Cossío» *Revista Kipus*, No. 7: 111-117. PDF.
29. Nabokov, Vladimir. 1975. *Lolita*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. PDF.

30. Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros. PDF.
31. \_\_\_\_\_ . 58 *indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra. PDF.
32. Lo Duca, Joseph-Marie. 1961. *Historia del erotismo*. PDF.
33. Jong, Erika. 1993. *The devil at large*. New York: Grove Press. PDF.
34. Quintero, Juan Carlos. 2000. «Virgilio Piñera: los modos de la carne», *Sexualidad y nación*: 111-129. PDF.
35. Rancière, Jacques. 2015. *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.
36. Rodero, Jesús. 2006. *La edad de la incertidumbre: un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*. Alemania: Editorial Peter Lang. PDF.
37. Rodríguez, Solange. 2000. *Tinta Sangre*. Guayaquil: Gato Tuerto Producciones.
38. \_\_\_\_\_ . 2007. *El lugar de las apariciones*. Guayaquil: Edino.
39. \_\_\_\_\_ . 2010. *Balas perdidas*. Lima: Ediciones Casatomada. PDF.
40. \_\_\_\_\_ . 2013. «El cuerpo bestial: las representaciones corporales animales en cuentos de tres autoras ecuatorianas». *Revista Ómnibus*, No. 43. <http://www.omnibus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/literatura/el-cuerpo-bestial-narradoras-ecuatorianas.html>.
41. \_\_\_\_\_ . 2014. *La bondad de los extraños*. Quito: Ediciones Antropófago.
42. Ruiz Garrido, Belén. 2008. «Los disfraces de Lolita. Personajes y arquetipos femeninos camuflados». En *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 – noviembre 21, 2008*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. PDF.
43. Rulfo, Juan. 1999. *Pedro Páramo*. Santiago: Ediciones Castex, S.A.
44. Sánchez Alonso, Fernando. 1998. «El texto narrativo». *Didáctica: revista Universidad Complutense de Madrid*, No. 10: 79-105. PDF.
45. Shakespeare, William. 2000. *Hamlet*. Madrid: Oficina de Villalpando. PDF.

46. Spinoza, Baruch de. 1980. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editora Nacional. PDF.
47. Vaggione, Alicia. 2009. «Literatura/enfermedad: el cuerpo como deshecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin». *Revista Iberoamericana*, No. 227 (abril-junio): 475-486. PDF.
48. Xirau, Ramón. 1986. «Crisis del realismo». *América Latina en su literatura*. P: 185-202. PDF.