

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades

Campus Guanajuato

EL GROTESCO EN *VAGO ESPINAZO DE LA NOCHE* DE ADELA FERNÁNDEZ

Tesis profesional para obtener el grado de

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Mario Jonathan Pérez Martínez

Dirige:

Dra. Claudia L. Gutiérrez Piña

Guanajuato, Guanajuato, 2024

Resumen: El presente trabajo de tesis *EL GROTESCO EN VAGO ESPINAZO DE LA NOCHE DE ADELA FERNÁNDEZ* es una investigación en torno a la narrativa de Adela Fernández que busca configurar una vía interpretativa de sus cuentos mediante los mecanismos del grotesco propuestos por Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín y Philip Thomson. En este trabajo, el concepto es delimitado por la hipérbole y la ambivalencia, cuyo movimiento es dirigido hacia un ordenamiento estético de la poética de la crueldad como comentario crítico de la sociedad contemporánea.

Palabras clave: Adela Fernández, grotesco, literatura mexicana, poética de la crueldad.

Abstract: The present thesis work *EL GROTESCO EN VAGO ESPINAZO DE LA NOCHE BY ADELA FERNÁNDEZ* is an investigation into the narrative of Adela Fernández that seeks to configure an interpretative path for her fictional stories through the mechanisms of the grotesque proposed by Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin and Philip Thomson. In this work, the concept is delimited by the hyperbolic and the ambivalent, whose movement is directed towards an aesthetic ordering of the poetics of cruelty as a critical commentary on contemporary society.

Keywords: Adela Fernández, grotesque, Mexican literature, poetics of cruelty.

La presente tesis fue realizada gracias al apoyo para los posgrados otorgado por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

ÍNDICE

Introducción.....	3
<i>I. Adela Fernández y su obra</i>	8
1. Tres obras narrativas fundamentales de Adela Fernández	17
1.1 <i>El perro. El hábito por la rosa</i>	20
1.2 <i>Duermevelas</i>	28
1.3 <i>Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos</i>	32
<i>II. El grotesco en Vago espinazo de la noche</i>	38
2.1 El grotesco: coordenadas teóricas	38
2.1.1 Mijaíl Bajtín.....	40
2.1.2 Wolfgang Kayser	46
2.1.3 Philip Thompson.....	49
2.1.4 Los mecanismos del grotesco	52
2.1.4.1 La hipérbole	52
2.4.1.2 Cuerpo grotesco	53
2.4.1.3 Ambivalencia	56
2.4.1.4 Crueldad.....	58
2.2 Saturación y desbordamiento: la hipérbole grotesca	59
2.2.1 “De todos los oficios”	60
2.2.2 “Ese maldito animal”	68
2.2.3 “El montón”	76
2.2.4 “Más que fenicio”, “Jaculatorias e indulgencias” y “No hay que dejar ascender a la muerte”	81
2.3 La degradación corporal.....	85
2.3.1 “Vago espinazo de la noche”	88
2.3.2 “Con los pies en el agua”	92
2.3.3 “Sapo rojo”	97
2.4 La ambivalencia	99
2.4.1 “Incineraciones”	101
2.4.2 “La venganza de Flaubert”	104
<i>III. La poética de la crueldad en Vago espinazo de la noche</i>	106
Conclusiones.....	123
Referencias	127

Introducción

Adela Fernández es una escritora mexicana cuya obra ha cobrado un mayor interés entre lectores y estudiosos en los últimos años. Aunque es autora de distintos textos de tipo antropológico —entre los cuales destacan descripciones e investigaciones sobre la cosmogonía indígena nahua, historia y recetarios de la comida mexicana, así como biografías—, sus textos de ficción, en su mayoría cuentos cortos y algunos poemas, han tenido más atención por parte de los estudios críticos literarios.

En sus inicios, la narrativa de Adela Fernández fue publicada en editoriales independientes y poco conocidas, además de contar con un limitado número de ejemplares disponibles (el tiraje de algunos libros llegaba a los 1,000, otros, en cambio, apenas llegaba a 500). Esto mantuvo a la autora en la periferia de la atención artística y cultural del país, su literatura era de difícil acceso por lo que era escasa su difusión dentro de la comunidad de lectores interesados en la literatura mexicana contemporánea.

Actualmente, distintas universidades de México, dentro de sus programas académicos y literarios, han formalizado estudios en torno a la literatura de Adela Fernández, entre los cuales destacan artículos, tesinas y tesis, aunque su número apenas va en aumento. Sin embargo, la importancia de la revaloración y reivindicación de la figura de Adela Fernández como escritora ha cobrado tal magnitud que dos de sus obras más importantes *Duermevelas* y *Vago espinazo de la noche* fueron reunidas en un volumen a cargo del Fondo de Cultura Económica en el año 2022, permitiendo una mayor difusión de sus cuentos entre las nuevas generaciones.

La interpretación de los cuentos de Adela Fernández, como cualquier otra obra literaria, es compleja y múltiple, pero lo cierto es que un rasgo la ha acompañado desde sus orígenes: la exposición de la crueldad desde una perspectiva ambivalente y ambigua, valiéndose de estrategias discursivas y literarias como el humor negro, dentro del cual caben la ironía y la sátira, que la mayoría de las veces pautan desenlaces trágicos y/o desconcertantes. Catalogarla dentro de un género literario es complejo, debido a la amplitud de imágenes y recursos literarios que la escritora desarrolla en su escritura, sin embargo, su literatura toca temas y estilos como el horror, el fantástico, el realismo, el surrealismo y el realismo mágico.

La literatura de Adela Fernández ha sido analizada e interpretada por la crítica desde el horror, lo fantástico, lo ambiguo y lo siniestro. A esta nómina quiero sumar el grotesco desde la perspectiva enfocada en su representación literaria (aunque también plástica cómo se verá), cuyo sentido se caracteriza por involucrar lo paradójico y lo diverso, dentro del cual términos como lo extraño, lo monstruoso, lo deforme, lo feo, lo inquietante, lo cómico y lo caricaturesco pasan a formar parte esencial de su totalidad como concepto estético y literario. En la literatura, el grotesco opera bajo varios mecanismos reconocibles dentro de la disposición discursiva como lo son la hipérbole, la ironía y la ambivalencia, los cuales permiten la configuración de un objeto artístico que enfatiza una perspectiva que busca como efecto el extrañamiento. Para cada manifestación del grotesco, la pregunta es ¿hacia qué se dirige ese extrañamiento?

La vía interpretativa que compete a este trabajo de tesis es el análisis de la narrativa de Adela Fernández mediante el grotesco como concepto que permite reconocer la búsqueda de lo que llamo la poética de la crueldad en la obra de escritora mexicana. Desde esta

propuesta es posible identificar que los elementos que potencian en la escritura de la autora la imagen de una realidad degradada evidencian los rasgos paradójicos de problemáticas sociales, las cuales forman parte de un presente colectivo reconocible en distintas esferas de la cultura contemporánea. De esta forma, en la crueldad que modela el universo narrativo de Adela Fernández subyace una implacable crítica social orquestada por los recursos estéticos del grotesco.

El presente trabajo delimitará los elementos del grotesco implicados en el libro de Adela Fernández *Vago espinazo de la noche: cuentos negros, crueles y cínicos* y cómo se interrelacionan para generar una poética de la crueldad. En el primer capítulo, haré una revisión a la figura de Adela Fernández como escritora, señalando sus temas recurrentes y las vías comunes de interpretación, así como parte de su personalidad dentro de su contexto histórico, sociopolítico, artístico y cultural. Para ello, considero prudente un repaso general de la composición y contenido de su obra narrativa, es decir, sus libros *El perro. El hábito por la rosa* (1975), *Duermevelas* (1986), *Vago espinazo de la noche* (1996), e *Híbrido* (2011).

En el segundo capítulo haré una localización de las coordenadas del grotesco y cuáles son los elementos pertinentes para el análisis de los textos de Adela Fernández, utilizando para ello las propuestas teóricas de tres investigadores fundamentales del concepto: Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín y Philip Thomson, de cuyas reflexiones recupero tres de los principales mecanismos del grotesco: la noción de hipérbole grotesca, el cuerpo o la degradación corporal y la ambivalencia. Cada uno de estos aspectos serán desarrollados individualmente en su respectivo apartado.

En el caso de la hipérbole grotesca tomaré como referencia los cuentos: “De todos los oficios”, “Ese maldito animal”, “El montón”, “Más que fenicio”, “Jaculatorias e

indulgencias” y “No hay que dejar ascender a la muerte”. Para la degradación corporal tomaré en cuenta los cuentos “Vago espinazo de la noche”, “Con los pies en el agua”, y “Sapo rojo” Y, finalmente, para la ambivalencia analizaré los cuentos “Incineraciones” y “La venganza de Flaubert”.

Finalmente, en el tercer capítulo sumaré los elementos del grotesco descritos en función de la poética de la crueldad que atraviesa la obra literaria de Adela Fernández, haciendo énfasis en su representación textual, así como sus motivos, alcances y significaciones dentro de la cultura mexicana contemporánea.

I. Adela Fernández y su obra

Adela Fernández y Fernández (1942-2013) nació en Ciudad de México —en ese entonces Distrito Federal— el 6 de diciembre de 1942 y murió en la misma ciudad el 18 de agosto de 2013. Fue una escritora multifacética: su obra incluye narrativa, guiones para teatro y cine, un par de biografías, ensayos, y también escribió textos de corte antropológico. Adela Fernández es una escritora mexicana celebrada por su literatura (la mayoría de sus textos más importantes están inscritos bajo el género del cuento), aunque también es conocida por su vida personal. Es común encontrar semblanzas de la autora que la señalan, a manera de presentación, como hija del afamado director de cine mexicano Emilio “El Indio” Fernández.¹

La infancia de Adela Fernández está ligada al mundo artístico y cultural de la denominada época del cine de oro mexicano que aconteció durante las décadas que van de 1930 a 1960.² Los primeros años de la escritora transcurren en los sets y locaciones de filmación en los cuales se ambientaba un espacio configurado por una ideología de carácter nacionalista —en gran parte influenciada por el proyecto educativo postrevolucionario de José Vasconcelos que derivó en la estética del muralismo mexicano cuyos principales exponentes fueron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco—,

¹ El *Diccionario de Escritores Mexicanos del Siglo XX* describe así su quehacer literario y la relevancia de su padre en su vida: “Su infancia estuvo llena de contrastes; por un lado el mundo fantástico del cine y por otro, la educación autoritaria de su padre, Emilio “Indio” Fernández. Se involucró en el mundo de la antropología, el indigenismo y la mitología desde muy joven. Recorrió muchas comunidades indígenas trabajando para el Instituto Nacional Indigenista (INI), cuyo boletín tuvo a su cargo. Incursionó en el cine y el teatro como escritora y directora”. Consultado en https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_f/fernandez_adela.html

² La compilación de la mayoría de las películas que integran el cine de oro mexicano puede establecerse desde la aparición del film *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes hasta el film *Tizoc: amor indio* (1957) de Ismael Rodríguez.

ideología que busca definir y enaltecer, a través del lenguaje cinematográfico, el indigenismo, el campo y la vida rural, las tradiciones y la institucionalización del país como elementos fundamentales de la mexicanidad, siendo el padre de Adela Fernández uno de los principales precursores y representantes artísticos y culturales de dicho discurso de la cinematografía nacional.³

Para entender el contexto en el que se desenvuelve Adela Fernández durante sus primeros años es necesario revisar brevemente la configuración de su padre, Emilio “El indio” Fernández, como figura artística y social dentro del medio cultural mexicano de su época. Emilio Fernández encarnaba en aquel entonces el arquetipo del hombre mexicano de la revolución y la postrevolución: hombre dominante, duro de temperamento, patriarcal, sobreprotector, mujeriego, varonil, violento y nacionalista. Sin embargo, los hechos que influyen en la formación artística del imaginario de Emilio Fernández en torno a la mexicanidad son, como se ha dicho anteriormente, la influencia del proyecto vasconcelista en el muralismo mexicano y la repercusión estética del proyecto filmico inconcluso de Sergei Eisenstein intitulado *¡Que viva México!* (1932), en el cual, la fotografía de la película, a cargo de Eduard Tisse, es una calca de la plástica muralista trasladada al lenguaje cinematográfico y que tendrá como imagen constante la configuración de un México idealizado a través de sus costumbres, su gente, su pasado indígena y revolucionario, incluso la geografía de los paisajes mexicanos, así como su flora y su fauna, tendrán un impacto importante para la construcción de esta visión. Aunado a lo señalado, la dupla que Emilio Fernández hizo con el consagrado fotógrafo de cine Gabriel Figueroa hará que sus obras fílmicas consoliden la

³ Otros directores que asumen un papel fundamental en el desarrollo del cine de oro mexicano son Ismael Rodríguez, Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón.

idea estética que las instituciones gubernamentales y artísticas querían promover de México, cuya visión era importante para proyectarse a nivel internacional.⁴

Este marco resulta relevante para reconocer cómo, en la adolescencia de Adela Fernández, comienza a gestarse un desencanto por el rumbo ideológico de las instituciones posrevolucionarias y la estética representativa de la mexicanidad que su padre —junto a otros artistas— había incorporado al imaginario colectivo de la población a través del cine. Por tal razón —y por motivos personales—, huyó de su casa a principios de la década de los sesenta, hecho que tendrá repercusiones en su literatura.⁵

Una vez que Adela Fernández abandona la casa paterna, comienza a descubrir el mundo a partir del distanciamiento que mantuvo con las corrientes ideológicas a las que era propenso su padre; de esta manera, la escritora empieza a forjar su identidad y a definir su perfil como creadora de una obra narrativa inquietante, llena de elementos fantásticos, sobrenaturales y siniestros, estilo que la consolidará como una de las escritoras mexicanas contemporáneas más importantes.⁶ Al ser una escritora independiente (en el sentido de que su formación se desarrolló fuera de los círculos literarios consolidados por las instituciones gubernamentales y artísticas del país), es complicado catalogarla en una generación

⁴ Al respecto de la influencia del muralismo en la visión plástica del cine mexicano, consúltese Vega Alfaro, Eduardo de la. *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte mexicano*. Universidad de Guadalajara. México, 1997, pp. 45-85.

⁵ Varios de los cuentos de Adela Fernández tienen como eje una problemática —usualmente atroz— gestada dentro de los núcleos familiares, bajo esta lectura, es imposible no relacionar la vida de Adela Fernández con sus ficciones, sobre todo la relación padre-hija que mantuvo con Emilio “El indio” Fernández y lo que éste representaba culturalmente, pues en varios de sus cuentos las figuras paternas fungen como antagonistas.

⁶ En la antología de cuentos de escritores mexicanos, *Cuento mexicano moderno*, el nombre de Adela Fernández aparece junto a otros escritores fundamentales de la literatura mexicana como Juan Rulfo, Salvador Elizondo, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Carlos Fuentes, Elena Garro, entre otros. Demostrando con este gesto que la literatura de Adela Fernández es parte indiscutible de la literatura mexicana contemporánea. Antologador: Russell M. Cluff, Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos, Guillermo Samperio (sel.). *Cuento mexicano moderno*, pról. Alfredo Pavón. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana, Aldus, México, 2000 (Antologías literarias del siglo XX).

específica de las letras mexicanas, pero hay una nómina de escritores y artistas que la anteceden, por ejemplo, de parte de la literatura, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro; y mantiene lazos cercanos con artistas plásticas como Remedios Varo y Leonora Carrington. Por otra parte, en México surgen otras escritoras que publican narraciones con temas afines a los textos de Adela Fernández, y aunque no se puede tener la total certeza sobre si leyó a estas escritoras, es oportuno señalar algunos nombres como el de Inés Arredondo (1928-1989) quien publica el libro de cuentos *La señal* (1965), libro de ficciones oscuras, y posteriormente *Río subterráneo* (1979) el cual incluye cuentos que exploran distintos tópicos como la crueldad y lo perverso. Estos cuentos oscilan entre un realismo cruento, un ambiente onírico y extraño, como lo son “Apunte gótico” y “Orfandad”, textos en los cuales hay una advertencia sobre la violencia vista desde una perspectiva infantil y las perversiones que la rodean. Otra autora es Guadalupe Dueñas (1920-2002), quien publica su texto emblemático *Tiene la noche un árbol* (1958), libro de cuentos cuya narrativa está signada por una visión personal, en la que se asoman rasgos autobiográficos, y cuyos temas principales se centran en el abuso infantil, la misoginia y una religiosidad perversa. Caso de “Entre las sombras”, texto que habla implícitamente del incesto y el asesinato, o el cuento “Historia de Mariquita” cuyo tema central —una niña muerta conservada en un frasco transparente de chiles— se desarrolla en una atmosfera inquietante donde la familia, compuesta en su mayor parte de mujeres, vive bajo los designios de la figura paterna, quien no permite darle santa sepultura a Mariquita, hermana mayor fallecida. Finalmente, en esta nómina no puede faltar Amparo Dávila (1928-2020), quien en su libro de cuentos *Arboles petrificados* (1977) aborda géneros como el horror y lo fantástico. Quizá el cuento que sintetiza a la perfección su narrativa es “El huésped”, cuento de horror cuya base está en la violencia intrafamiliar ejercida por la figura masculina.

Interpretar el sentido de la narrativa de Adela Fernández es una tarea igual de compleja y múltiple como la misma figura de la autora, sin embargo, hay indicios escritos por ella que trazan una guía para acercarse a sus cuentos, o bien, afirmaciones y/o declaraciones que sirven para aclarar el sentido y el discurso que los rodea. En el prefacio de *Hibrido* (2011)⁷ —libro que recopila algunos textos tempranos de la autora—, Adela Fernández describe una breve nómina de sus primeras referencias literarias, datos que para nada son superfluos porque la señalización consciente de estas primeras lecturas ayuda a esbozar su figura como escritora:

A los 14 años, mis lecturas predilectas fueron “La lucha contra el demonio” de Stephan Sweing [*sic*], “La metamorfosis” de Kafka y, poco después, “El desplazado” de Collin Wilson. En consecuencia, otra de mis *ideas fijas*, terrible equivocación, fue el haber asociado (en calidad de imprescindibles) el talento con el dolor, y la creatividad con la neurosis. Queriendo ser talentosa y creativa, en mi adolescencia y juventud asumí el dolorazgo. Dicho prácticamente, me dediqué a sufrir y, a mis anchas, fui al encuentro de lo perturbador y lo doloroso. Me herí con los heridos, me azoté con los azotados, enloquecí con los locos.⁸

En la cita señalada, Adela Fernández describe un proceso personal que la signa como artista y que determina la manera en que interpreta la realidad en su literatura. El encuentro que describe con “lo perturbador y lo doloroso” es un hilo conductor que, a grandes rasgos, puede definir su narrativa porque sus mundos, que pueden ser sobrenaturales o no, son escenarios donde se desarrolla una problemática social e inmediata que nos descubre una realidad violenta y cruel. Por ello tiene sentido que entre sus lecturas predilectas aparezca *La*

⁷ Es el último libro publicado en vida de la autora, un par de años antes de su muerte. En él aparece una semblanza que reafirma el carácter polifacético de la autora: “Biografía, gastronómica, indigenista, investigadora y viajera. Interesada en la conducta humana, ha tenido predilección por la narrativa vinculada con la magia, las aventuras síquicas y el surrealismo. Cultiva el cuento y la poesía, emparentando su trabajo con la filosofía mística y la generación beat”. Fernández, Adela. *Hibrido*. Laberinto, México, 2011.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

lucha contra el demonio de Stefan Zweig, un libro en el que el autor habla de una “fuerza demoníaca” que poseemos los seres humanos, es decir, estados de ansiedad, depresión o locura, la cual nos hace inclinarnos hacia emociones violentas y sentimientos oscuros y siniestros que surgen de un “caos primitivo” interno, y una de las maneras en las cuales podemos lidiar con dichas fuerzas demoníacas es a través de una conciliación por medio de la sensibilidad artística, es decir, poner en la obra de arte nuestros temores y pasiones crueles.⁹ La narrativa de Adela Fernández está vertebrada por lo perturbador y lo doloroso, en la mayoría de sus historias, sus personajes sufren y son sometidos por una violencia patentada por la sociedad y los núcleos familiares. Cabe destacar que dicha violencia en ocasiones es acompañada de imágenes grotescas, donde lo hiperbólico y lo antinatural son elementos constantes; la realidad implícita detrás de la representación literaria se deforma y se caricaturiza con la intención de potencializar la incertidumbre y la crueldad de los hechos narrados.

Tampoco es gratuito cuando Adela Fernández menciona entre sus lecturas predilectas *La metamorfosis* de Franz Kafka, obra comentadísima y celebrada por la incidencia de lo fantástico en una trama realista, sin que este hecho perturbe la normalidad de su universo. Sobre *La metamorfosis* se han resaltado las marcas textuales que introducen elementos extraños en la historia, configurando una narrativa que oscila entre lo onírico y lo

⁹ Stefan Zweig habla en su libro sobre tres figuras importantes en la historia de la filosofía —Hölderlin, Kleist y Nietzsche—, las cuales desde su perspectiva sucumben ante una fuerza “demoníaca”, siendo esta característica un rasgo que los distingue de otros pensadores, filósofos y artistas: “Llamaré demoníaca a esa inquietud innata, y esencial a todo hombre, que le separa de sí y le arrastra lo infinito, hacia lo elemental. Es como si la Naturaleza hubiese dejado una pequeña porción de aquel caos primitivo dentro de cada alma y esa parte quisiera apasionadamente volver al elemento de donde salió: a lo ultrahumano, a lo abstracto. El demonio es, en nosotros, ese fermento atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso; hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta a la anulación de sí mismo”. Zweig sugiere entonces la obra de arte como medio para enfrentar y dominar dicha fuerza demoníaca. Zweig, Stefan. *La lucha con el demonio*. (trad.) Joaquín Verdaguer. Acantilado. Barcelona, 2020, pp. 4-5.

sobrenatural, pero sin serlo categóricamente, pues lo inquietante es que la ambientación, que se parece a un espacio de nuestra realidad inmediata, permanece imperturbable para los demás personajes. Estas propiedades de la obra kafkiana han sido relacionadas con la estética del grotesco, principalmente por la incidencia del absurdo y la indeterminación de los espacios en una trama realista, es decir, donde los límites entre realidad y fantasía están difuminados (más adelante señalaré las especificidades que el grotesco implica). En *La metamorfosis* de Franz Kafka, el personaje principal, Gregor Samsa, sufre una transformación inusual y sin explicación que lo lleva a convertirse en una especie de artrópodo, lo que le impide realizar rutinas comunes de cualquier ser humano, sin embargo, el problema primordial del señor Samsa no es su nueva condición de insecto, sino la imposibilidad de ir a trabajar: su vida depende de su trabajo y los seres que viven y conviven a su alrededor tienen la misma preocupación, el fenómeno de la metamorfosis del señor Samsa no tiene ninguna relevancia, es insignificante y sin importancia, sin embargo, el subtexto de la narración nos advierte sobre el funcionamiento de un sistema social en el cual el trabajo es inherente a la cotidianidad del individuo del siglo XX, e indispensable para su sobrevivencia, priorizándolo incluso sobre los derechos y la dignidad humana. Los cuentos de Adela Fernández funcionan en una dinámica similar, hay momentos que representan indiscutiblemente una realidad social, a pesar de estar ambientados en contextos sobrenaturales o circunstancias inusuales o extravagantes, sin embargo, estos últimos elementos son recursos estéticos cuya intención es potencializar la representación de la violencia como eje principal de la trama. Cabe destacar, que tanto en Franz Kafka como en Adela Fernández yace un subtexto disimulado por la extrañeza de las situaciones, pero ambos revelan una crítica social sobre una realidad cotidiana y cruel.

Estas características me permiten implicar el grotesco como propuesta interpretativa para abordar la narrativa de Adela Fernández en tanto recurso que potencializa una “poética de la crueldad” en los cuentos de la autora, precisamente por la extrañeza e incidencia de elementos fantásticos y/o sobrenaturales en una trama realista, incluso por la plástica sugerida en varias escenas descritas por la narradora. El grotesco como categoría estética es muy compleja porque suma o resta significados de acuerdo con la época y las especificidades artísticas en las que el fenómeno se manifiesta, sin embargo, se pueden esbozar algunos elementos para delimitar la amplitud de sus alcances, sobre los que abundaré más adelante, los cuales son: la deformación, la hiperbolización, la degradación corporal, la ambivalencia discursiva —en la cual cabe señalar la hibridación, es decir, la intervención de elementos cómicos por una parte, y elementos trágicos y crueles cercanos al horror por otra—, así como un efecto enajenante producto de la indeterminación y/o ambigüedad de los relatos.

Para focalizar el objeto de estudio en cuanto a la incidencia del grotesco en la narrativa de Adela Fernández y el trazo de una ruta interpretativa hacia su comprensión, he elegido un corpus compuesto por los cuentos del libro *Vago espinazo de la noche. Cuento negros, crueles y cínicos* (1996). El tema para tratar será la incidencia del grotesco como recurso en varias escenas de los cuentos de Adela Fernández, acentuando el análisis en la hipérbole y la degradación corporal, así como la ambivalencia discursiva, para explicar el funcionamiento de la poética de la crueldad como hilo conductor que atraviesa cada uno de los cuentos.

Son diecinueve cuentos los que forman *Vago espinazo de la noche. Cuento negros, crueles y cínicos*¹⁰. En suma, los temas que aborda son la violencia física, psicológica y sexual, la crueldad dentro y fuera de las relaciones familiares, el maltrato y el abuso infantil, el humor negro, donde a veces se asoma la magia, lo sobrenatural, lo extraño y lo onírico. Cada historia se desenvuelve bajo su propia lógica, cuentos en los que el absurdo y/o lo sobrenatural y lo fantástico son síntomas de la trama, como podrían ser los cuentos “De todos los oficios”, “Más que fenicio”, “Ese maldito animal”, “Macedonia”, “A la sombra del relámpago”, “No hay que dejar ascender a la muerte” y “Sapo rojo”, sin embargo, es preciso anotar que en la mayoría de estos cuentos los elementos sobrenaturales y fantásticos, así como los ridículos o absurdos, son marcas para estructurar una plástica grotesca que responde a los propósitos artísticos y estéticos de la ironía y la sátira paródica, ya que el fin último, o dicho de otra manera, el eje constitutivo y fundamental de las narraciones es la visualización de una realidad social violenta, cotidiana y cuestionable. En definitiva, en la mayoría de los cuentos subyace una realidad velada, mientras en otros el corte realista es más explícito, como “Vago espinazo de la noche”, “Jaculatorias e indulgencias”, “Taciturno”, “Con los pies en el agua”, “El montón”, “Stasho”, “Mecanismo”, “Regresión”, “Incineraciones”, “Apostasía” y “La venganza de Flaubert”, aunque no por eso dejan de aparecer visiones grotescas configuradas por la imaginación o la locura, de nueva cuenta como marcas textuales que permiten sostener un discurso en el que se denuncia la cotidianeidad de la violencia y la crueldad en los núcleos familiares.

¹⁰ La selección del corpus contenida en *Vago espinazo de la noche...* fue tomada de la segunda edición publicada en 2005, versión aumentada y corregida por la propia Adela Fernández (la primera versión es la publicada en 1996, bajo el sello del grupo editorial La Correa Feminista): Fernández, Adela. *Vago espinazo de la noche. Cuentos crueles y cínicos*. Aliento, México, 2005.

1. Tres obras narrativas fundamentales de Adela Fernández

Para comprender el perfil de Adela Fernández y Fernández como escritora y tratar con amplitud el objeto de estudio del presente trabajo, considero oportuno recuperar antes la trayectoria de los títulos que preceden y suceden a *Vago espinazo de la noche* para reconocer su lugar en el desarrollo de la obra de la escritora. Me refiero a sus libros *El perro. El hábito por la rosa* (1975), *Duermevelas* (1986) e *Hibrido* (2011).

En el prefacio que acompaña el último de estos libros, Adela Fernández hace justamente un trazado de su trayectoria literaria en contrapunto con vivencias personales que fueron definiéndola. Envuelta en sus primeros años en el mundo de los grandes artistas, cineastas y escritores de mitad de siglo XX y su desarrollo como escritora, es importante recalcar su descontento antes referido con el círculo de artistas que promovía una ideología nacionalista (principalmente con la figura de su padre, los ideales pictóricos y literarios promulgados por el muralismo mexicano) que no respondía a su realidad inmediata o que bien se había corrompido. Por eso, más que desdeñar la identidad nacionalista promulgada y difundida por el cine y la literatura, lo que afectaba a Adela Fernández era ver cómo ese proyecto nacionalista que vio desarrollarse y al que estuvo expuesta desde su niñez, comenzaba a desvanecerse. El rumbo de Adela Fernández en ese entonces tenía, por decirlo de alguna manera, dos posibilidades: continuar con el legado artístico y cultural que promovía su padre, es decir, con la representación idealizada de una mexicanidad que enaltece la patria, el pasado histórico y la institucionalización del país como elemento del desarrollo cultural y político de México; o mirar hacia otro rumbo, configurando una realidad desde otra perspectiva como lo fue la cultura beatnik estadounidense en la que Adela Fernández estuvo inmersa durante cierto tiempo, las vanguardias artísticas europeas como el

surrealismo, o la oleada de artistas exiliados en México con los cuales Adela Fernández tuvo contacto directo, entre ellos, Remedios Varo y Leonora Carrington. Adela Fernández escribe sobre este conflicto interno que la llevó a tomar la decisión de huir de la casa paterna:

Aquel México, creado por Vasconcelos y sostenido por artistas e intelectuales que rescataban los más dignos valores nacionales, ya comenzaba a deslucirse. Vivir entre desteñidos me llenó de hastío y desaliento. Yo no tenía una posición ni política, ni intelectual, apenas era una esponja absorbiendo todo lo que por identificación, por inquietud o simplemente por simpatía, podían ayudarme a descubrir mi identidad personal. Por lo pronto era urgente salirme del sistema, de lo institucional, de lo coercitivo y de la opresión imperialista yankee que tanto influía en nuestro país: hui de la caravana.¹¹

Más adelante, Adela Fernández da cuenta explícitamente de su incursión como escritora de ficciones y señala la recepción que tuvieron sus primeros escritos, asegurando que la mayoría de sus amigos lectores vio en sus cuentos una cierta insistencia en “oscuras fantasías” que fueron perfilando una ruta interpretativa que ubica los tópicos en los que incurre la escritora justificados en el marco de un espacio fuera de la realidad. Escribe Adela Fernández:

Muchos creen que mis personajes son ficticios, que incurro en oscuras fantasías, pero cierto es que los escritos de las décadas de los 60s y 70s, están basados en hechos reales, en personajes que tocaron profundamente mi vida. Había abandonado “la caravana” y me di cuenta que ahora pertenecía a otra caravana de melancólicos, iracundos, resentidos, frustrados, desquiciados y desquiciantes.¹²

Esta alusión al calificativo de “oscuras fantasías” como una de las líneas de recepción de los textos de la autora y la contraposición de su voz para restituirles su valor “realista”

¹¹ Adela Fernández, *Híbrido*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 11.

(“basados en personajes de la vida real”), perfilan una de las tensiones que subyace en el universo narrativo de Adela Fernández, quien recurre a elementos fantásticos y sobrenaturales de naturaleza ambigua como recurso —la autora no se detiene en explicar el funcionamiento de la realidad de sus mundos—, no para evadir la realidad, sino para hacerla más evidente. Adela Fernández escribe su experiencia así:

Necesitaba enfrentarme a la crítica, a las opiniones. Hubo alguien que con absoluta reprobación me calificó de “oscura fantasiosa”, y otro opinó que mi exceso de metáforas era un barroquismo insoportable, y un tercero dijo: “Tu lenguaje es muy rebuscado, pero me he reído mucho con tus sufriditos personajes. Tienes el don del sarcasmo, del humor negro” a lo que contesté: *Lo más chistoso es que lo escribí en serio*. Quien se rio de mis personajes fue mi querido Carlos Monsiváis.¹³

A pesar de que la evocación de estas impresiones respecto de su escritura se mueve en el terreno de la desacreditación (al menos así son reconstruidos por la autora), no es gratuito que Adela Fernández las recupere ya que permiten, considero, reexaminarlas. Es el caso de otro comentario en la cita anterior que merece nuestra atención: la alusión a que el “exceso de metáforas era un barroquismo insoportable”, ¿a qué se refiere exactamente cuando dicen *barroquismo*? En poesía podríamos relacionarlo con el gongorismo impuesto por *Las soledades* de Don Luis de Góngora a principios del siglo XVII, acusado también de una oscuridad que fue defendida por el poeta como el valor estético de su obra; o posteriormente, en Hispanoamérica, con las manifestaciones del neobarroco en la literatura, que apelan a la exuberancia y la ornamentación con un trasfondo ideológico propio. Sin embargo, en la narrativa de Fernández opera de manera diferente, considero que, en todo caso, ese “barroquismo” responde con mayor acierto al desarrollo de los hechos en los que

¹³ *Ibid.*, p. 11.

están envueltos sus personajes, es decir, situaciones que involucran un realismo cruento, lo fantástico, lo onírico y lo sobrenatural para hacer sus universos más inquietantes por ambivalentes. Si tenemos en cuenta el comentario que señala el “don del sarcasmo, del humor negro” dentro de tramas que incluyen a sus sufrientes personajes, éstos se revelan como si fueran pervertidos en su funcionamiento para hacer de sus realidades representadas más ambiguas e inexplicables, es decir, grotescas, ya que no responden a una estructura estable de composición simbólica. Posteriormente, otros lectores más perspicaces como Brianda Domecq y Federico Patán verán estas características de sus cuentos desde el hilo de la crueldad cotidiana como piedra angular de su narrativa. Por otra parte, está la insistencia de Adela Fernández en señalar que sus personajes y sus historias son *en serio*, reales, tal vez por esta razón la autora llevaría este proyecto en mente que culminaría en la publicación de *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos* en el cual es innegable que las situaciones representadas aparecen día a día en la cotidianeidad, a veces más brutales y absurdas que la ficción.

Aparentemente, esas primeras críticas a las que alude la autora en *Híbrido* remiten a las opiniones en torno a su primer libro *El perro. El hábito por la rosa* de 1975. Este dato es importantísimo porque varios de los cuentos que se presentan en este primer libro, serán incluidos 21 años más tarde en nuestro objeto de estudio, *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos*.

1.1 *El perro. El hábito por la rosa*

En la contracubierta de *El perro. El hábito por la rosa*, se puede leer un paratexto a modo de adelanto temático —e incluso de estilo— en torno a la primera obra de Adela Fernández, y

que, curiosamente, podría describir el devenir de sus obras posteriores. Considero oportuno señalar esta primera puntualización en el paratexto del libro porque revela una idea general sobre qué es la literatura de Adela Fernández y cuál es su postura como autora en torno a las imágenes y situaciones representadas en su escritura, ya que hay aspectos —como el tópico de la crueldad— que serán constantes en su obra posterior:

Dentro de un desarrollo de realismo mágico, el dolor se presenta confabulado e irreparable, y de tal manera queda integrado en el conflicto argumental que es difícil saber si el comportamiento de los personajes nace como consecuencia del dolor o si éste es el resultado de sus formas de ser.

En algunos puntos la autora aparece como un ser cruel creador de ficciones tormentosas, siendo que en otros, por la brevedad de sus intensos diseños de lo humano, por el desastre de lo efímero en que todo lo superlativo concluye, nos conduce a sentir que toda la crueldad aquí latente es real y cotidiana.¹⁴

Este paratexto esboza abiertamente el perfil de Adela Fernández como narradora de cuentos poniendo énfasis en el dolor y la crueldad como eje temático, el cual es el nudo que me interesa analizar, sin embargo, es necesario detenerse en ciertos aspectos antes de abordar el punto específico de esta investigación, pues considero importante tener en cuenta cuál fue la primera valoración de la obra que se perfila en este paratexto de su primer libro, por eso, señalo tres aspectos contundentes que dirigen una valoración de los motivos estéticos y discursivos de la narrativa de Adela Fernández y sus marcas distintivas como narradora: a) el supuesto desarrollo de la literatura de Adela Fernández dentro del realismo mágico; b) la definición de la autora como un *ser cruel creador de ficciones tormentosas* y c) el tratamiento de la crueldad en sus ficciones como *real y cotidiana*.

¹⁴ Fernández, Adela. *El perro. El hábito por la rosa*. Talleres de impresiones Aries. México, 1975.

El perro o el hábito por la rosa es un libro que consta de 13 cuentos¹⁵ (varios de corte experimental), un poema en verso libre (“La rosa en el vaso”) y un poema en prosa (“Fuga y puntuación”), todos ellos escritos entre 1972 y 1974. Para construir una ruta interpretativa partiendo de los primeros ejercicios narrativos de Adela Fernández, me limitaré a tratar generalidades de los cuentos incluidos en esta primera colección. Lo que mantienen en común los cuentos entre sí —a pesar de presentar situaciones diversas e inesperadas— es la condición abyecta o degradante de los personajes que participan en las acciones, mientras que el tratamiento oscila entre la sobrenaturalidad o bien la ambigüedad de lo fantástico, lo onírico o el absurdo y el realismo cruento. Para el primer caso, en “La jaula de la tía Enedina” por ejemplo, los personajes principales están sometidos al designio de un mal augurio y un eclipse, quienes en una relación incestuosa engendran un par de monstruos en circunstancias extrañas. Así mismo, el personaje de “En espera del epílogo” invoca al diablo, que se presentará ante él como un viejo harapiento vestido de negro “anunciante de su último fracaso”¹⁶, de modo que la trama en la que se desenvuelven los personajes pareciera tener una relación directa o indirecta con lo sobrenatural. Este también es el caso de “Los vegetantes”, cuento en el que si consideramos la trama contemplamos la metamorfosis de una mujer en planta, acción que parte de un mundo aparentemente ‘normal’ pero que finaliza en un fenómeno insólito. “Una distinta geometría del sentimiento”, “Agosto mes de los ojos” y “Obra instantánea para un títere melancólico” son textos que se asemejan más a la estética surrealista, en ellos hay indicios bastante evidentes de una lógica onírica y absurda que rige libremente la narración. Por otra parte, cuentos como “Mecanismo”, “Stasho” y “El montón”

¹⁵ Los cuentos son: “La jaula de la tía Enedina”, “Los vegetantes”, “En espera del epílogo”, “Una distinta geometría del sentimiento”, “Agosto mes de los ojos”, “Mecanismo”, “Stasho”, “El montón”, “Regresión”, “Cracovia”, “Obra instantánea para títere melancólico”, “Realización simbólica” y “El perro”.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

son textos que se desarrollan más en una suerte de realismo cruento: en cada uno de ellos la representación de la infancia sometida a la violencia es una constante, lo sobrenatural y lo fantástico han dejado de operar en estas narraciones y dejan ver una cruda realidad que rodea a los personajes, por eso, creo que no es gratuito que dichos cuentos formen parte de la nómina de la edición de *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos*. Asumo tentativamente que la decisión de recuperar dichos cuentos y reunirlos en una nueva obra responde a una voluntad de la autora de unificar o dar un tono dominante a su libro de 1996, el cual es la crueldad (anticipado ya en el título), ligada directamente a lo grotesco, que a su vez aportará un carácter atroz para ver con más impacto y objetividad la realidad velada.

En la anterior descripción muy general de los cuentos de *El perro...* se hace patente una “irregularidad” precisamente por el carácter híbrido de su contenido, no hay un funcionamiento de la realidad que sea constante, cada cuento, cada prosa y cada poema operan bajo las leyes de su propio universo, tal vez por eso en una de sus primeras reseñas críticas se ve esta hibridez como un fallo, el cual, desde mi punto de vista, no demerita la obra, sino que en su momento fue incomprensible, como deja ver una de sus reseñas de la época realizada por Francisco Prieto:

Adela Fernández ha hecho cine y ha escrito y dirigido teatro. *El perro/El hábito de la rosa* es su primer libro, en su mayor parte de cuentos.

El volumen abre muy bien: La jaula de tía Enedina es un cuento excelente, pero paulatinamente va enseñando irregularidades, altibajos. Entre los textos que destacan cabe mencionar: Agosto el mes de los ojos, Mecanismo (uno de los mejores), Stasho y El montón; son sin duda textos de primera línea, con buen lenguaje, trama bien tejida, imaginación. Creemos que hay en Adela Fernández una buena cuentista, aunque el libro habría ganado si hubiera suprimido algunos cuentos.¹⁷

¹⁷ Prieto, Francisco. Reseña en *El Cuento*, 73, jul-sep, 1976, p. 714.

Quien escribe la reseña intenta ver en *El perro...* una obra totalizadora, lo cierto es que el libro está escrito de manera que cada segmento es independiente, aunque cabe conjeturar que, el hecho de que Adela Fernández recupere varios de los cuentos de este libro para incorporarlos a obras posteriores responda a un gesto de una búsqueda de unificación.

Retomando el cuestionamiento inicial del apartado, en cuanto a la definición de la narrativa de Adela Fernández etiquetada bajo la categorización de *realismo mágico*, pautada por el propio paratexto de *El perro. El hábito por la rosa*, me parece insuficiente porque, como he descrito, cada uno de los cuentos de su primer libro giran en torno a distintas dinámicas y lógicas de realidad, y sus contenidos así como los recursos literarios sorprenden por su capacidad de tratar distintos registros: lo fantástico, la estética surrealista y el realismo. Por eso, es sugerente que, ante la novedad discursiva de Adela Fernández, quien sea que haya escrito el texto de contraportada, haya acudido a la etiqueta de realismo mágico. Muy probablemente esto responda a un intento por posicionar la obra de Fernández en un fenómeno que estaba en boga y consolidado en los años setenta, década en la que Fernández da a conocer sus primeros textos. Sin embargo, siendo minuciosos en el análisis de algunos cuentos —por ejemplo, “El montón”—, nos daremos cuenta de que la incidencia del realismo mágico es completamente nula. El hecho de catalogarla en el realismo mágico no es peyorativo, sólo limitado, aun así su voz fue reconocida de inmediato como eco de otros escritores quienes tampoco pueden ser limitados por una sencilla etiqueta editorial: “En la cuentística mexicana, la aparición en 1975 -de pronto inadvertida- del libro ‘Los perros’ [*sic*], de Adela Fernández, resulta la revelación de una escritora de excepcional talento y que

retoma, con un énfasis propio, la línea de la narrativa mexicana abierta por José Revueltas y Juan Rulfo”.¹⁸

Por su parte, la descripción de la autora como creadora de “ficciones tormentosas” es mucho más precisa en cuanto a la exposición de la crueldad como eje motriz de las situaciones donde se desenvuelven los personajes de sus historias, incluso en las tramas donde la lógica de la realidad está deformada (como es “La jaula de la tía Enedina” y “Los vegetantes”) encontramos el rechazo y marginación hacia otros seres humanos dentro del núcleo familiar. Es decir, no importa si la narración se desenvuelve bajo un registro fantástico, onírico o realista, el resultado casi siempre reemite a la crueldad ejercida por seres humanos hacia otros seres humanos, por eso sus mundos inquietantes y sus manifestaciones escapan a toda lógica de entendimiento, pues, estos recursos son un vínculo que los personajes usan para expresar sus miedos y preocupaciones, en fin, para hacer manifiesta la crueldad a través de distintos filtros y recursos estéticos y narrativos:

Adela Fernández, con un admirable sentido o intuición del relato breve, embebe desde las primeras líneas en sus historias, desenvueltas en una atmósfera en que la enajenación es el destino de seres en conflicto con su realidad y que la evaden, sustituyéndola con otra que rompe el equilibrio de la razón, para caer en alineaciones insólitas o aterradoras, más impresionantes -si no en veces conmovedoras- porque ahondan en los pliegues de extrañas locuras. Si ésta podría ser o es una de las notas distintivas en sus relatos -los de la primera parte del volumen, los más logrados, pues el resto sigue otra tesitura quizás menos afín a su auténtica sensibilidad de escritora.¹⁹

La escritora estadounidense Brianda Domecq entrevista a Adela Fernández un año después de la publicación de *El perro...*, en una de las primeras valoraciones del libro de Fernández, Domecq escribe: “Adentrarse al mundo narrativo de Adela Fernández es abrirse

¹⁸*Ibid.*, p. 718.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 718-719.

al desamparo, a una soledad oscura y espesa, a una violencia caótica que se escapa de la responsabilidad individual”.²⁰ Es en esa misma entrevista donde Adela Fernández confiesa que la escritura del libro se hizo de manera visceral: “Lo escribí con coraje; fue como un vómito, un estallido lleno de sentimiento de injusticia y temo que mucha lástima de mí misma”.²¹ No podemos saber con certeza el sentido exacto de las palabras de Adela Fernández al respecto de su primer libro, sin embargo, son palabras clave si queremos involucrar al grotesco como recurso potencializador. El vómito, el sentimiento de injusticia y la lástima de sí misma nos revelan que la escritora quiso representar una realidad vertiginosa que provoca odio y náuseas. Considero que las palabras de Adela Fernández no son gratuitas, ya que varios de los cuentos de *El perro...* serán retomados en *Vago espinazo de la noche*: “Mecanismo”, “Stasho”, “El montón”, y “Regresión”. Me atrevo a afirmar que la violencia de estos primeros textos, a pesar de ser atribuidos por la escritora a un sentimiento vertiginoso de lástima y rabia, están meticulosamente concientizados.

Por estas cualidades no es extraño que la crítica que siguió desarrollándose sobre la obra de Adela Fernández se haya inclinado hacia lecturas de lo siniestro y el horror, para generalizar una narrativa que tiende hacia lo violento y lo cruel. En esta línea se encuentra, por ejemplo, el estudio de Isabel Carmona González, quien hace una revisión de la obra de Adela Fernández a partir de lo siniestro. Menciona que en los textos de Adela Fernández “lo siniestro es utilizado como estrategia para hacer patente el abuso, el rechazo, la soledad, la venganza, la crueldad, el desamor y la desesperanza (sea bajo los códigos de la realidad o de lo fantástico)”.²² Según Isabel Carmona hay ciertas incidencias que detonan lo siniestro en

²⁰ Domecq, Brianda, *Mujer que publica... mujer pública*. Editorial Diana, México, 1994, p. 116.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² Carmona González, Isabel Crisalys. *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*. Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, 2018, p. 7.

algunos cuentos de Adela Fernández como “la pérdida de un miembro del cuerpo [...] el deseo por llegar a Dios [...] la animalización [...] y la inquietante presencia”.²³ El tratamiento que Carmona da a lo siniestro deriva de su entendimiento de la palabra como una experiencia negativa que causa horror e incertidumbre dentro de lo familiar. Hacer “patente” la realidad es una de las grandes intenciones de Adela Fernández, algo que lee Isabela Carmona en cuentos que se desenvuelven bajo una realidad extraña y/o fantástica. Así como lo siniestro es una “patente” que muestra los vicios y disconformidades de la realidad, lo grotesco incidirá de la misma manera en la nómina de cuentos que tienden al realismo y que forman parte del corpus de *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos*.

Con respecto a la crueldad mostrada de manera *real y cotidiana* descrita así en el paratexto de *El perro. El hábito por la rosa*, Isabela Carmona también lee la insistencia de las obsesiones y tópicos de la narrativa de Adela Fernández, siendo un elemento primordial, en donde lo fantástico y lo onírico no son determinantes sino espacios que aportan a la estructura plástica y artística del texto, en otras palabras, lo fundamental es la crueldad como eje que mueve, motiva, y somete a los personajes de la escritora:

Esta primera obra reúne cuentos cortos que optan por finales sorprendidos y abrumadores; algunos se deslizan por los caminos de lo fantástico y dejan ver claramente las obsesiones en la escritura de Fernández: la crueldad, lo siniestro, la ironía, el humor negro como la piedra angular de su cuentística, además de los tópicos: locura, tristeza, desamor, abandono, soledad, muerte, entre otros.²⁴

Este repaso y/o valoración de *El perro. El hábito por la rosa* permite poner en orden algunas de las características narrativas de Adela Fernández. Así, en escala ascendente de

²³ *Ibid.*, p. 8. Los cuentos a los que se refiere Isabela Carmona son ocho: “Ana y el tiempo”, “Los mimos vacíos”, “Vago espinazo de la noche”, “Reloj de sombra”, “La jaula de la tía Enedina”, “Sapo rojo”, “Reencuentros” y “La venganza de Flaubert”.

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

importancia, tenemos en primera instancia la representación de la crueldad humana y las múltiples maneras de ejercerla y padecerla; en segundo lugar, el uso de mecanismos que oscilan por distintos registros como las imágenes y/o escenas distorsionadas de la realidad o bien de un cruento realismo.

1.2 Duermevelas

Después de diez años, en 1986, Adela Fernández publica su segundo libro, el cual será exclusivamente de cuentos. En él, se incluirán cuatro ya aparecidos en *El perro. El hábito por la rosa*, a saber: “La jaula de la tía Enedina”, “Una distinta geometría del sentimiento”, “Los vegetantes” y “Agosto el mes de los ojos”. Los trece cuentos restantes son, hasta ese momento, textos inéditos.²⁵ El libro, editado bajo el sello de la Editorial Katún, cuenta además con las ilustraciones en formato de viñeta de Edgardo Villalba. *Duermevelas* se caracteriza porque su contenido está plagado de hechos fantásticos y sobrenaturales, así como cierta incidencia de lo absurdo y la locura, las acciones que desenvuelven las tramas están regidas por hechos inexplicables o mágicos, que tornan el ambiente onírico y surrealista; sin embargo, los cuentos no se desvían hacia un discurso irracional, son clarísimos y objetivos en cuanto a los aspectos de la realidad que problematizan. Federico Patán, uno de los primeros comentaristas del libro *Duermevelas*, afirma que: “Los cuentos exigen un sentido de la unidad muy preciso. Consigue esto Adela Fernández mediante estructuras anecdóticas ceñidas a lo indispensable: sólo entregar al lector los datos imprescindibles, sin digresión

²⁵ Los cuentos son: “Cordelias”, “Yemasanta”, “Hipocausto”, “Reencuentros”, “El hombre umbrío”, “Reloj de sombra”, “Juegos de poder”, “Heliocidio”, “Las gallinitas”, “Ana y el tiempo”, “Memoria y olvido”, “Polifemos” y “Los mimos vacíos”.

alguna”.²⁶ El comentario de Patán es muy pertinente con respecto planteamiento de la lógica surrealista en los cuentos de Adela Fernández que no están determinados por el automatismo, sino que están claramente concientizados y exigen cierto grado de precisión, es decir, no hay que dejar distraerse por la realidad distorsionada, sino seguir el movimiento por el que el mundo real se oculta y se revela en esos aspectos de la cotidianeidad que se potencializan gracias a las imágenes que se metamorfosean, se distorsionan y dan como resultado una plástica grotesca:

Adela Fernández trabaja la literatura en la línea de Cortázar, aunque dándole sabor propio. Ello le sirve para revelarnos varias constantes del mundo, según lo comprende o interpreta. Las metamorfosis son uno de los elementos importantes: los hijos vueltos canarios, la madre transformada en vegetal, la multiplicación de Cordelias, Leopoldina que “se adelgaza, se metaliza y se convierte en una aguja de acero”. Son cambios que permiten a los personajes cumplir deseos de otra manera inalcanzables.²⁷

Entonces, los elementos fantástico, surrealistas o que remiten al realismo mágico, y que aparecen en los cuentos de *Duermevelas* son un recurso para explorar zonas que la objetividad restringe, permiten que las causas y los motivos de los personajes sean expuestos, llevar del interior al exterior aquello que es imposible traducir a la realidad cotidiana pero que puede decirse, en cambio, a través de los elementos de la irrealidad, como apunta tempranamente Patán:

la fantasía es una forma de realizarse y de contrarrestar las limitaciones impuestas por el medio ambiente. En cierto sentido, son una huida, en ocasiones demasiado próxima a un estado mental de desequilibrio. Por momentos parecen representar la

²⁶ Patán, Federico. “De la crueldad como tema”, en *Sábado* (suplemento cultural de Unomásuno), sábado 12 de junio, 1986, p. 547.

²⁷ *Id.*

carga inconsciente de los personajes, aquello más íntimo e ingobernable del ser humano. De aquí su fuerza para conmover.²⁸

Ese imaginario sobrenatural dota a los personajes de una configuración discursiva que los margina, como si los personajes que habitan dichos mundos no distinguieran el quiebre con la realidad, donde los hechos más insólitos son asimilados como un acto más de la cotidianeidad, como si estos hechos fueran únicamente el escenario para representar las tragedias que acompañan a cada uno de estos seres:

Otro elemento es la crueldad, una crueldad vuelta contra el personaje desacostumbrado. Se lo teme y margina, en ocasiones se lo ataca. Una corriente subterránea de superstición transcurre por los relatos. Mezclado al mundo convencional vive el mundo de lo mágico; el primero obedece al segundo, pero es un acatamiento lleno de agresividad.²⁹

En la mayoría de los cuentos de *Duermevelas* las variantes que manifiestan lo fantástico dotan a los personajes de una naturaleza oscura que les permite ejercer la crueldad desde distintos matices y perspectivas, otros personajes más desafortunados, sucumben ante estas fuerzas y lógicas inexplicables: “Como toda literatura fantástica o sobrenatural de valía, los cuentos de Adela Fernández aprovechan la herramienta de lo insólito para enfrentarnos a ciertos estratos de nuestra conducta, sea social o venga del inconsciente, que revelan facetas del ser humano dignas de explorar”.³⁰

Isabel Carmona, recuperando también a Federico Patán, reconoce lo fantástico como mecanismo que domina las narraciones de Adela Fernández, con el fin de poner en primer

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.*

³⁰ *Id.*

plano la crueldad ejercida por los personajes adultos contra la niñez, poniendo de manifiesto el abuso infantil como tema central que es encubierto, de manera implícita o explícita, por lo fantástico y sus mecanismos,

que dominan a casi a todas las narraciones, un fantástico ominoso, pero que encuentra su originalidad en la superstición, en el pensamiento mágico, en las imágenes perturbadoras, muy cercanas a las de las pesadillas. En los cuentos “La jaula de tía Enedina”, “Cordelias”, “Yemasanta”, “Los vegetantes”, “Reloj de sombra”, “Heliocidio y “Juegos de poder”, la metamorfosis reluce como el medio para alcanzar u obtener aquello que les es negado a los protagonistas, en su mayoría niños malignos o bien, niños sometidos a la maldad de los adultos.³¹

La naturaleza de *Duermevelas* es importante porque continuará una línea narrativa que expone la crueldad humana vista desde *El perro. El hábito por la rosa*. Por otra parte, *Duermevelas* es también un antecedente del libro que aparecerá 10 años después, podría decirse que posteriormente a *Duermevelas* la realidad distorsionada limita su potencia y da más amplitud a la violencia y la crueldad, y cuando la realidad se corrompe e inciden en ella elementos de una naturaleza extraña o indefinida, es para potencializar el acto violento que padecen los personajes. Por otra parte, cuando se publica *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos*, hay que tener en cuenta que varios de los cuentos ahí reunidos ya habían aparecido 21 años antes en *El perro. El hábito por la rosa*, lo que nos deja en claro que la estética narrativa de la autora ya estaba bien definida desde sus primeros años, de esta manera, podemos especular que también su intencionalidad en cuanto a reflejar en sus personajes caracteres de la vida real —de lo que va *en serio*—, es una constante que la escritora seguirá trabajando, para dar voz a la crueldad y sufrimiento latentes que padece un gran sector de la humanidad, frente a la que la escritora no es indolente, como señaló en

³¹ Carmona, Isabel, *op. cit.*, p. 16.

entrevista: “He de ser hija del Dios Xipe Totec, ‘Nuestro señor el desollado’ porque siento las cosas en carne viva, a corazón abierto. No puedo ser indolente, y todo lo que me impresiona, lo que me cala hasta los huesos, lo escribo”.³²

1.3 Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos

Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos es publicado en 1996 y contiene dieciocho cuentos. Estos son, en orden de aparición: “Vago espinazo de la noche”, “De todos los oficios”, “Más que fenicio”, “Jaculatorias e indulgencias”, “Taciturno”, “Con los pies en el agua”, “Ese maldito animal”, “El montón”, “Stasho”, “Macedonia”, “Mecanismo”, “Regresión”, “Incineraciones”, “Apostasía”, “La venganza de Flaubert”, “A la sombra del relámpago”, “No hay que dejar ascender a la muerte”, y “Sapo rojo”.³³ La publicación de este libro fue de apenas 500 ejemplares suministrados por Ediciones de la Correa Feminista, como parte de la colección *Las hijas de Carmenta*, creada por Ximena Bedregal Sáenz.³⁴ El libro, en apenas un pequeño recuadro del periódico *La Jornada*, era presentado así, en las fechas inmediatas a su aparición:

El estilo de Fernández se caracteriza por un realismo inicial que desemboca en lo sobrenatural y lo insólito. Apunta la editorial: “Al penetrar en el ámbito del subconsciente, los hábitos, las atmósferas y las creencias abordan las fuerzas del miedo —y más impresionante que los misterios de lo que nos sobrepasa— surge en el ser humano el pavor de sí mismo”.³⁵

³² Ramón Carrillo, “Entrevista a Adela Fernández”, 17 de julio de 2011.

<https://entrevistasramoncarrillo.wordpress.com/2011/06/17/adela-fernandez/>

³³ El orden corresponde a la edición: Adela Fernández, *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos*, Taller Editorial La Correa Feminista. México, 1996.

³⁴ En la segunda edición del libro a cargo de Editorial Aliento (2005), el cuento “Apostasía” cambia su título por “El protector”, además, se agrega un nuevo cuento titulado “El hallazgo”.

³⁵ “Publica Adela Fernández su tercer libro de relatos”, *La Jornada*, 17 de mayo de 1996, p. 27.

Como señala la cita, las características generales de estos cuentos es que, a diferencia de *Duermevelas*, en la mitad de los textos domina una estética realista, aunque persisten distintos elementos que van desde el surrealismo a lo onírico o a una ambientación subordinada por la locura, como una caída dentro de los miedos más profundos del ser humano. Ricardo Diazmuñoz, citado en una nota escrita por Javier Delgado dice que “La búsqueda de Adela Fernández no está en las estructuras ni en los giros sintácticos, está simplemente en los recovecos de las almas poseídas por la frustración, la soledad, lo demoniaco, lo incestuoso, en el vacío del pasado y el futuro”.³⁶ Según Diazmuñoz, Adela Fernández no busca sistematizar una estructura en la cual se sostengan los cuentos, eso lo tenemos muy claro sabiendo que las lógicas de realidad en los espacios de la escritora son irregulares e indefinidos, las incidencias sobrenaturales son una síntesis de distintos elementos creativos y culturales muy particulares de la autora, desde una concepción antropológica hasta una estética surrealista. Con respecto a la frustración, la percibo como resultado de distintos sentimientos, es una emoción semejante a la angustia, es aquello inexpresable que seguramente Adela Fernández tenía en cuenta, quizá por eso crea esas incidencias de lo sobrenatural, para crear vínculos de una visión distorsionada con el interior del ser humano, pero también tematizado y filtrado ese adentramiento en la crueldad. Por eso, junto a la crueldad, en muchos cuentos se hace presente la muerte, pero no como finalidad, el texto no se enfoca en ello, sino en el trayecto cruel o degradante que recorren y padecen sus personajes. Javier Delgado tiene razón cuando mencionada que el libro está plagado por la muerte:

De muertes y de la muerte tratan estos cuentos dolidamente rebeldes en los que la conciliación de fondo escasea, expresándose esta condición mediante la precisión

³⁶ “Vago espinazo de la noche, regreso de Adela Fernández a las letras, después de diez años”, *Unomasuno*, 19 de mayo de 1996, p. 21.

de una imaginería visual y retórica, una invención adicta a descubrir la culpa y a castigarla con el grave y jugoso esplendor de las palabras que jugando, juzgan al mismo tiempo.³⁷

Sin embargo, la muerte es una conclusión que en muchas ocasiones se aleja, no se realiza o simplemente llega como un descanso incierto. Lo real, lo que se sabe con certeza, es el sufrimiento en el que están envueltos los personajes como víctimas. En estos cuentos, la ambigüedad es más disimulada, ya que en varios se presenta una realidad explícita, con un vocabulario directo y agresivo y una representación de la realidad más inmediata en la que es reconocible el contexto que dibuja. En este corpus de cuentos vemos la incidencia de una realidad social, en la que difícilmente podemos ignorar que los hechos que ahí acontecen ocurren en México.

El realismo dibuja la mayoría del libro, por eso podemos asociar las ideas a un contexto social. Adela Fernández anuncia así un libro plagado de historias de la cotidianidad, sin abandonar completamente su estilo narrativo que tiende a los juegos plásticos y discursivos de una realidad distorsionada más o menos por una estética surrealista. Isabel Carmona afianza esta idea del libro que tiende hacia el realismo de manera general; como Javier Delgado, también está de acuerdo en que cada historia lleva consigo la muerte, sin embargo, ella misma expresa la muerte como un modo de conclusión, lo que acá importa es ese trayecto que queda suspendido entre el inicio y el final, como un dolor prolongado que no cesa:

Las historias de este libro se afincan en un realismo bárbaro, violento y también en lo fantástico, aunque son las menos. Continúan las historias redondas, breves, de finales sorprendidos, tristes y reconocibles en la realidad, que estremecen a quien las lee. Ya desde el título, la autora nos advierte la naturaleza de los cuentos: negros, crueles y cínicos; sin atajos en el lenguaje para denunciar la crueldad

³⁷ *Id.*

humana, el horror y el desgarramiento de los habitantes de estas historias que culminan en muerte, sea real o simbólica.³⁸

Como leemos en la cita, la realidad en este libro de Adela Fernández es muy explícita y, por lo tanto, reconocible, también su vocabulario y lenguaje son más violentos, objetivos y directos. Por su parte, Delgado, aludiendo ahora a las valoraciones de Ximena Begregal, señala que el *Vago espinazo de la noche* es altamente sugerente desde su título: “La noche, palabra con que la autora simboliza ese orden cruel, jerárquico y violento, construye a los personajes como hijos de angustia y cautivos de la azarosa noche del pensamiento y de la ética del poder”.³⁹ ¿Quién desata la crueldad en los cuentos de Adela Fernández? Es una serie de personajes que pertenecen a un nivel alto de la jerarquía que menciona Begregal: patriarcas y/o figuras paternas corrompidas, o adultos que ejercen la violencia contra los más desprotegidos, los niños. Hay pues, una división clara entre víctimas y victimarios, recayendo en estos últimos la oportunidad de representar una realidad que se está denunciando a través de invectivas bien disimuladas: “Sus pequeños suicidas, voluntarios e involuntarios, provocan en el lector una obstinada reflexión en torno a la moral, al ejercicio de la religión, la intolerancia y la brutalidad de los adultos”.⁴⁰

Partiendo de esta revisión, la intención de este trabajo es trazar una ruta interpretativa de las distintas imágenes y escenas plásticas, sugeridas por la escritura de las narraciones mediante la reflexión del concepto del grotesco, con el fin de analizar cómo se configura la plasticidad en los cuentos de Adela Fernández, por qué y para qué incide el grotesco en las

³⁸ Carmona, Isabel, *op. cit.*, p. 19.

³⁹ Javier Delgado, *art. cit.*

⁴⁰ *Id.*

narraciones, y si es fundamental el grotesco en términos de efecto y/o experiencia estética específicos.

El grotesco lo encuentro en distintos modos de manifestación, que serán profundizados en el siguiente capítulo:

A) La hipérbole, reconocida en el exceso de elementos que constituyen un todo paradójico, antinatural y absurdo. Este todo, culmina en una simbiosis que recuerda a la plasticidad grotesca en la cual distintos órdenes naturales cohabitan en un mismo espacio, generando un efecto de extrañamiento al percatarnos de los límites difusos, por otra parte, la hipérbole remite a la desmesura o desbordamiento que paulatinamente configura una degradación. Ejemplo de ello son los cuentos “De todos los oficios”, “Más que fenicio”, “Jaculatorias e indulgencias”, “Ese maldito animal”, “No hay que dejar ascender a la muerte” y “El montón”.

B) La visión del grotesco con respecto al tratamiento del cuerpo humano y la representación de su degradación. En varios de los cuentos de nuestro corpus, el cuerpo pasa a ser la entidad que padece directamente el ejercicio de la crueldad, esto se ve a grandes rasgos cuando el cuerpo es modificado desde la superficie, el cual es afectado de distintas maneras y con propósitos diferentes, en este caso, la mayoría de los cuentos representan una imagen del cuerpo que recrea la culminación de una realidad dolorosa o degradante. Cuentos que participan dentro de esta dinámica de degradación corporal son: “Vago espinazo de la noche”, “Con los pies en el agua” y “Sapo rojo”.

C) La ambivalencia del discurso, particularmente en el humor negro que recurre a la ironía, la sátira y la parodia para exaltar la violencia y la crueldad. Los cuentos que presentan estos mecanismos son: “Incineraciones” y “La venganza de Flaubert.

II. El grotesco en *Vago espinazo de la noche*

2.1 El grotesco: coordenadas teóricas

Los orígenes del término ‘grotesco’ se remontan a los ornamentos encontrados durante excavaciones en ruinas romanas, exploradas a finales del *quattrocento* (finales del siglo XV) en varios lugares de Italia. La palabra grotesco es una derivación de la palabra italiana *grotta* que significa gruta o que designa aquello que tiene la forma propia de la gruta, es decir, de apariencia irregular. En dichas grutas encontraron frescos donde distintos seres, de diferentes órdenes naturales (humanos, plantas y animales), se representan de manera *caprichosa*, mezclándose entre sí en formas y posturas imposibles. Es importante rescatar esta plasticidad como una de las primeras definiciones del grotesco, poniendo énfasis en el descubrimiento de una ornamentación que, según se describe, es una combinación, aparentemente arbitraria, de distintos órdenes de la naturaleza conformando un mismo cuerpo; esta particularidad plástica es un fenómeno fundamental de la estética del grotesco que lo acompañará a lo largo de la historia, añadiendo otros elementos de deformación plástica como la caricatura, lo monstruoso, lo feo, lo burlesco, y lo repugnante.⁴¹ Este punto me parece de suma importancia porque es una de las características que definirán las ideas plásticas del grotesco a partir del

⁴¹ Una descripción precisa de dichos grotescos romanos, aunque formulada peyorativamente, es la opinión de Marco Vitruvio Polión al respecto: “Todos estos motivos que proceden de la realidad son desechados hoy en día por una moda injusta, ya que ahora en las paredes se prefiere pintar monstruos en lugar de representaciones claras del mundo de los objetos. En vez de columnas, se pintan estriados tallos con rizadas flores y volutas y al ornamento de los frontones se prefieren candelabros que soportan pintados templetos. En los tímpanos de estos crecen desde unas raíces tiernas flores que se enroscan y desenroscan y sobre los cuales se sientan sin ningún sentido algunas figurillas. Finalmente, las ramificaciones sirven de apoyo nada menos que a medias figuras: unas con cabezas humanas y otras con cabeza de animal. Pero semejantes disparates no existen, no existieron nunca y no existirán jamás. Porque, cómo podría un tallo soportar un tejado o cómo un candelabro habría de tener el adorno de un tímpano, cómo un tan tierno y débil zarcillo podría soportar una figura sentada y cómo de raíces y zarcillos podrían crecer seres que son mitad flor, mitad cuerpo”. Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Antonio Machado Libros, Madrid, 2010, p. 28.

Renacimiento y durante sus manifestaciones en las épocas posteriores, también será la base para la configuración de sus dos grandes vertientes teóricas llevadas al campo literario: el grotesco popular y/o carnalesco de Mijaíl Bajtín y el grotesco enajenador de Wolfgang Kayser. Sin embargo, el grotesco no se limita a una deformación o simbiosis gratuita de las formas y los cuerpos naturales, sino que tiene un motivo casi secreto;⁴² en la literatura, por ejemplo, la semántica que opera en el discurso detrás de una escena plásticamente grotesca es la que definirá si efectivamente estamos ante una manifestación del fenómeno del grotesco o si estamos ante una mera deformación gratuita que opera en un orden superficial limitado a la ornamentación o si se inclina hacia otra tendencia artística como el barroco, el arte abstracto o el surrealismo, por ejemplo.

La complejidad en cuanto al reconocimiento del grotesco en la literatura es una problemática que varios teóricos han argumentado en sus investigaciones, entre las cuales destacan los trabajos aludidos *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), del ruso Mijaíl Bajtín; *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (1957), del alemán Wolfgang Kayser; a los que se suma *El grotesco* (1972), del estadounidense Philip Thomson. Aunque los tres coinciden en ciertas ideas sobre la plasticidad propia del grotesco (deformidad, monstruosidad, caricaturización y simbiosis de órdenes naturales), en cuanto a los propósitos del grotesco cada uno se enfoca en aspectos diferentes. Bajtín, por ejemplo, reconoce el grotesco en la dinámica del carnaval y la cultura popular como una liberación de la moral y regocijo festivo ante la cultura oficial establecida por los altos mandos (iglesia y gobierno), movimiento que tiende a la risa y a la difuminación

⁴² “En la inquietante naturaleza de lo grotesco se manifiesta para Friedrich Schlegel el secreto más profundo del ser”. *Ibid*, p. 92.

de los límites de las jerarquías sociales, dando importancia a los elementos del cuerpo que rompen con las composiciones clásicas de armonía y belleza, elementos como los fluidos corporales (excremento, orina, semen, sudor y sangre). Kayser, por otra parte, reconoce la realización del grotesco en la representación plástica y literaria inclinada hacia la reconfiguración de nuestra percepción de la realidad con el fin de volverla extraña, provocando un efecto de enajenación; los elementos primordiales del grotesco según Kayser es la hipérbole, la ambigüedad y la desintegración del mundo. Finalmente, Thompson adjudica al grotesco como característica fundamental el de la ambivalencia, es decir, el encuentro de contrarios que produce un efecto de incertidumbre, valiéndose también de la ironía, la sátira, la parodia y el humor negro como figuras retóricas para su manifestación y representación discursiva. A continuación, presento una síntesis de las ideas de cada teórico que considero pertinentes para el desarrollo de la presente tesis.

2.1.1 Mijaíl Bajtín

Mijaíl Bajtín (1895-1975) en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965) reflexiona la dinámica del carnaval apoyándose en la obra del escritor francés François Rabelais (1494-1553). Su propósito es profundizar en las fuentes populares que Rabelais integró a su obra literaria, la cual crea imágenes que no se ajustan a ningún canon de su época porque escapan de todo dogmatismo y formalismo unilateral, estableciendo una nueva concepción del mundo. En la introducción a su estudio, Bajtín realiza una interesante reflexión sobre la implicación de la risa y el mundo “al revés” del carnaval de la Edad Media. Aquí entiéndase el carnaval del medioevo como una festividad que “denigra” la cultura oficial (entendida como los modos de gobierno, ya sea de carácter político, religioso y social) con el fin de atraer la abundancia mediante la materialización

corporal de lo elevado. En este mundo festivo, colectivo y universal, es donde se gestan algunos indicios que definirán la manifestación multiforme del grotresco y sus características:

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc.—, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca.⁴³

La variedad de personajes que integran el carnaval remite a una noción de movimiento y cambio, de múltiples formas como bien lo señala Bajtín en la cita mencionada; sin embargo, no estamos ante una dinámica de representación artística, el carnaval no está subordinado al dominio del arte, sino que es la vida misma actuando. No se asiste al carnaval, sino que se vive: “Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad”.⁴⁴ Si relacionamos las manifestaciones del carnaval con el grotresco de los siglos posteriores (del Renacimiento al siglo XX), veremos la recuperación de los personajes del carnaval, es decir, la otredad concentrada en los cuerpos monstruosos y/o deformados, o en las personalidades bufonescas que sirven para satirizar la realidad, además de que su espacialidad no está bien definida ni limitada, podríamos decir que incluso se desborda. Por lo tanto, considero que Bajtín reconoce en el fenómeno del grotresco la hipérbole plástica y discursiva, así como la indefinición como una de sus manifestaciones.

⁴³ Mijaíl Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, Madrid, 2003. p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

Bajtín pone como carácter primordial de la cultura popular la risa universal (o colectiva), risa festiva y ambivalente, es decir, risa que degrada, pero también regenera, pues, su concepción está ligada al ciclo vida-muerte, muerte-vida. Por otra parte, también existe otro tipo de risa, la que no regenera, es decir, la risa satírica (risa negativa), que destruye, que es particular y no colectiva, el autor que esboza esta risa está fuera de ella, no participa en la burla hacia sí mismo, incluso se opone a esa realidad que se ridiculiza (a través de la sátira y la parodia). El tipo de grotesco que compete a este trabajo está en ambos dominios, por una parte, en la ambivalencia con respecto al efecto de elementos cómicos y trágicos a la vez, y por otra, en el carácter invectivo de la burla y la ridiculización de la realidad. Lo ambivalente es otra característica mediante la cual se puede expresar el grotesco según Bajtín.

En su estudio, Bajtín apela a este fenómeno cultural manifestado en las artes como ‘realismo grotesco’, el cual consiste, mediante la risa, en la degradación o transferencia de lo elevado y/o lo espiritual al plano material y corporal, es decir, corporizar o vulgarizar lo sagrado: “La risa degrada y materializa”.⁴⁵ Esto, con el fin de darle un sentido terrenal a lo que nos sobrepasa. Hay aquí un punto de enlace con una perspectiva general de grotesco, es decir, su metamorfosis y su capacidad de mutabilidad que transforma —o, mejor dicho, deforma— una realidad en otra, no la sustituye, sino que la hace visible desde perspectivas inusuales:

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el*

⁴⁵ *Ibid*, p. 25.

*antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma.*⁴⁶

Sin embargo, con el realismo grotesco del carnaval, aún estamos ante un grotesco renovador de la vida, su deformación y degradación no son movimientos en contra de un aspecto positivo de la realidad, es una descomposición que toma en cuenta los desechos para reorganizarse en un nuevo comienzo, es decir, la muerte es sólo un paso para generar una nueva vida, de ahí su carácter *ambivalente*, ese será siempre el motor del grotesco carnavalesco. Y a pesar de que este funcionamiento del grotesco popular bajtíniano difiera, como veremos, del efecto o propósito del grotesco terrible kayseriano, hay elementos que permanecen en ambas concepciones, por ejemplo, la imagen grotesca es un recurso artístico que reinterpreta un aspecto de la realidad, la deforma y le da una nueva perspectiva, sin desprenderse de su referente real, es decir, su configuración estética no diluye el aspecto de la realidad por completo, ya que la misma sigue siendo reconocible:

las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, pre-establecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético «clásico», es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles.⁴⁷

Otra característica del grotesco, además de su tendencia a la deformación de la realidad, es la mezcla de lo heterogéneo, haciendo aún más inquietante el objeto de apreciación desde este tipo de representación, siendo la hipérbole uno de sus recursos fundamentales para la composición de los elementos plásticos y discursivos:

Möser revela ciertas particularidades del mundo grotesco: lo califica de «quimérico» por su tendencia a reunir lo heterogéneo, comprueba la violación de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

las proporciones naturales (carácter hiperbólico), la presencia de lo caricaturesco, explicando la risa como una necesidad de gozo y alegría humana.⁴⁸

Sin embargo, es necesario volver a la diferenciación entre la deformación e hiperbolización del grotesco popular y el grotesco terrible (romántico dirá Bajtín); mientras que el primero busca la exaltación de la risa y la alegría festiva mediante la metamorfosis de la vida cotidiana, el otro busca hacer de esa misma vida un espacio extraño e inseguro: “El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible”.⁴⁹ Este grotesco es el que tiene mayor incidencia en la narrativa de Adela Fernández, la risa y la degradación corporal se invierten y se inclinan hacia los aspectos negativos, es decir, la degradación materializa la crueldad y el sufrimiento, convirtiendo el espacio topográfico inferior (estómago y genitales) como espacio de un dolor prolongado. La corporalidad y la materialización terrenal en Adela Fernández son vías hacia la representación del dolor y la búsqueda del miedo —o la ansiedad— como efecto:

En el grotesco romántico, las imágenes de la vida material y corporal: beber, comer, satisfacción de las necesidades naturales, coito, alumbramiento, pierden casi por completo su sentido regenerador y se transforman en «vida inferior». Las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores («asustarlos»)⁵⁰

Cabe destacar que el extrañamiento del mundo del *grotesco romántico* no descompone una realidad específica con una intención moralizante, pues, una de sus intenciones es ver la realidad como totalidad de un mundo invertido, paradójico, cruel e

⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Id.*

irónico. Por eso, la risa en el grotesco romántico (o “humor cruel”) no regenera ni es un nuevo comienzo, sino que busca la “destrucción” de los límites del mundo que nos daban una sensación de seguridad:

Jean-Paul comprende perfectamente el carácter universal de la risa grotesca. «El humor cruel» no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra toda la realidad, contra el mundo perfecto y acabado. Lo perfecto es aniquilado como tal por el humor. Jean-Paul subraya el radicalismo de esta posición: gracias al «humor cruel» el mundo se convierte en algo *exterior*, terrible e *injustificado*, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor.⁵¹

Bajtín dialoga constantemente con el estudio de Kayser, en el que lee algunas limitaciones por considerar el grotesco kayseriano como meramente lúgubre, terrible y espantoso. Considero que la misma mutabilidad del concepto, se debe a que el grotesco se ha ido adaptando a las distintas concepciones y perspectivas según la época y el autor. La visión de mundo en la que se concentra Kayser es una donde el carnaval ha desaparecido, y el referente a la cultura popular ya no es tan inmediato como lo era en la Edad Media y el Renacimiento, cuando en el imaginario colectivo aún se conocía perfectamente la dinámica de la plaza pública. A partir del siglo XIX, el grotesco responde a otra percepción del mundo, donde, si bien aún quedan rastros de ese grotesco inofensivo y burlesco, su motivación final serán los giros violentos y desconcertantes de una actualidad vertiginosa y apabullante. Bajtín apunta una contradicción en cuanto a la libertad del grotesco de Kayser: ¿cómo puede ser libre cuando hay una fuerza desconocida acechando? Considero que la libertad que Kayser lee en el grotesco romántico es precisamente la novedad de su plasticidad y discursividad indefinida, es decir, la metamorfosis del grotesco es una de las cualidades por las cuales

⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

entendemos nuestra realidad ambigua y constantemente cambiante, y es por eso el grotesco tiende hacia lo diferente y lo multiforme, precisamente ahí radicaría su libertad de expresión.

2.1.2 Wolfgang Kayser

Wolfgang Kayser (1906-1960) esboza una definición del grotesco haciendo un repaso por distintas etapas históricas en las que se ha hecho uso del concepto. En este recorrido arroja algunas características generales de lo que representa el grotesco a grandes rasgos como fenómeno plástico y como discurso literario, que busca la configuración de un mundo ambiguo que tiene base en nuestro *mundo real*, convirtiéndolo en un espacio inseguro que tiende a volverse extraño e inquietante, provocando así la concepción de un *mundo enajenado*: “por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante”.⁵² El fenómeno del grotesco y sus efectos, desde su concepción ornamental hasta su configuración semántica y discursiva, pueden describirse como:

el despertarse de varias sensaciones abiertamente contradictorias, la sonrisa que provocan las deformaciones, la repugnancia ante lo espantoso o lo monstruoso en sí. Como sentimientos fundamentales [...] se distinguen la sorpresa, el horror, la angustia y la perplejidad ante un mundo que se ha desquiciado, la imposibilidad de encontrar asidero alguno.⁵³

Kayser enumera lo que él considera ingredientes esenciales para la estética del grotesco: “la mezcla de lo heterogéneo, la confusión, lo fantástico e incluso, podríamos decir, algo parecido a un extrañamiento del mundo [...] la ausencia de un suelo al que asirse, lo abismal o el terror que inspira el proceso de desintegración de los órdenes naturales”.⁵⁴ Esta

⁵² Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 310.

⁵³ *Ibid*, p. 50.

⁵⁴ *Ibid*, p. 92.

definición recupera las características del aspecto ornamental, por lo tanto plástico, en cuanto al grotesco como mezcla de lo heterogéneo, sin embargo, en la literatura esta plasticidad se teje junto al discurso con un propósito crítico, no en forma de denuncia o invectiva directa sino en giros ambiguos que decantan en un síntoma de extrañeza debido al desconcierto de las imágenes que emergen, es decir, las palabras remiten a imágenes que reconfiguran la dinámica de la vida real con un sistema y una lógica reconocibles, pero deformadas, con la intención de dar un efecto al lector/espectador de inseguridad e incertidumbre. Por eso, a pesar de que el grotesco pareciera que muestra un mundo ajeno a nosotros, en realidad, si desmontamos los recursos plásticos, nos queda nuestro propio mundo, el cual, ahora es terrible y amenazador después de contemplarlo bajo el filtro del grotesco:

El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones...⁵⁵

Esta perspectiva del grotesco es una constante en la literatura actual, ya sea con intención o sin ella, lo cierto es que lo paradójico, lo inestable, lo indeterminado y lo extraño son recursos para mostrar una realidad dominada por la crueldad, la realidad del grotesco, por su ambigüedad, se muestra sin juicios éticos ni moralizantes, el sólo hecho de mostrarse a través de su representación plástica y discursiva es suficiente para detectar el efecto enajenante que la compone, cuya finalidad si se quiere, es buscar atemorizar al lector por medio de su propia

⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

realidad. Kayser toma prestada una declaración del dramaturgo Dürrenmatt para ilustrar dicho efecto:

lo grotesco no es sino una expresión física, una paradoja física, la presencia de una no-presencia, el rostro de un mundo privado de rostro. Y al igual que, como parece, nuestro pensamiento ya no puede entenderse sin la idea de la paradoja, así también ocurre con nuestro arte, con nuestro mundo, que solo existe porque existe la bomba atómica, por miedo a ella.⁵⁶

Con respecto a la plasticidad del grotesco en la literatura, Kayser tomará en cuenta el carácter ornamental de los frescos encontrados en Italia como referente que acompañará al concepto a lo largo de la historia, en su análisis reconoce el efecto detrás de la superficie de las ornamentaciones grotescas. Las imágenes caprichosas del grotesco revelan un tono siniestro que niega la idea de representación gratuita de elementos dispares:

para el Renacimiento la palabra *grotesco* como descripción de un determinado tipo de ornamentación a partir de influencias de la antigüedad no solo significaba un sereno mundo de combinación lúdica y despreocupada fantasía, sino que al mismo tiempo hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de nuestra realidad se encontraban abolidos y con ellos la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos: el de las herramientas humanas, el reino vegetal, el animal, el mundo de los hombres, las leyes estáticas, la simetría y el orden de las proporciones naturales [...] Con ello se hace asimismo referencia a un dominio en el que tiene lugar la contravención de todos los órdenes de lo humano y la participación en una realidad distinta de la nuestra, una realidad que se hace patente en este tipo de ornamentación y que al alcanzar la cualidad de vivencia, colma de inquietud nuestro pensamiento y su capacidad de percepción de lo verdadero y lo percibido.⁵⁷

En resumen, Kayser propone el grotesco como un concepto cuyo objetivo es el efecto enajenante a través de la ambigüedad plástica y discursiva. Como características estéticas del grotesco, la mezcla de órdenes naturales responde a un carácter hiperbólico que se manifiesta

⁵⁶ *Ibid*, p. 14.

⁵⁷ *Ibid*, pp. 31-33.

a través de la exageración, el acumulamiento, la caricaturización y la transgresión de las formas.

2.1.3 Philip Thomson

Philip Thomson (1941-2022) en *The grotesque* (1972) —siguiendo la línea de Kayser— pone énfasis en la ambivalencia o el choque inesperado de elementos incompatibles como características del grotesco en la modernidad. En el grotesco de Thomson la risa festiva y el grotesco carnavalesco están anulados, los elementos que deforman la realidad no buscan un efecto cómico ni festivo, sino todo lo contrario, su discurso ambivalente potencializa la extrañeza de un mundo que antes nos parecía reconocible, pero ahora ese mundo es completamente ajeno a lo que antes nos parecía familiar, y pone en conflicto nuestros sentidos con respecto a nuestra percepción de la realidad. El espectador del grotesco actual se enfrenta a un mundo ambivalente:

Where previous ages had seen in it merely the principle of disharmony run wild, or relegated it to the cruder species of the comic, the present tendency - one which must be welcomed as a considerable step forward - is to view the grotesque as a fundamentally ambivalent thing, as a violent clash of opposites, and hence, in some of its forms at least, as an appropriate expression of the problematical nature of existence.⁵⁸

Como lo mencionaba antes, el grotesco carnavalesco pierde su potencia en la actualidad cuando la cultura oficial permanece como sistema que rige la vida contemporánea, por eso, el grotesco romántico (según lo define Bajtín) cobra mayor fuerza y no es extraño

⁵⁸ Philip Thomson, *The grotesque*. Methuen, London, 1972, p. 11.

que su vigencia sea constante en las representaciones del arte actual, es decir, el grotesco, junto con su capacidad de mutabilidad, se adapta a las nuevas dinámicas de la vida contemporánea:

It is perhaps easier for us, living in the second half of the twentieth century, to make this criticism and insist on a component of horror or something similar in the grotesque. It may be said that our notion of the grotesque is conditioned by the many examples from modern and contemporary literature of the comic inexplicably combined with the monstrous, of the interweaving of totally disparate elements, producing a strange and often unpleasant and unsettling conflict of emotions.⁵⁹

Thomson, en un intento de síntesis y definición del grotesco, enumera detenidamente varias de sus características primordiales, entre las cuales destaca el carácter de desarmonía, cuya representación se manifiesta en la mezcla y contradicción interna de elementos heterogéneos, sumando así, junto con Bajtín y Kayser, lo hiperbólico como rasgo inherente al grotesco:

The most consistently distinguished characteristic of the grotesque has been the fundamental element of disharmony, whether this is referred to as conflict, clash, mixture of the heterogeneous, or conflation of dispartes. It is important that this disharmony has been seen, not merely in the work of art as such, but also in the reaction it produces and (speculatively) in the creative temperament and psychological make-up of the artist.⁶⁰

Con respecto a la cita anterior, Thomson señala un carácter psicológico como efecto y como potencial creativo del artista, es decir, que el fenómeno del grotesco está provisto de cierta intencionalidad cuyas formas y representaciones portan sentidos y significados profundos en las superficies. Por eso, a pesar de la deformidad del mundo que presenta el

⁵⁹ *Ibid*, p. 14.

⁶⁰ *Ibid*, p. 19.

grotesco, su referente, que es *nuestra* realidad, emerge constantemente a la superficie, revelando su carácter siniestro que antes permanecía velado, confirmando así el potencial del efecto enajenador propuesto por Kayser en su estudio, y recuperado por Thomson para su propia síntesis del grotesco: “we insist that the criterion be whether the material is presented in a fantastic, or realistic way, then we are more likely to conclude that, far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful”.⁶¹

Teniendo en cuenta las generalidades del concepto del grotesco a través de los tres teóricos presentados, considero que las características fundamentales evidenciadas son: el carácter hiperbólico, la degradación como materialización de lo abstracto, la ambigüedad y/o ambivalencia, y el efecto enajenador. Estos elementos serán la base para el estudio de la narrativa de Adela Fernández, cuya intencionalidad de la autora con respecto a la representación concientizada del grotesco en su narrativa no puede ser confirmada tan tajantemente, sin embargo, existe la posibilidad de que el fenómeno se haga presente debido a la naturalidad con la que se desenvuelve en la contemporaneidad, no es gratuito que Thomson —y Kayser— escriba sobre este aspecto en el arte actual:

It is no accident that the grotesque mode in art and literature tends to be prevalent in societies and eras marked by strife, radical change or disorientation. Although one runs the risk of succumbing to clichés when one regards the past forty or fifty years as just such an era convulsed by momentous social and intellectual changes, it can nevertheless be fairly said that this is an important contributing factor in the present artistic situation, where the grotesque is very much in evidence.⁶²

⁶¹ *Ibid*, p. 23.

⁶² *Ibid*, p. 11.

2.1.4 Los mecanismos del grotesco

2.1.4.1 La hipérbole

La hipérbole es fundamental en el grotesco, desde sus orígenes, en los frescos italianos descubiertos en el siglo XV, hay una hiperbolización de las formas y una curiosa incidencia de elementos que motivan la noción de simbiosis o acumulamiento. Con respecto a la cantidad de elementos que se convergen en un mismo cuerpo o espacio, que se acumulan y se desbordan, no es el elemento cuantitativo el que define la plástica grotesca. Según Kayser, una ornamentación que incluye todos los órdenes naturales ya había sido representada por artistas escultóricos como Lorenzo Ghiberti (1378-1455), sin embargo, no hay simbiosis entre cada uno de los elementos, son autónomos y siguen un orden lógico de distribución; el grotesco, en cambio, es cuantitativo pero paradójico en su distribución natural: “lo nuevo consiste en que se ha abolido el orden natural que distribuye los distintos reinos”,⁶³ la simbiosis de los elementos les quita su autonomía y hace difusos los límites de su propia naturaleza, lo que convierte al mundo conocido en una completa extrañeza: “El universo de esta ornamentación ya no es más un mundo cerrado, sino que constituye (en lo que supone una imitación de los hallazgos en las grutas) el fondo y el substrato inquietante y oscuro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado”.⁶⁴ El grotesco ofrece entonces una claridad paradójica para el reconocimiento de un mundo terrible y al mismo tiempo ambiguo si tomamos en cuenta su naturaleza proteica y deforme.

Más allá de la libertad artística, hay en los grotescos italianos del Renacimiento un sinsentido que lleva a la inquietud, la indeterminación y la inseguridad de las nuevas formas,

⁶³ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

la abolición de sus límites y la capacidad regeneradora de formas inesperadas que ofrecen otras estéticas de la realidad. “*Sogno dei pittori*” (sueño del pintor)⁶⁵, apunta Kayser, para recordarnos la segunda definición del grotesco durante el siglo XVI, donde dichas manifestaciones del grotesco pretenden ser adjudicadas a una imaginativa onírica que produce un arte de carácter opresivo y siniestro, manifestando así los primeros indicios de un efecto enajenador. La mezcla de lo heterogéneo es un recurso plástico y discursivo que deriva de la hipérbole y sirve para potencializar la realidad deformada, hasta el punto de convertirla en un agente amenazador: “Grotesco [...] es el rotundo contraste entre forma y materia, la fusión centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, lo ridículo y lo siniestro en combinación [...] lo grotesco es la caricatura desprovista de ingenuidad”.⁶⁶

Con respecto a *Vago espinazo de la noche*, de Adela Fernández, la mezcla de lo heterogéneo es una constante, aparece en distintos cuentos, algunas veces como escena aislada que deforma una facción de la realidad, es decir, una simbiosis que incide en una trama realista, y otras veces como acumulamiento desbordante para intensificar el absurdo y la ambigüedad. La hipérbole en los cuentos de Adela Fernández se hace presente desde tres distintos aspectos: como exageración del discurso que decanta en lo absurdo, como mezcla de elementos en un mismo cuerpo, y como acumulamiento de distintos elementos en un mismo espacio.

2.4.1.2 Cuerpo grotesco

El cuerpo grotesco tiene distintos matices. En relación con la teoría del grotesco carnalesco de Bajtín, podemos relacionar el cuerpo grotesco a la deformidad o monstruosidad de

⁶⁵ *Ibid*, p. 33.

⁶⁶ *Ibid*, p. 94.

individuos que participan en la fiesta de carnaval, por ejemplo, la misma figura del bufón. Sin embargo, una de las características más destacadas del cuerpo grotesco es su relación topográfica con lo inferior, con los órganos que están *abajo*: intestinos, estomago, órganos sexuales (que a su vez están relacionados con la comida, el excremento y el coito, sumándose los fluidos corporales que tienden a la degradación como sangre, vómito, heces, semen, etcétera). Cabe destacar que la dinámica del cuerpo grotesco para Bajtín tiene que ver con la abundancia que traen consigo las festividades, de ahí que, los cuerpos del grotesco bajtíniano están subordinados a los excesos de la fiesta. Por eso los cuerpos que describe François Rabelais para representar a sus personajes (por ejemplo, Gargantúa) son perfectos para asignarlos bajo el término de cuerpo grotesco, porque cumplen su función: estar fuera de la normalidad, representar la abundancia, y darle mérito y énfasis a la deformidad y lo monstruoso.

Por otra parte, Kayser y Thomson ven lo monstruoso, la deformidad y la caricatura como cuerpos del grotesco. Kayser, por ejemplo, deja en claro que los cuerpos grotescos buscan la distorsión de todo orden, alejándose lo más posible de la armonía y belleza, esto con el fin de incomodar o asustar: “si lo sublime -a diferencia de lo bello- pone sus vistas en un mundo más alto y sobrehumano, en el ridículo y la distorsión y en lo monstruoso y terrorífico de lo grotesco se nos abren por el contrario las puertas de un mundo inhumano de lo nocturno y el abismo”.⁶⁷ Thomson, también identifica lo *fisicamente anormal* con el grotesco, como una de las características esenciales: “we may note that, at the very least, the grotesque has a strong affinity with the *physically abnormal*”.⁶⁸

⁶⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁸ Thomson, Philip, *op. cit.*, p. 9.

Las primeras manifestaciones de los grotescos renacentistas, a imitación de los encontrados en las grutas, muestran una composición de imágenes que recuerdan una estética de la mitología grecorromana, con base en sus monstruos para crear nuevos ejemplares.

Kayser recupera una definición de Walter Scott:

Efectivamente, las composiciones de lo grotesco se asemejan en parte al arabesco de la pintura, el cual se origina cuando el artista hace uso de los más deformados y extraordinarios monstruos -centauros, fabulosos grifos, quimeras, esfinges, pájaros Roc y otras criaturas de la fantasía romántica-; el espectador queda deslumbrado ante tal desenfadada y fructífera fantasía, mientras el conjunto se ve aumentado por el exuberante contraste que halla cabida en todas las diferencias de forma y color, sin que de hecho encontremos nada que permita una explicación o pueda ser accesible al conocimiento.⁶⁹

Por poner unos ejemplos plásticos del cuerpo grotesco, Kayser menciona los personajes monstruosos representados por Francisco de Goya en sus grabados. Si buscamos en la recopilación de sus *Caprichos* (grabados de sátira social), podemos ver que en ellos hay una inquietante deformidad, usualmente para hacer burla de la sociedad que se está criticando, podrían calificarse de cómicos o ridículos que provocan risa, sin embargo, en el subtexto sabemos que dichos grabados son hechos con la intención de invectiva. Kayser menciona específicamente los grabados de la serie *Los desastres de la guerra*, representaciones aún más violentas y crueles, en varios de ellos aparecen cuerpos monstruosos y también cuerpos mutilados, deformados. Aunque no se menciona explícitamente en Kayser o en Thomson la mutilación como cuerpo grotesco, considero que es oportuno debido a que responde a un fenómeno de deformación, incluso de degradación negativa, es decir, aquella que no responde a la festividad del carnaval sino a la burla

⁶⁹ Kayser, Wolfgang, *op. cit.*, pp. 134-135.

maliciosa e inyectiva, y que pone a la vista al cuerpo humano deteriorado por la realidad que produce un efecto de lo terrible, lo repugnante y lo repulsivo.

En la narrativa de Adela Fernández lo corporal tiene un sentido muy importante, porque sus cuentos tienden a la materialización de lo inmaterial, es decir, la crueldad se corporiza. Los relatos de Adela Fernández muestran sin rodeo los cuerpos degradados de las víctimas. La degradación topográfica se concentra en el espacio inferior, por eso es común que la narrativa de la autora gire sobre ejes temáticos como la muerte, o en el peor de los casos, en el sufrimiento constante.

2.4.1.3 Ambivalencia

Philip Thomson toma un ejemplo literario para dar una noción general de la ambivalencia en el grotesco. Nos presenta un fragmento de la novela *Watt*, de Samuel Beckett. En el fragmento, Beckett enumera a cada integrante de una familia que vive en una degradación física y mental, cada uno de ellos tiene alguna enfermedad o un padecimiento físico extraño. Por un lado, Thomson pone énfasis en esas cualidades enfermizas de sus personajes, tan crueles que provocarían lástima a cualquier ser humano con una pequeña noción de empatía; y, por otra parte, está el carácter absurdo de los personajes que habitan un mismo espacio, una familia degradada que, sin embargo, vive en condiciones aparentemente normales. ¿Nos compadecemos de la familia y sus enfermedades extravagantes o nos reímos de su insólita situación? Este es uno de los puntos clave que Thomson toma como particularidades del grotesco. Con respecto a la novela de Beckett, Thomson dice que si releemos con detenimiento, podemos encontrar esas fuerzas incompatibles que chocan entre sí otorgando a la lectura un carácter indefinido con respecto al efecto:

Re-reading may serve only to reinforce what is essentially a clash between incompatible reactions -laughter on the one hand and horror or disgust on the other [...] And in searching for words to convey this clash we should probably come up -along with a number of other more or less accurate descriptions- with the word 'grotesque', if only on the vague basis by which the same word in phrases such as 'a grotesque scene' conveys the notion of simultaneously laughable and horrifying or disgusting. What will be generally agreed upon, in other things, the copresence of the laughable and something which is incompatible with the laughable.⁷⁰

En este trabajo entenderemos la ambivalencia en el discurso literario como la comunión de discursos opuestos: lo cómico y lo trágico, pero también como producto de la indefinición del grotesco operando en la narrativa literaria, es decir, en la búsqueda de contrastes de polos tan opuestos que nos revelen una imagen oculta, que, por su propia indeterminación, su impacto en el espectador suele ser igual de indefinido, provocando sentimientos de angustia, ambigüedad o incertidumbre. Cabe aclarar que los elementos participes en el discurso ambivalente no se limita a la contraposición de dos elementos entre sí, sino en la indefinición narrativa, es decir, una narrativa que no concluye y deja múltiples posibilidades abiertas, todas ellas terribles por cierto.

La narrativa de Adela Fernández en *Vago espinazo de la noche* se vale de distintos recursos y registros para exponer la realidad reconocible, por eso una gran parte de la crítica se encuentra con dificultades al tratar de catalogar su obra bajo un género determinado del discurso literario, ya que, cada uno de sus cuentos participa en un dinámica diferente, a veces es realista, otras veces sobrenatural, y en los casos más extraños, no hay una lógica determinada que explique a ciencia cierta el funcionamiento de su narrativa, su transgresión al canon y a las normas y estrategias preestablecidas son parte esencial de su distintivo como

⁷⁰ Philip Thomson, *op. cit.*, pp. 2-3.

escritora. Sin embargo, la extrañeza del grotesco no está determinada por una cuestión genérica, sino por el efecto que este produce.

2.4.1.4 Crueldad

Si bien, la crueldad no está implicada de manera tácita en el grotesco como estética, sí puede ser vinculante en manifestaciones artísticas específicas. Thomson usa como ejemplo un fragmento del texto de Swift, *A Modest Proposal*, que describe a la perfección la intencionalidad y efecto del grotesco que Bajtín y Kayser denominan romántico, el cual está acompañado por un *humor cruel*, que busca la incomodidad en el lector, no en tono de reprimenda o enseñanza, mucho menos como moraleja. En síntesis, el texto de Swift aborda una solución al hambre provocada por la pobreza: en un tono serio y casi *científico*, Swift describe que una de las maneras para combatir el hambre es que las familias sacrifiquen a algunos de sus hijos más pequeños para alimentarse. Estamos una vez más ante cierto encuentro con lo ambivalente, por un lado, está el absurdo irónico de la proposición, pero al mismo tiempo está lo aterrador en los detalles siniestros de tal propuesta. Sin embargo, también hay que hacer notar la crítica implícita que existe en el texto, mediante el humor negro o *cruel*, una realidad se asoma y se esclarece: “Some of the most notable uses of the grotesque occur in the work of Swift, and here it is quite clear that the grotesque is being calculatingly employed in the service of something which has a definite purpose - satire, in the main”.⁷¹

El grotesco como *humor cruel* no busca la revictimización de los personajes que sufren, mucho menos la burla contra las víctimas, tampoco la concientización, sino que

⁷¹ *Ibid.*, p. 4.

simplemente revela un mundo que existe pero que permanecía velado. Al menos esto ocurre en la narrativa de Adela Fernández, ya que, como discurso literario, no hay una estrategia discursiva que señale las injusticias sociales que cobran víctimas a través de la muerte y la violencia, sino que muestra una realidad cotidiana, que todos vivimos día a día, que por su misma cotidianeidad nos parece familiar y admitimos cualquier acto de violencia como un comportamiento natural de los seres humanos. Considero que la incidencia del grotesco en la narrativa de Adela Fernández precisamente busca desmontar la idea de normalidad que tenemos en cuanto a nuestra cultura: aspectos como el machismo, la misoginia, los ataques sexuales, la violencia intrafamiliar y el abuso a menores de edad deben ser reconsiderados desde otra perspectiva, pues, son actos atroces que para nada son normales, y, sin embargo, son frecuentes en nuestra actualidad, ¿cómo devolver a estas acciones su carácter desagradable? Considero que el grotesco justamente opera en el arte para revelar los actos de crueldad investidos de normalidad y cotidianidad, pues, según Kayser, mediante lo grotesco: “Lo oscuro adquiere rostro, lo inquietante se revela, lo inasible consigue lenguaje [...] *la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo*”.⁷²

2.2 Saturación y desbordamiento: la hipérbole grotesca

La hipérbole es un recurso constante en los cuentos que componen *Vago espinazo de la noche*, incidiendo en distintas gradaciones y con distintos propósitos. Heinrich Lausberg (1912-1992) en *Elementos de retórica literaria* (1949) define el funcionamiento de la hipérbole literaria como “una amplificación creciente aplicada a los *verba singula*, y

⁷² Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 315.

precisamente con la clara intención alienante que trasciende la verosimilitud”.⁷³ En relación con el grotesco, el funcionamiento de la hipérbole puede ser puesta en juego para la amplificación que busca el efecto de ambivalencia y ambigüedad, que muchas veces se verá concretada en la plasticidad de formas exageradas, la deformación caricaturesca de los cuerpos o la aparición de superficies inestables. Por otra parte, la hipérbole grotesca en la literatura hará uso de otros elementos que remitan, además de a la plasticidad, a una noción de aumento en los órdenes de la representación que rompa con la verosimilitud, iniciando así, el desarrollo de un mundo extraño y alienante.

La hipérbole, a diferencia de la metáfora, no compara ni sustituye los elementos de los enunciados, sino que exagera los rasgos o amplía las características de estos, este es el caso de tres cuentos integrados en *Vago espinazo de la noche*, “De todos los oficios”, “Ese maldito animal” y “El montón”, donde la hipérbole funciona en el orden de la amplificación que dirige sus afectos a la saturación o el desbordamiento. A continuación, analizaré de manera individual los tres textos antes referidos, ya que cada uno hace uso de la hipérbole de forma diferente; y, a manera de conclusión, integraré en el corpus del análisis tres cuentos más con la intención de señalar brevemente algunas escenas donde la hipérbole se hace presente: “Más que fenicio”, “Jaculatorias e indulgencias” y “No hay que dejar ascender la muerte”.

2.2.1 “De todos los oficios”

“De todos los oficios” es un cuento narrado en primera persona, por Orión, hijo de un personaje llamado Anestasio Cimarroja —cuyo nombre original es Anastasio Campos—, el

⁷³ Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Trad. Mariano Marín Casero. Gredos, Madrid, 1983, p. 112.

propósito de dicho personaje es la procreación desmedida. El inicio del cuento es directo y explícito al respecto:

Mi padre, Anestasio Cimarroja, es un auténtico poblador obsesionado en procrear, desmesura que ha dejado entrever su miedo a la muerte. Poco se sabe de su origen, pero nadie indaga su pasado y todos le rinden pleitesía considerándolo el hombre más imponente de la villa (p. 17).⁷⁴

Uno de los primeros indicios de la hipérbole es la implicación de la palabra *desmesura*, cuyo significado remite al exceso y la exageración, para caracterizar la obsesión de Cimarroja. La desmesura, dentro de la trama, vincula al personaje con el propósito de evadir la muerte, sin embargo, en términos de recepción extratextual, su lógica responde a otros sentidos, como son la violencia intrafamiliar, la misoginia y el abuso infantil. Anestasio Cimarroja se presenta como una figura *imponente*, a lo largo del cuento lo vemos como un dios creador que organiza, recrea y puebla un espacio con su descendencia, por lo que la hiperbolización del poder de Cimarroja lo llevará a lo alto de la jerarquía para posteriormente degradarlo (más adelante me detendré en este punto respecto a la degradación). Cimarroja decide habitar un pueblo fantasma, Peña Blanca, cuyas minas se agotaron, dejando un espacio vacío que, sin embargo, será repoblado por el proyecto inusual del personaje:

El ambicioso Cimarroja lleno de fe tomó posesión de los cimientos de la casa mayor en la plaza central, convencido de su derecho a ello por su virilidad y disposición a tener numerosa prole para cooperar con la repoblación del sitio. Prometió educar a sus hijos en diversidad de oficios con la ilusión de convertirse en el patriarca de una familia capaz de dar todos los servicios necesarios a la comunidad (p. 18).

⁷⁴ A partir de este punto, en adelante, las citas del libro *Vago espinazo de la noche. Cuentos negros, crueles y cínicos* (de la editorial Aliento, 2005) serán señaladas con el número de página al final de la cita.

Uno de los principales recursos que Adela Fernández utiliza para hiperbolizar su narrativa son los sustantivos, en este caso nombres propios, y más tarde, los sustantivos de oficios, así como la verbalización de distintos quehaceres. Cabe destacar la singularidad creativa que opera en la asignación y configuración de los nombres propios, por ejemplo, en la deformación de Anastasio Campos Ramírez que pasa a convertirse en Anestasio Cimarroja: “Mi padre detestó los nombres del santoral y los apellidos hereditarios; de niño se avergonzó de llamarse Anastasio Campos Ramírez y decidió hacerse nombrar Anestasio. Entonces no tenía mucha imaginación y para cumplir su capricho le bastó cambiarle sólo dos letras a su nombre de pila. No sé en qué se basó para inventar el Cimarroja” (pp. 18-19). Intuyo que la modificación que realiza el personaje se debe a que la letra “a” remite a la terminación que usualmente se da en español a los nombres femeninos más comunes (Ana, María, Laura, etc.), mientras que la letra “e” anula o neutraliza el referente femenino. En este sentido, el cambio de nombre tiene la intención de resaltar la masculinidad, la cual será aún más acentuada con el apellido “Cimarroja”, de una connotación fuertemente masculina, ya sea por la palabra “cima” que remite a un punto alto, o por la enfatización de la doble “r” que marca un sonido grave, e incluso por la similitud con la palabra “cimarrón”, proveniente de la especie borrego cimarrón (*Ovis canadensis*) cuya cornamenta es prominente y es símbolo fuerza, poder y virilidad.

Por su parte, el nombre de sus mujeres e hijos son inusuales, los cuales, por su significado, dan muestra de un humor negro que nos hace pensar en primera instancia que estamos ante una narrativa irónica: “En cuanto reconstruyó la cocina, el baño y uno de los dieciséis cuartos existentes en la ruinosa casona, se mudó a ella con su hermana Amorosa y con Incesto, el hijo de ambos” (p. 18).

El nombre de la hermana “Amorosa” está subordinado a la figura de Anestasio en el sentido de que la hermana es una representación de un objeto que sirve para dar placer a su hermano, y es, por otra parte, la sustantivación del adjetivo homónimo “amoroso/a”. La relación entre los dos hermanos es claramente una relación incestuosa que subvierte los valores preestablecidos, la cual está explícitamente señalada en el nombre del hijo de ambos “Incesto”. Una vez más, se sustantiva un acto verbal en el nombre propio. En este segmento del cuento el discurso es descriptivo, no denuncia ni hace juicios de valor, es decir, hay un “crimen” moral que se narra como un acontecimiento natural y cotidiano. En este caso, los nombres (Incesto y Amorosa) son explícitos al respecto, sin embargo, más adelante, como se verá, los nombres del resto de personajes secundarios serán notoriamente ambiguos, como si detrás de su nomenclatura se ocultara un gesto irónico, bien disimulado en la narración de Adela Fernández.

Una esposa no es suficiente para el proyecto de Cimarroja, este parte a otros pueblos en busca de más mujeres (usadas como meros objetos para parir descendencia). Por eso, más adelante, la nómina de esposas e hijos va en aumento: “Al poco tiempo mi padre sacó a una mujer del burdelito situado en la encrucijada adyacente a la estación del ferrocarril. Con ella, Peregrina Mil Pasos, tuvo siete hijas: Afortunada, Yerbanís, Fosca, Matutina, Ardente, Tersa y Hojarasca” (p. 19). El cuento, que es muy breve, adquiere una profundidad y una amplitud extensa cuando reparamos en el sentido de cada uno de los nombres que Cimarroja impone a sus descendientes. Por ejemplo, Yerbanís es el nombre de una especie de planta también conocida como pericón (*Tagetes lucida*) que sirve para aliviar las molestias estomacales como la diarrea o el vómito. Otros nombres como Ardente y Tersa resultan inquietantes teniendo en cuenta la afición incestuosa de Cimarroja y la relación directa del nombre con

algún acto carnal. Aquí cabe recordar la ambigüedad y el sentido oculto de los nombres provocados por la ironía, en operación de lo que Catherine Kerbrat-Orecchioni define como acto disimulador:

la ironía no se justifica más que en la medida en que queda, al menos parcialmente, ambigua ¿qué interés tendría el hablar irónicamente si de inmediato se rectifica el tiro especificando lo que se ha querido *verdaderamente* decir? La ironía no puede existir legítimamente más que en la ausencia de índices demasiado insistentes, y el empleo de la figura *in praesentia* constituye el más evidente de entre ellos del engaño que ello constituye.⁷⁵

La multiplicación de la descendencia de Anestasio Cimarroja aumenta progresivamente de tal manera que se quiebra la noción de verosimilitud según lo señala Lausberg en su definición de la hipérbole. Aquí cabe preguntarse el propósito de la hiperbolización, pues, teniendo en cuenta todos los elementos que componen el cuento podemos darnos cuenta de que la exageración se dirige hacia la visualización o potencialización de una idea, en este caso, se hace énfasis en la misoginia, el machismo y el culto al falocentrismo, convirtiendo el discurso en una sátira que, por su naturaleza, es una crítica social, encubierta por elementos irónicos. Una idea en el texto que refuerza esta hipótesis es el tono descriptivo de la realidad de Anestasio Cimarroja. No hay juicios de valor que condenen los actos del tirano Cimarroja, el mero asunto de presentar los hechos con una seriedad neutral acentúa el contexto ridículo de la situación, así, los números de su descendencia crecen a tal punto que es imposible que en la realidad inmediata un ser humano pueda engendrar una prole tan numerosa:

Desde que advirtió que Peregrina sólo servía para parir hembras y con la necesidad de tener hijos varones se fue a recorrer pueblos y llegó con cinco esposas más:

⁷⁵ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, “La ironía como tropo” en Hernán Silva (comp.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, México, 1992, p. 197.

Hallazgo le dio once hijos; Falsaria uno solo; Permanencia, catorce; Matizada, catorce también, y la más pequeña de todas, Vástaga, mi madre, llegó a tener dieciséis hijos de los cuales tres nacieron muertos. Creo que yo no quería nacer porque estuve atravesado en su vientre por varias horas y vine de nalgas al mundo causándole tantos desgarramientos y hemorragias que perdió la vida (pp. 19-20).

Junto a la hipérbole, también aparece en la cita la degradación grotesca mediante la representación de lo inferior por medio del cuerpo humano. La procreación en el cuento atrae la muerte, el dolor y el sufrimiento, su configuración es negativa. La afirmación “vine de nalgas al mundo” es el signo de que el narrador no entra en contacto por primera vez con el mundo por medio de la cabeza (lo alto, lo abstracto o lo superior) sino con el cuerpo inferior (lo bajo y lo mundano). Desde el inicio el narrador llega al mundo marcado por una degradación negativa.

Hay una concientización de Adela Fernández con respecto a la configuración de espacios hiperbólicos. Aparecen escenas que remiten a una plasticidad grotesca que se remonta a los orígenes del concepto. Kayser, rescata una definición muy pertinente de Hegel: “Grotesco es la mezcla injustificada de los diferentes reinos [...] También es grotesca la «desmesura», la «distorsión» [...] Grotesco es finalmente la antinatural «multiplicación» de uno y el mismo motivo concreto: varias o muchas cabezas o piernas, etc.”.⁷⁶ Esta combinación de elementos, la desmesura y la distorsión, suman vías interpretativas viables para entender la operación del grotesco en los cuentos de Adela Fernández, que busca la imagen distorsionada para crear un efecto alienante. En la siguiente escena, se narra el aspecto de Peña Blanca enfatizando en la desmesura y abundancia de la flora junto a la

⁷⁶ Kayser, *op. cit.*, p. 173.

incidencia de figuras “zoomorfas y fantásticas”, donde la mezcla de los órdenes naturales es explícita:

Los jardines de las casas y de los espacios públicos sorprenden por sus densas enredaderas de wistarias lilas y por la abundancia de picarantos en los prados. Las fuentes ostentan diversas figuras zoomorfas y fantásticas; sin embargo no hubo alguno que se diera a la tarea de restaurar las estatuas del zócalo que representan a los misioneros que hace trescientos años fundaron este pueblo. Carcomidas por el sarro y el excremento de palomas las efigies son imagen del deterioro, acaso el único testimonio de cuando el pueblo abandonado dejó al garete del polvo y vientos a sus fantasmas solitarios. Sólo ellas rememoran el pasado y el transcurrir del tiempo devorante. (22)

Más adelante, la hipérbole cobra un nuevo grado de aumento: junto con la enumeración de hijos, la sucesión de nombres propios y la nómina de oficios, se suma la verbalización de las actividades que realizan los hijos de Anestasio Cimarroja, recreando un universo funcional, o un microcosmos como visión del mundo representado en el pueblo de Peña Blanca. El contenido y la forma están expuestos como imágenes desbordantes en uno de los párrafos más extensos del cuento:

Las hijas de Peregrina por años se han dedicado a la lavandería y planchaduría. Alegoría y Ópera atienden los hornos de pan y hacen frutillas cristalizadas en azúcar, dulces de leche y canela, rodajas de amaranto y jaleas de membrillo y zarzamora. Transparencia atiende la limpieza del templo y ayuda a Iconostasio a la manufactura de velas y veladoras; Asterisco es herrero; Saucino cumple como boticario homeópata; Sendero se esmera en la talabartería; Osana, Fósforo y Ceiba trabajan cajas laqueadas en madera aromática; Junco y Margorante son joyeros; Bridón tiene una cuadra de caballos; Orvallo y Almendrada se encargan del criadero de pavos reales blancos y tornasolados; los dos hijos mayores de Reforcina, Piélagos y Mudéjar atienden el ganado; Constelada es cartomaciana; Malta vende leche y corta el pelo. Perfectina y Mística son bordadoras; Mural e Hipóstilo se afanan en las huertas; Dosel es relojero; Anforita y el feminoide Cardenal visten santos y embalsaman muertos; Rumoroso hace lápidas y Alheña tiene un prostíbulo donde varias de mis hermanas encontraron acomodo (pp. 22-23).

Este párrafo es ilustrativo en cuanto a la abundancia de sustantivos y verbos que se enumeran uno tras otro, así como la proliferación de imágenes que, en conjunto con todos los elementos en juego, conforman un espacio desbordante. “De todos los oficios” es la fundación de un sistema, de una cosmogonía patriarcal, es la creación de un mundo corrompido. Un dios que crea, simbiosis de Dios padre o de un Adán deformado que nombra su propia creación. Es también Dios padre en simbiosis con Saturno que “devora” a sus hijos (como las vejaciones que Anestasio Cimarroja comete contra su hijo Orión, castrándolo y violándolo). Ximena Bedregal Sáez, en el prólogo a la edición de 1996 de *Vago espinazo de la noche*, comenta su opinión al respecto de la personalidad y motivos de Anestasio:

“De todos los oficios” [...] Un cuento que ironiza la creación de la cultura: la macrocultura patriarcal, la ley del padre como principio organizador de la sociedad, Anestasio Cimarroja no sólo funda un pueblo, impulsa y define las obras y monumentos, los oficios de todos y todas; es decir, hace de lo real lo público, lo racional, lo controlable; y esto es posible porque es el padre de todos, y las mujeres -símbolo de lo privado y lo íntimo- son sólo el instrumento de su paternidad. Cuando escribe “su obsesión de procrear, desmesura que deja ver su miedo a la muerte”, nos muestra el hecho de que la razón patriarcal debe dominar a la naturaleza para fundar la cultura. Cuando nos relata el rechazo de este viril hombre a los apellidos hereditarios y la forma en que cambia los nombres y el suyo propio, ubica un hecho clave de la simbolización masculina: el acto de nombrar y renombrar las cosas desde él, desde lo falogocéntrico y por tanto el ocultamiento de otra herencia más antigua que él mismo.⁷⁷

La narración toma un giro distinto cuando la acción queda reducida a dos personajes: Anestasio Cimarroja y Orión, la voz que narra. Pareciera que la construcción de un espacio hiperbólico alcanza un clímax en su desarrollo ascendente para posteriormente degradarse en un final conciso y sin rodeos, es como una torre de Babel metafórica que se deshace de un momento al otro en escombros. Así, después del párrafo más extenso del cuento, donde se

⁷⁷ Fernández, Adela. *Vago espinazo de la noche*. Taller Editorial la Correa Feminista, México, 1996, pp. 5-6.

muestra la hipérbole en su máximo esplendor, la acción queda limitada a los dos personajes antes referidos para llegar a un desenlace degradante:

Así todos, todos trabajan en cuantos oficios hay y quizá por eso y porque no fui motivo de inspiración fue difícil para mi padre encontrarme un quehacer y como no se le ocurrió dónde colocarme creí que mi destino sería la vagancia. Un día que él estaba leyendo un libro sobre los reyes persas decidió que yo tenía que ser eunuco y su particular divertidor. A la mañana siguiente me llevó con Cabalgar y le ordenó que me castrara. Estaba yo por cumplir doce años (pp. 23-24).

Esta transición de lo múltiple que se implica en la operación acumulativa de la hipérbole hacia lo individual interrumpe el discurso humorístico y ridículo que se estaba construyendo a partir del aumento y suma de nombres, actos, objetos y oficios, lo general se convierte en particular, y es también un quiebre de tono para dar paso a un discurso relacionado con la crueldad, manifestando el efecto ambivalente que Philip Thomson retoma como característica del grotesco para potencializar el efecto alienante: “the intrusion of the comic element, totally out of place and inappropriate, serves to increase the reader's sense of the frightful nature of these scenes”.⁷⁸ Dicha crueldad, pasa a ser representada en el cuerpo (de la hipérbole grotesca al cuerpo grotesco), asunto que será precisado en el próximo apartado de este capítulo.

2.2.2 “Ese maldito animal”

Otro cuento que se desarrolla bajo la dinámica de la hipérbole como aumento de un campo semántico es “Ese maldito animal”. Ambos cuentos comparten una estructura similar en el sentido que ambos construyen un espacio desbordante (absurdo y/o ridículo) y ambos

⁷⁸ Philip Thomson, *op. cit.*, p. 8.

concluyen en una imagen degradante, interrumpiendo la noción de aumento cómico para dar paso a un acto trágico o atroz.

“Ese maldito animal” narra la afición de Germán por atraer y hospedar todo tipo de animales en la casa de su madre, sin importar la extravagancia de algunas especies, la mayoría de ellas inimaginables para habitar un espacio doméstico. Rebeca, la madre de Germán, siente repulsión por cada uno de estos animales y hace todo lo posible por deshacerse de ellos, exterminándolos de distintas maneras:

No había manera de quitarle a Germán esa obsesión de llevar animales a su casa. En su cuarto de infancia siempre tuvo frascos donde albergaba todo tipo de alimañas, mismas que le duraban sólo el tiempo en que Rebeca, su madre, se tardaba en descubrirlas. La aterrada mujer le pedía auxilio al velador para que las matara y, cuando se trataba de gatos que mandaba a arrojar lejos de la colonia, como siempre volvían a casa, terminaba por suplicarle a la sirvienta que los metiera en una funda y ahogara en el tinaco (p. 89).

El espacio de la narración, en este caso la casa de Rebeca, es un microuniverso funcional que se sustenta bajo sus propias leyes. Es curiosa la similitud con el espacio del pueblo Peña Blanca que aparece en el cuento “De todos los oficios”, ambos coinciden en un centro vacío que progresivamente se va ocupando por sustantivos y nombres propios. Sin embargo, el acumulamiento en “Ese maldito animal” es más extravagante porque representa una ruptura con la lógica de los órdenes naturales. En el cuento también aparece una continuidad de nombres propios que designan una nómina de distintas especies de animales, los cuales realizan acciones completamente antinaturales o contradictorias de acuerdo a su comportamiento habitual. El universo en “Ese maldito animal” ha convertido al mundo real y tangible que conocemos en un zoológico fuera de lo común, y a los seres humanos los ha

transformado en animales, pues no considero gratuito que estos posean nombres propios que usualmente se usan para las personas:

Cuanto más crecía Germán mayor era el número de animales hospedados ahí. Esa casa había dejado de ser un hogar para convertirse en un zoológico sin planeación ni orden alguno. Especies bien comunes o raras convivían imponiendo sus individuales realezas, dando rienda suelta a sus propios instintos. En ocasiones se confraternaban de una manera asombrosa: Pancha, una perra, amamantó a siete gatos; la rata Gertrudis dormía en el nido de Úrsulo, un halcón; Benito, el tlacuache, adoptó cariñosamente a Celia, una gallina de Guinea, buena ponedora; Eduardo II, el puma, mantenía relaciones casi filiales con Paganini, el tejón. No se podía negar que muchos de los animales eran entre sí más corteses que las personas, pero la mayoría se devoraban unos a otros y era insoportable la alharaca que hacían durante sus fieras peleas. Lo peor es que Germán ha tenido el hábito de enterrar a sus animales en el jardín y prácticamente Rebeca vive sobre un cementerio, soportando la peste cuando la hiena por las noches desentierra los cadáveres. (pp. 90-91)

Es inevitable vincular el zoológico de Germán con la representación del mundo, incluso hay planos espaciales que se superponen: arriba está la casa infestada de animales vivos y abajo, en el jardín, bajo la tierra, yacen los cadáveres de los animales. Continuando con las similitudes con “De todos los oficios”, Germán aparece como un Dios que puebla su mundo que, dicho de paso, es arrebatado a su madre, pues la casa pertenece a ella. Con respecto a la manifestación del grotesco, una vez más los elementos como la muerte y los desechos humanos son representados desde su negatividad, su proceso queda interrumpido para estancarse en un espacio terrible y miserable. Rebeca es quien recibe los efectos negativos de los elementos grotescos que se presentan, pues, según la narración, ella no ha podido conseguir pareja, perpetuando su viudez por el capricho de su hijo: “Era lógico que nadie quisiera cortejarla si toda ella olía a caca de animalejos emplumados, mierda de cerdos y orín de zorrillo” (p. 91).

La desmesura de animales habitando un mismo espacio sin orden ni limitaciones es justificable en el sentido que no busca la representación de casos aislados, por eso el énfasis en el uso de la hipérbole, que exagera no un rasgo particular y/o individual, sino que integra un conjunto de sucesión de sustantivos, verbos y adjetivos para dar la noción de un todo, donde los elementos que lo componen se multiplican y aumentan sin límite alguno que detenga el desbordamiento. En un intento desesperado de Rebeca por curar la obsesión de su hijo decide visitar a la virgen de Chichicuija (no sin antes haber pasado por dificultades y padecimientos corporales), a quien le cuenta las “desgracias” por las que ha pasado por culpa de su hijo, y es cuando se desarrolla una de las escenas más representativas del grotesco en la narración:

Rebeca le platicó a la virgencita todas las desgracias que le causaban las mascotas de su hijo: el drenaje se había tapado con tantos sapos y salamandras que ella había echado en la taza del baño; el agua salió pestilente por eso de los gatos ahogados en el tinaco y le causó una tifoidea de que se salvó por gracia de Dios; amanecía calenturienta, con pústulas provocadas por los mordiscos de las tarántulas llamadas “preciosas” que su hijo trajo del desierto de San Luis; Netzahualcóyotl, uno de los perros lampiños, la mordió y le tuvieron que poner cuarenta inyecciones en el ombligo; el paste que tenía que llevarle a su ahijada salió del horno decorado con Josefina, una zarigüeya; Tomasito, el murciélago, tenía preferencia por colgarse de la cabecera de su cama de latón y le arrojaba guana sobre las sábanas; la changa chiquimulteca, la tal Bonifacia que estaba enamorada de su hijo, presa de celos trató de asfixiarla enredándole la cola al cuello; se tropezaba constantemente con Ruperta, la boa; a los coralillos los partió en rodajas y fue espantoso ver que no se morían y por dondequiera se retorcían los pedazos. Y para colmo, Sarita, la hiena, se burlaba de ella todo el tiempo (pp. 92-93).

Nombres propios, verbos, nómina de animales, agresiones y enfermedades se mezclan en un todo compuesto por uno de los párrafos más extensos del cuento. Cabe destacar la inserción de ciertos animales, los cuales por su naturaleza tienden a asociarse a una otredad amenazante, es decir, se enumeran distintas especies de animales que, por una

tradicón simbólica, son asociados a lo repugnante, lo monstruoso, lo oscuro, lo *antinatural* y lo diabólico (sapos, salamandras, tarántulas, murciélagos, serpientes y hienas), por lo que, en conjunto, conforman un mundo extraño e inseguro, potencializando el efecto que busca el grotesco con respecto a la representación de un mundo alineado:

Hasta el hombre moderno es capaz de obtener incluso de los animales de su entorno más cercano y confiado la impresión de la extrañeza hacia lo otro, la sensación de la absorbente inquietud. Lo grotesco tiene sus animales favoritos; entre ellos se cuentan serpientes, lechuzas, ranas, arañas: animales nocturnos, animales que reptan y habitan ámbitos completamente inaccesibles a los hombres. Por otra parte, lo grotesco gusta de toda clase de sabandijas e insectos (*Ungeziefer*), en parte acaso por la misma razón de los otros animales, a la cual se añade la de su procedencia desconocida.⁷⁹

La narración alcanza un punto máximo de saturación intolerable en un proceso *ad infinitum* y se representa textualmente cuando Rebeca recurre a la virgen de Chichicuija en busca de una intervención divina: “Sus congojas eran tantas que necesitaba la ayuda del cielo porque por más que mataba animales éstos se reproducían con feracidad y además llegaban otros nuevos a saturar el zoológico casero” (p. 93). Aquí cabe preguntarse cuál es la intención de la hipérbole grotesca en el cuento, pues, teniendo en cuenta una lectura superficial, se puede responder que la exageración con respecto a los animales que atiborran la casa es un recurso cómico para hacer pasar un mal rato a Rebeca y castigarla por su doble moral, pues, considerándose como persona católica, contradice sus creencias matando con alevosía y ventaja a los animales que, según la tradición de la religión cristiana, fueron creados por una fuerza divina superior: “Los remordimientos no la dejaban en paz y aspiraba al perdón por haber matado tantas criaturitas de Dios” (p. 93). Sin embargo, otra lectura oportuna refleja el

⁷⁹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 305.

conflicto que padece Rebeca por la obsesión extravagante de Germán, al cual parece no importarle la salud de su madre, manteniéndose en el vientre materno representado por la casa que éste se niega a abandonar:

Sobre todo, lo que pedía Rebeca era iluminación para su hijo, que fuera curado de tal obsesión. Germancito ya tenía cuarenta años y enajenado en el cuidado de su animalerío ni por casualidad se le había ocurrido casarse. El muchacho parecía no necesitar del calor humano y con despreocupación de sí mismo se había convertido en un maloliente obeso, además era alarmante cierta animalidad en sus modales (pp. 93-94).

En este fragmento la crítica se dirige hacia Germán, pues hay marcas textuales que señalan una ironía al usar el sufijo “-ito” en el nombre propio convirtiéndolo en Germancito, ridiculizando al personaje sin que esto sea explícito. La ironía radica en usar el sufijo que designar objetos pequeños, niños o crías pequeñas de seres vivos para referirse a un hombre adulto, como si Germán careciera de cualquier rasgo físico o mental de crecimiento. En este caso, la ironía opera en los términos referidos por Linda Hutcheon:

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente.⁸⁰

De esta forma, la desmesura provocada por la hipérbole hace un movimiento a la inversa hacia un efecto de degradación: el cuerpo de Rebeca es afectado por los actos de los animales, mientras que Germán pasa por un proceso de animalización. Así como el cuento “De todos los oficios” pasa de lo general a lo particular, “Ese maldito animal” sigue un mismo

⁸⁰ Hutcheon, Linda. *“Ironía, sátira, parodia” en Hernán Silva (comp.), De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, México, 1992, pp. 76-77.

movimiento, concentrándose en el encuentro final entre Rebeca y Germán. Al final de la narración, Germán lleva a la casa un animal de apariencia indefinida, Rebeca la recibe con mayor asombro y repugnancia:

Nunca había visto un animal tan feo. Tenía un pelambre grisáceo y largo, unos ojillos rasgados que aseguraban traiciones por venir. Al caminar le crujían los huesos, se le arqueaba el espinazo y despedía un olorcito a cacahuete asado combinado con vinagre. Su cuello era largo y lo extendía y lo encogía como lo hacen las tortugas y tenía la respiración de un toro en brama. Difícil le era saber de qué raza o de cuál especie era ese animal, pero lo peor de todo es que era hembra y eso representaba una amenaza de reproducción (pp. 94-95).

La narración culmina con Rebeca asesinando al “animal” (que resulta ser un ser humano), motivada por un temor que se vuelve irracional y confunde la percepción que tiene de la realidad: “Perturbada por su fobia a los animales que hasta en los sueños se le aparecían híbridos y monstruosos, no pudo distinguir a su semejante” (p. 96). La síntesis de distintas especies da como resultado un ser compuesto por lo múltiple, conformando así un cuerpo que remite a los orígenes de la plasticidad grotesca: “La quimera representa el grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco”.⁸¹ Los sueños de Rebeca son la culminación de la hipérbole grotesca, sus miedos se han materializado transitando de un espacio onírico a la realidad, el mundo al que pertenecía ha perdido toda lógica y orden, y este efecto alienante la lleva a cometer un horrible asesinato. Es explícita la degradación de un ser humano confundido con un animal, también hay en la narración un cambio degradante, de lo aparentemente cómico a lo trágico y cruel; sin embargo, este cambio no es progresivo sino repentino, pues mientras leemos la inusual situación de Rebeca y Germán junto con la infinidad de ocurrencias que

⁸¹ Mijail Bajtín, *op. cit.*, p. 101.

hacen los animales, la narración toma un giro abrupto anulando el progreso hiperbólico con un homicidio como acto final. Esta ruptura con un mundo que creíamos estable (o al menos legible en cuanto a sus leyes y limitaciones de representación), de pronto se desvanece, e irrumpe el efecto de ambigüedad y desconcierto:

Because of the characteristic *impact* of the grotesque, the sudden shock which it causes, the grotesque is often used as an aggressive weapon [...] The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective.⁸²

Ambos cuentos presentados hasta el momento están enmarcados en un discurso ambiguo. Por una parte, su desarrollo se presenta bajo un tono que toma recursos humorísticos como la sátira y la ironía para ridiculizar ciertos actos, principalmente los que llevan a cabo Anestasio Cimarroja y Germán, ambas figuras masculinas que de cierta manera imponen su orden personal en el mundo, organizando el espacio que habitan y configuran a su capricho; sin embargo, ambos cuentos finalizan con un acto cruel, que no se anuncia, sino que incide de manera repentina. Al finalizar la lectura se cumple una función del grotesco asociada a la indeterminación: hay una tensión en ambas narraciones que se queda sin resolver, el efecto final queda indefinido, las consecuencias carecen de todo elemento cómico y lo trágico se manifiesta por un agente oculto que nunca acaba por revelarse ni solucionarse completamente. La naturaleza del grotesco en los cuentos anteriormente citados expone realidades difuminadas, que apenas alcanzan a esclarecer su verdadero sentido, lo único certero que podemos deducir de ambas lecturas es el carácter violento que irrumpe en cada texto y que destruye toda lógica que se venía desarrollando al principio. Lo irresoluble como

⁸² Philip Thomson, *op. cit.*, p. 58.

arma que potencializa el efecto grotesco se cumple cabalmente en una narrativa que está situada en un espacio inestable e indefinido:

We should emphasize the last part of this description of the grotesque: the special impact of the grotesque will be lacking if the conflict is resolved, if the text concerned proves to be just funny after all, or if it turns out that the reader has been quite mistaken in his initial perception of comedy in what is in fact stark horror. The *unresolved* nature of the grotesque conflict is important, and helps to mark off the grotesque from other modes or categories of literary discourse.⁸³

“Ese maldito animal” es una historia de un núcleo familiar en crisis, donde los valores y acciones cometidos por cada personaje tocan distintos límites de la crueldad: por un lado, Rebeca exterminando a animales que son la creación del dios a quien adora, y por la otra parte, Germán atormentando a su madre con su obsesión. Ambos son víctimas y victimarios, en la dinámica absurda de su existencia no se puede hacer un juicio de valor para determinar la culpabilidad correcta de ambos personajes, lo único que queda claro es la ola de violencia que acecha sus acciones sin que sea posible determinar sus límites y su origen.

2.2.3 “El montón”

“El montón”, a diferencia de los cuentos anteriores, está construido en un registro enteramente realista, cuya narrativa, así como el espacio textual en el que se desarrolla la acción, recuerdan a varias escenas de la película *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, cuyo tema principal es la pobreza en la cual viven varios niños en la Ciudad de México.⁸⁴ “El montón” es narrado en primera persona del singular; cuenta la historia de un niño que vive

⁸³ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁴ La pertinencia de relacionar la película de Buñuel con el cuento de Fernández es la representación de la pobreza y el abuso infantil, en ambos casos los niños en situaciones vulnerables y de escasos recursos económicos son sometidos a la violencia física, al abuso sexual y al hambre. Además, en ambos casos, la crítica al idealismo de la mexicanidad es representada a través de la configuración de una realidad que no encaja en los estereotipos del imaginario artístico proyectado por el muralismo y el cine de la época de oro.

en pobreza extrema y habita en un entorno deplorable, condenado a la violencia intrafamiliar ejercida por su padre “el cabrón”. El niño, tiene varios hermanitos con quienes comparte un espacio reducido, sucio y pobre. En uno de los párrafos del cuento se describe el interior del espacio, detallando uno a uno los objetos que lo integran; distintos elementos se suceden uno al otro, y nótese el final del párrafo inconcluso, recurriendo a la marca textual de los puntos suspensivos para dar una noción de continuidad:

Entré al cuarto y vi las mismas cosas de siempre. Para cualquiera todo eso estaba en desorden, y no, cada cosa ocupaba su lugar: los trastos en la estufa y en la mesa. En el rincón, izquierda al fondo, la bacinica. Medicinas, veladoras y papelitos en la repisa. Los quintos de cobre encajados en la rendija de la ventana. Las toallas deshilachadas colgadas en los clavos de la pared derecha; ahí junto, la chamarra roja de pana del cabrón, empolvándose desde que consiguió la de cuero. En la alacena los kilos de frijoles, la manteca, la sal, el café y el piloncillo. Ahí la estampita de San Judas Tadeo y un vaso con yerbas espanta espíritus: epazote y albahaca. En los rincones líos de ropa, el costal de carbón, la lata de petróleo... (pp. 100-101).

Uno de los rasgos que llaman mi atención es la perspectiva del niño en cuanto al reconocimiento y familiaridad de su entorno “Para cualquiera todo eso estaba en desorden, y no, cada cosa ocupaba su lugar”. Para el niño ese espacio es un caos contemplado por otros ojos, es en cambio un espacio ordenado para él. Más adelante, cuando el niño observa al resto de sus hermanos que yacen sobre un montón de ropa sucia, lo familiar, que para él es un desorden organizado, comienza a volverse extraño, los elementos de la realidad ahora son recursos que provocan una realidad deformada. La hipérbole que, en los cuentos “De todos los oficios” y “Ese maldito animal” es usada para organizar un espacio que se vuelve desbordante a partir del acumulamiento (dando además una representación de mundo o de microuniverso), ahora es usada para sumar elementos corporales comunes para dar origen a

un nuevo cuerpo: un cuerpo grotesco; a continuación, se presenta una de las escenas textuales más representativas de la plástica del grotesco en el cuento:

Estuve de espaldas para no verlos, luego me viré y los vi: ahí estaban en el suelo, amontonados como cadáveres envueltos en trapos, una mancha color mugre, los miembros confundidos, entrelazados o desparramados, una pierna encima de aquel brazo, unas espaldas, una mano sola en aquella esquena, tres madejas de cabellos, y... una cabeza muy visible, la de Juanito con la boca abierta. Así son mis hermanos todas las noches: un mundo sucio y sofocado, seres en fragmentos sumergidos en una pesadilla, algo hediondo, espeso y ronco (pp. 101-102).

Nótese una vez más la inserción de los puntos suspensivos en la descripción de los cuerpos amontonados, que da una noción de continuidad *ad infinitum*. Los elementos de la realidad son usados para convocar un nuevo orden regido por la extrañeza haciendo que esa realidad adquiera un nuevo sentido y significado, lo cual, para Philip Thomson, es una característica esencial de grotesco, pues pone en primer plano, a través de la deformación de lo real, aquello que antes pasaba desapercibido: “The sudden placing of familiar element of reality in a peculiar and disturbing light often takes the form of the flinging together of disparate and irreconcilable things, which by themselves would arouse no curiosity”.⁸⁵

Cabe destacar la inclusión en el texto de la palabra “mundo”, en la frase “un mundo sucio y sofocado”, porque el espacio que el niño habita con sus hermanos es un mundo monstruoso, grotesco, habitado por “seres en fragmentos sumergidos en una pesadilla”. Este mundo desordenado es tocado por una realidad deformada que todo lo cubre y todo lo alcanza: “La estructura de los cuerpos se hizo inmensa, tan quietos todos en la desgracia de ser pobres” (p. 103). La imagen de los niños sintetizados en un solo cuerpo remite

⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

nuevamente a la plasticidad original del grotesco en la cual se mezclan distintos órdenes naturales, la diferencia es que ahora los elementos forman parte de un mismo campo semántico, es decir, el cuerpo humano; sólo es necesario distribuir dichos elementos en un orden no natural, dando paso a un cuerpo anormal que, según Thomson, es la esencia del grotesco, pues esta anormalidad paradójicamente da cuenta de una realidad inmediata, que se hace más visible y reconocible a través de la violencia de la exageración que trae consigo la hipérbole:

The essentially abnormal nature of the grotesque, and the direct and often radical manner in which this abnormality is presented, is responsible perhaps more than anything else for the not infrequent condemnation of the grotesque as offensive and uncivilized, as an affront to decency and an outrage to 'reality' and 'normality' - or, expressed in the less obviously moralistic language of aesthetic criticism, as tasteless and gratuitous distortion or forced, meaningless exaggeration.⁸⁶

Es precisamente la hipérbole en el fragmento anterior la que da cuenta de una realidad extraña que, a pesar de su inverosimilitud, como imagen plástica da cuenta y justifica la trama realista que se está desarrollando.⁸⁷ Remitiendo nuevamente a Lausberg, la hipérbole es usada en “El montón” para configurar un discurso que revela una vida de pobreza en la que viven los personajes, para potencializar la representación de la miseria en la que están inmersos los personajes: “El tropo, que pertenece al *audacior ornatus*, tiene un efecto poético evocador y sirve en la retórica para la evocación patética de afectos en el público, y en la

⁸⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷ Aquí cabe mencionar una escena de la película *Los olvidados* en la cual hay una escena surrealista —insertada en una trama realista—, que es justificada porque aparece en el contexto de un sueño de los personajes: Pedro, el protagonista, sueña con Julián, amigo asesinado que yace bajo su cama, ensangrentado y riéndose a carcajadas; por otra parte, su madre le ofrece a Pedro un trozo muy grande de carne (en la realidad la familia de Pedro es muy pobre y la carne es un alimento que no tienen a su alcance), pero Jaibo, antagonista y asesino de Julián, repentinamente aparece en el sueño y se lo arrebató. La escena comparada con la alucinación del protagonista del cuento “El montón” justifican la irrupción de la irrealidad para hablar de una realidad cruel y deplorable, la intención de ambas escenas no es escapar de la realidad misma sino adentrarse profundamente en ella.

poesía sirve para la provocación afectiva de representaciones que superan la realidad”.⁸⁸ Más adelante, Adela Fernández emplea otra vez la hipérbole en aumento como en los cuentos “De todos los oficios” y “Ese maldito animal”, es decir, una sucesión de sustantivos con fuerte carga simbólica, en la cual se suceden encabezados de periódicos de nota roja, aumentando así la violencia que se desarrolla en el diminuto espacio descrito en el cuento. El protagonista mezcla en su mente todas las imágenes que traen consigo la semántica de los signos que lee en los encabezados de los periódicos con los sucesos de abuso y violencia intrafamiliar que vive en su cotidianidad, su mente se satura, y los límites entre realidad e imaginación son cada vez más difusos:

Mi ánimo se fue alterando con los encabezados; con cada letra sobre el crimen, un estallido de sangre; muertos que cruzan el umbral destrozados, asesinos cuya substancia es la locura satisfecha: “Mató a su amante a hachazos”, “Treinta y siete puñaladas le dio el hijo diabólico a su padre porque no le quiso dar diez pesos”, “La descuartizada de Tlanepantla”, “Lo estranguló y lo guardó en el ropero”. Se me confundieron todas las imágenes, aparecían, rebotaban, se disolvían y volvía a ser, concretándose unas, esfumándose otras. La verdad, el sueño, las imágenes de las noticias, la memoria obstinada, vivos y presentes los recuerdos: mamá lava la ropa, el cabrón ronca; el vidrio encajado en el pie mugroso de Roberto, el cabrón arroja un escupitajo; Jacinta se baña a cubetadas ahí tras la cortina, el cabrón la perturba, le pellizca los pezones y la acosa, ella corre desnuda, chorreando agua y miedo por toda la casa, huye, cruza la vecindad y se refugia en el cuarto de la tamalera [...] (pp. 107-108)

La hipérbole en el fragmento anterior (que, por cierto, es uno de los párrafos más extensos del cuento) configura un campo semántico de violencia inagotable, el espacio donde habitan los personajes infortunados está atiborrado de vejaciones en cada rincón, dicho espacio es una representación del mundo, al menos para el niño narrador que no puede trascender sus límites. Sin embargo, el microuniverso del relato cobra dimensiones generales

⁸⁸ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, pp. 112-113.

cuando se tiene en cuenta que la violencia en él representada es una constante de la vida real, incluso podemos situar los hechos que ocurren en la narración, por la nomenclatura de algunos lugares que se mencionan en el cuento deducimos sin dificultad que se trata de México, no es un espacio exclusivo de la ficción, sino que tiene un referente real e inmediato.

2.2.4 “Más que fenicio”, “Jaculatorias e indulgencias” y “No hay que dejar ascender a la muerte”

Para concluir el capítulo, considero pertinente mencionar tres ejemplos más, de manera breve, para ilustrar con más detenimiento la aparición de la hipérbole en el discurso literario de Adela Fernández. “Más que fenicio” es un cuento de apenas dos páginas (el más breve del libro) que narra las andanzas de Eleuterio, un comerciante charlatán que se dedica a vender palabras, algunas de ellas poco comunes, otras en cambio, eran inventadas. Es un cuento irónico, su humor es apenas perceptible y sutil, considero que la hipérbole está manifiesta en la cada una de las estafas ingeniosas que el personaje realiza, y que se van sucediendo, una tras otra provocando un efecto de cadena semántica:

También vendió secretos y en ellos demostró ser muy virtuosos en la intriga y la traición. A criminales arrepentidos y lacerados por el remordimiento les vendió garantías de estancia en el cielo. Más charlatán que los espiritistas, se las ingenió para venderles fantasmas con el fin de que sus centros tuvieran ciertamente presencias sobrenaturales librándolos así de fingir e idear truculentos simulacros de aparecidos. Astuto en sus ocurrencias comerció con las más insólitas y a veces intangibles mercancías y, cuando le entregaron las cenizas de su madre, las distribuyó en pequeños finos envases de perfumería y las vendió como quejel, rímel de alta calidad, cosmético realizado con la experiencia de toda una vida (pp. 27-28).

Lo hiperbólico, además de la evidente sucesión de sustantivos, también se presenta bajo la ridiculización y la exageración de los hechos que rodean al comerciante Eleuterio.

Aunque la hipérbole no es tan prolífica como en “De todos los oficios”, “Ese maldito animal” o “El montón”, sí hay indicios que puedan plantearse a través del filtro de la hipérbole grotesca debido al absurdo indeterminado, operando bajo un discurso humorístico y trágico a la vez (el cuento termina con Eleuterio llorando al ver a las mujeres usando como rímel las cenizas de su madre), punto que Philip Thomson retoma de Kayser para sugerir la combinación o incidencia del humor en tramas trágicas o viceversa que provocan un efecto de indeterminación: “Kayser and others have rightly objected to this view of the grotesque as exaggerated buffoonery or the ludicrously fantastic on the grounds that it fails to take account of the many instances of a co-presence of the ludicrous with the monstrous, the disgusting or the horrifying”.⁸⁹

En “Jaculatorias e indulgencias” lo hiperbólico es utilizado para mostrar una moral degradada. El cuento narra la historia de María, trabajadora doméstica que cuida, asea y alimenta con una pulcritud meticulosa —casi ritualista— a los niños de la familia que la contrató. María es una mujer extremadamente religiosa, sin embargo, y a pesar del cuidado y atenciones que tiene con los hijos de sus patrones, la hija que ella misma parió es tratada con crueldad y violencia. En una de las escenas, cuando la familia decide poner a salvo a la hija de María, irrumpen en el cuarto de la mujer para descubrir un cuarto saturado de imágenes y figuras religiosas, en dicha escena, la hipérbole no acentúa la moral religiosa de María, sino que la degrada (materializando la espiritualidad en vileza), convirtiéndola en una mujer hipócrita cegada por la religión, incapaz de ver el daño que ha provocado a su propia hija:

Su cuarto estaba abierto y todo él era un santuario con las paredes tapizadas de estampas de vírgenes, beatos, mártires y santos y, en manojos colgaban medallas y

⁸⁹ Philip Thomson, *op. cit.*, p. 14.

escapularios de todos tamaños; las repisas estaban llenas de figuras religiosas, flores de papel encerado, veladoras, oraciones y novenas impresas. Los silicios ennegrecidos por el óxido y la sangre estaban sobre el colchón y regadas por todo el suelo brillaban las cuentas de ámbar de su rosario. Esos objetos al ser abandonados parecían haber perdido su valor de sagrado y me hicieron constatar que María había huido sin su Dios a cuestras (p. 44).

Lausberg habla de la combinación de la hipérbole con otros tropos del pensamiento, por ejemplo, la ironía, que se ha visto: “La hipérbole irónica, en la medida en que, por decirlo así, la crítica de la parte contraria es presentada de modo provocatorio”.⁹⁰ En el caso de “Jaculatorias e indulgencias”, lo hiperbólico busca una lectura contraria a lo que en el párrafo se está describiendo, toda la acumulación de estampas y figuras de santos acentúan el carácter frívolo de María, el mismo narrador se da cuenta de ello cuando al final menciona que María huyó “sin su Dios a cuestras”. Cabe destacar que este atiborramiento de elementos consecutivos aparece en el texto en un cuarto pequeño, el cuarto de María, operando como un microuniverso que se desborda hasta su degradación, como ya visto en los cuentos mencionados: “De todos los oficios”, “Ese maldito animal”, y “El montón”.

Por su parte, el cuento “No hay que dejar ascender a la muerte” narra la desafortunada suerte de Mateo, personaje que cae a un río en plena tormenta, el cual se desborda llevando consigo todo lo que encuentra a su paso: “Hombres, árboles, toros y piedras se hacen a la voluntad de la corriente” (p. 205).⁹¹ De alguna manera Mateo logra llegar moribundo a su pueblo donde es atendido por *todas* las mujeres que ahí habitan, cada una a su alrededor propone distintos métodos para sanarlo y evitarle la muerte. Al final del cuento, como si la

⁹⁰ Henri Lausberg, *op. cit.*, p.113.

⁹¹ Curiosa intervención de la corriente que mezcla en su propio “cuerpo” distintos órdenes de la naturaleza tal cual los cuerpos grotescos en sus orígenes: humano, botánico, animal y geológico.

muerte fuera un organismo vivo que recorre cada punto del cuerpo de Mateo, las mujeres tratan de evitar su ascenso, bloqueando su paso a través de apretones con manos y cuerdas:

La muerte entra por los pies y luego va subiendo. ¡No hay que dejarla subir! ¡Amárrenle los tobillos! ¡Bien atados! ¡Más fuerte! ¡Santísimo Dios aleja a la Santísima Muerte! ¡Ya tiene frías las pantorrillas! ¡Átenlo más arriba! ¡Que no se trepe, que no se trepe! ¡Detengan esa muerte! ¡Es que ya tiene fríos los muslos! ¡Amárrenselos! ¡Va subiendo, va subiendo! ¡Échenle agua caliente! ¡No lo dejen enfriar! ¡Que no se le suba la muerte! ¡Apriétenle los testículos aunque grite! ¡Su vientre está helado! ¡Cíñeselo! ¡Traigan más reatas! ¡Rápido! ¡Ya verás si no te detengo el paso Pelona Flaca! ¡Se está poniendo morado! ¡Apriétenle el pecho! ¡No, el cogote no, que lo matan! ¿El cogote no? ¡No! Pues mire usted, tía Gervasia que por no apretarle el occipucio ya se le subió la muerte y lo cubrió todito. ¡Arca de Noé, Sandalia de la Virgen, ¿por qué esta desgracia? ¡En su seno lo tome el Señor! ¡Que los Ángeles lleven su alma al paraíso y su espíritu se llene de gozo! ¡Maldita Pelona, nos ganó la batalla! ¡Que sea la Santísima Muerte su guía! ¡Miren nomás, está todo negro, como don Chon que murió de gangrena! ¡Que el cielo nos dé fortaleza para aceptar esta santa voluntad de nuestro Señor, el Creador! ¡Santa María! ¡Ruega por él! ¡Santa Madre de Dios! ¡Ruega por él! ¡Madre misericordiosa....! [sic] (pp. 208-209).

El párrafo es una sucesión de partes del cuerpo, intercalados con verbos en imperativo y algunas advocaciones religiosas. Considero que este párrafo es hiperbólico porque reafirma el método que Adela Fernández ha usado en la narración de varios de sus cuentos. En este caso, la hipérbole configura un contexto en el cual el cuerpo es invadido por la muerte, el deceso de Mateo es inevitable. Dicha hipérbole convoca lo que Lausberg denomina “hipérbole metafórica”⁹² que no responde a una categoría espacial sino al valor metafórico, en el cual el aumento progresivo de elementos en el recorrido que hace la muerte representa el inminente fallecimiento de Mateo. Cabe destacar que el cuento finaliza con varios puntos suspensivos, dando nuevamente la noción de un listado prolongado hasta lo indeterminado.

⁹² *Ibid.*, p. 113.

A lo largo de estos apartados he constatado que la hipérbole en *Vago espinazo de la noche* de Adela Fernández es una constante que aparece en menor o mayor grado en distintos cuentos y con distintas funcionalidades. Considero que es un elemento de transición hacia el tema principal que es la crueldad y la violencia, es decir, la configuración hiperbólica desempeña un valor estético que potencializa el fin último de los cuentos, el cual es la exposición del sometimiento cruel por parte de figuras de poder hacia otros cuerpos vulnerables o la inminente degradación de los individuos que son tocados por el fenómeno de la crueldad.

2.3 La degradación corporal

El cuerpo en los cuentos de *Vago espinazo de la noche* pasa por un proceso de degradación, haciendo efectiva la crueldad a la que son sometidos los personajes vulnerables. La degradación corporal se presenta como la configuración y representación topográfica de lo inferior, dentro del cual se encuentra la violencia, la humillación y las vejaciones corporales con el fin de ejercer sufrimiento y dolor, imagen que también se presenta como caída y destrucción. Según se vio en los apartados anteriores, en “De todos los oficios”, la hipérbole representada en la desmesura de la procreación es interrumpida para configurar un desenlace en el cual el cuerpo es sometido al sufrimiento. Anestasio Cimarroja, consumido por el ocio y el tedio, decide mutilar a su hijo Orión con el fin de usarlo como objeto de entretenimiento:

Los malabarismos le divierten poco y no contento con haberme despojado de los testículos me mandó a amputar el pie izquierdo y dos dedos de cada mano para divertirse mejor con mi torpeza y las dificultades que paso en la danza. Si bien en mis primeros años tuve el nombre de Orión, ahora me llama Parcial Saltimbanqui (p. 24).

El cuerpo de Orión es sometido a la degradación mediante el sufrimiento físico, la mutilación de su cuerpo implica perturbar el orden natural que lo conforma, entorpeciendo su funcionamiento vital, sus movimientos son erráticos para provocar la risa de Anestasio, quien funge como victimario. Una fuerza activa y tiránica somete a una víctima pasiva y vulnerable. Pero Orión decide vengarse de su padre, convirtiéndose paradójicamente en victimario, teniendo en cuenta la obsesión de Anestasio por evadir la muerte mediante la procreación desmesurada, lo mantiene aislado para que ninguno de sus hijos acuda a él en sus últimos momentos de vida:

En su agonía me empeño en que no tenga reconocimiento por su don de embellecerlo todo ni gratitud de los hijos por haberlos hechos hombres útiles y eficaces. Contemplo su condición de moribundo solitario. Danzo sobre mi único pie y virtuoso en la gesticulación cómica lo conduzco al horror de su última carcajada (p. 25).

El desenlace del cuento tiene una potencia ambivalente mediante la representación del cuerpo degradado, la construcción del último párrafo enfatiza esta idea: la muerte de Anestasio sucede frente a un “acto cómico” representado en los movimientos de Orión a manera de personaje bufonesco y, al mismo tiempo, sucumbe ante el horror de la soledad y la agonía. El cuerpo degradado de Orión mediante la mutilación reconfigura el sentido burlesco e hiperbólico de los primeros párrafos del cuento, para que su tono repentinamente pase a ser tragicómico en su escena final, haciendo efectiva la propuesta de Philip Thomson con respecto al grotesco como discurso ambivalente que provoca un efecto de indeterminación a través del *choque* de elementos opuestos “the extreme incongruity associated with the grotesque is itself ambivalent in that it is both comic and monstrous”.⁹³

⁹³ Philip Thomson, *op. cit.*, p. 5.

Por su parte, en “Jaculatorias e indulgencias”, María, la empleada doméstica que en secreto parió a Margarita, la violenta físicamente debido a las creencias aberrantes de pureza espiritual que María práctica. Después de la intervención de los patrones de María, la niña es puesta a salvo haciendo evidente el maltrato físico por el que pasó a causa de su propia madre:

Al desnudarla se impactó al ver que la niña tenía unos cilicios zahiriéndole los senos y los muslos. Una de las piernas le supuraba y era insoportable el hedor de la carne podrida. [...] A Margarita le amputaron la pierna derecha y después de pasar varios meses en el hospital, unas monjas Clarisas le dieron amparo en su convento (pp. 43-44).

Margarita, así como Orión, es violentada por una figura parental, degradada mediante la violencia física que deriva también en la mutilación, ambos comparten cuerpos fragmentados, su naturaleza ha sido alterada permanentemente a través de la práctica de la crueldad. Otras figuras parentales que ejercen violencia son Rebeca del cuento “Ese maldito animal” quien somete a una muerte cruel a un ser humano que confunde con un animal (acto ambivalente si consideramos la imposibilidad de semejanza física entre seres humanos y animales, al menos en lo que en apariencia respecta). El cuerpo del animal-mujer que bien podría considerarse un cuerpo grotesco debido a la indeterminación de su fisonomía, sufre la crueldad de Rebeca, quien no duda en ejercer una violencia atroz sobre un cuerpo vulnerable, degradando el cuerpo de la víctima hasta darle muerte:

Primero le untó harto limón y sal de grano para ver si se deshacía como los tlaconetes; esa refriega no sirvió ni para removerle la mugre así que lo agarró a palos y como se escabulló pegando de alaridos tuvo que echarle una red encima. Atrapado, con los ojos cocidos por el limón y la sal y sin defensas, fue bañado con gasolina. Con rapidez, Rebeca le prendió fuego, orgullosa de esa táctica que era infalible (pp. 95-96).

“El montón” suma otro elemento en común en los cuentos analizados, el victimario señalado en la narración como “el cabrón”, es la figura de autoridad (también figura parental) que ejerce libremente la violencia en contra de sus hijos y su esposa. En una de las escenas más crudas, el padre viola a su esposa frente a la mirada de sus hijos, justo después de que la mujer diera a luz: “Ella se desvistió sin quitarse las pantaletas abultadas por los trapos. La obligó a quitárselo todo. Tenía sangre en las piernas. La tiró en la cama y empezó a hacer aquello. Cerré los ojos. Sentí un bofetón. Ábralos bien y vea. El Papi, el Rey hacía lo de siempre” (p. 113). La configuración del cuerpo degradado toca cada uno de los cuentos de *Vago espinazo de la noche*. Hasta el momento hemos atendido cuentos que comparten características con respecto a la degradación: el cuerpo del otro es sometido a una violencia impuesta desde un orden desproporcional, es decir, el poder del victimario ante la vulnerabilidad de la víctima. La degradación del cuerpo representa los alcances de la impunidad de un sistema corrupto que se representa en los cuentos.

En la mayoría de los cuentos que integran el *Vago espinazo de la noche* hay cuerpos sometidos a una fuerza mayor que no puede evadirse. A continuación, propongo la lectura de la degradación corporal como configuración dominante que hace efectiva la experiencia de la crueldad.

2.3.1 “Vago espinazo de la noche”

“Vago espinazo de la noche”, cuento que da título al volumen, narra la negligencia con la que opera un orfanato al abusar físicamente de los huérfanos que acoge. Un grupo de niños son castigados corporalmente por una broma que hicieron a sus superiores (pusieron sal en la azucarera de los profesores). La figura de poder que ejercerá el castigo es el prefecto Don

Saturnino, las víctimas experimentan la degradación corporal al ser expuestos al frío y a la inmundicia:

nos castigó con un baño a manguerazos de agua fría. Nos mantuvo desnudos en el patio, secándonos bajo la mortecina luz de una luna menguante. Estuvimos ahí durante horas, cansados de tanta temblorina y asqueados por el hedor que nos llegaba de la pocilga en la que agonizaba una cerda. Por la desnudez, el frío quemante, la neblina que todo lo entristecía y los estridentes gemidos del animal, nos sentimos más huérfanos que nunca (pp. 9-10).

Los niños guardan rencor por el castigo tan desproporcionado a su travesura, por eso deciden vengarse de Don Saturnino, planeando un suicidio colectivo. Sin embargo, en el imaginario de los niños, el suicidio es comprendido como un ascenso a un mundo espiritual, espacio metafísico llamado *vago espinazo de la noche*. Hay que ascender para llegar a lo alto del vago espinazo, el cual es representado como una enorme osamenta. El vago espinazo es un espacio jerarquizado, en lo más alto, en el cráneo de la osamenta, está un espacio de luz, semejante al ideal religioso de “paraíso”. El ascenso es sinónimo de purificación espiritual al mismo tiempo que es desapego de la mundanidad del ser humano, por lo tanto, la zona del coxis que es inferior es opuesta a la luminiscencia del arriba. El espacio, descrito por Ignacio “el mayor de todos, el grandulón de once años”⁹⁴ se configura así:

Nos enseñó a invocar a la Parca mediante rezos en idioma extraño con el fin de que no llegáramos a ser tristes ectoplasmas apegados a la tierra, sino espíritus puros, iluminados y elevados. Con palabras bellamente descriptivas nos dibujó la existencia del vago Espinazo de la Noche conformado de polvo de luz y de armoniosas constelaciones. Fue fácil imaginarnos esa inmensa y luminosa osamenta brillando en la negrura del firmamento nocturno. Nos prometió que ascenderíamos a Dios por ella; iniciaríamos ese viaje tanático por el coxis e iríamos trepando por las vértebras que nos revelarían misterios inimaginables (pp. 10-11).

⁹⁴ Nótese el sentido irónico del texto al señalar a Ignacio como un grandulón siendo apenas un niño de once años. Gesto que probablemente resalta la ingenuidad de los niños al imaginar un más allá después de la muerte.

Pensar en esta división recuerda al concepto bajtíniano del cuerpo cuya configuración es universal y colectiva, es decir, el cuerpo no es de ninguna manera individual ni aislado, sino que responde a un ideal de conjunto. Esta representación corporal está marcada por una división topográfica que distingue un espacio inferior (plano material) y uno superior (plano elevado); el realismo grotesco, como lo denomina Bajtín, es la transferencia del plano elevado y espiritual al plano materializado, en esto consiste la degradación.⁹⁵ Los niños pretenden emprender el ascenso al plano superior abstracto por medio del coxis (espacio inferior como punto de partida que debe atravesarse para alcanzar el máximo punto del ascenso). El proceso del suicidio comienza cuando los niños ingieren mezcalina (alcaloide con propiedades alucinógenas que se encuentra en algunos cactus como el peyote)⁹⁶, mezclada con éter (líquido inflamable y volátil):

Al alcanzar las cervicales podríamos entrar al cerebro de Dios. Eso nos dijo. A todos nos pareció una aventura fascinante y con obediencia y devoción seguimos las órdenes de Ignacio. Durante ocho noches, los cinco compañeros tomados de la mano y con los ojos cerrados, rezamos las letanías indicadas. Al llegar el noveno día hicimos ceremoniosamente el pacto. A cada uno de nosotros Ignacio nos dio a masticar cinco bolitas de mezcalina y después entramos al laboratorio a robar cuatro frascos de éter que bebimos a grandes tragos.

El suicidio mediante la ingestión de potentes alucinógenos y el éter provoca vómito, mareo y confusión en los niños. El ascenso hacia la muerte comienza en el estómago y la eficacia del proceso se ve representado en el vómito que se produce en las entrañas, ascendiendo por la garganta y expulsado por la boca. La importancia de los órganos inferiores

⁹⁵ “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”. Mijaíl Bajtín, *op. cit.* p. 24.

⁹⁶ *Lophophora williamsii*, especie endémica de México, consumida y preservada por el pueblo huichol, quienes usan el cactus para ceremonias religiosas ancestrales. Adela Fernández, estudiosa del indigenismo en México, seguramente tenía en cuenta este dato, usándolo en el cuento para configurar la visión plástica del vago espinazo.

es fundamental. La degradación corporal como renovación propuesta por Bajtín es interrumpida cuando el narrador no logra ascender al punto más alto del vago espinazo, quedándose en el espacio inferior, cuya degradación cobra el sentido opuesto a la renovación de la vida, ni siquiera alcanza la muerte, sino que se queda en un nivel intermedio e indefinido:

De pronto el miedo me paralizó y mientras mis compañeros trepaban hacia la cabeza en busca de la inteligencia numinosa, yo, atraído por una fuerza maligna, fui arrastrado desde el centro del espinazo hacia la cola, zona llena de partículas frenéticas. No sé por cuántas horas descendí por entre los huesos respirando oleadas de cortante diamantina y sangrando por boca y nariz. La armoniosa luminosidad y sus reflejos estaban muy lejos de mí y yo, solo, quedé atrapado en la última vértebra del coxis donde se gestan las miserias, el mal y el desconcierto. Preso en el terror me encontré entre los residuos del caos sin posibilidad de escapar de él y sin comprender por qué no logré el ascenso.

Cabe destacar la importancia de este cuento como principio que abre el libro *Vago espinazo de la noche*. Cuento y libro comparten el mismo título. Si partimos del título del libro como concepto que abarca la totalidad de la obra, podemos concluir que el sentido general del volumen puede rastrearse en la particularidad del cuento homónimo. Cuando el narrador menciona que se quedó atrapado en el coxis donde “se gestan las miserias, el mal y el desconcierto” es porque su corporalidad quedó corrompida, siendo su condición de retrasado mental una constante permanente. Considero que la visión del narrador, entre la miseria, el mal y el desconcierto, es una visión general de los cuentos que a continuación se suceden, es decir, el libro decanta por su permanencia en el estadio de las miserias, el mal y el desconcierto, visión desde la que se filtran los textos posteriores.

Una vez más, la figura que hace las veces de cuidador (como un padre) es quien ejerce la violencia contra los niños en condición vulnerable: Don Saturnino comparte curiosamente

la similitud de su nombre con el dios del mito romano Saturno (basado a su vez en el dios Cronos del panteón griego), quien devora a sus propios hijos para evitar que lo derroquen. En este sentido, Don Saturnino podría fungir como una figura paterna, quien “devora” a los niños degradándolos corporalmente; y así como Júpiter (o Zeus según el mito griego), los niños buscan venganza.⁹⁷

“Vago espinazo de la noche”, como cuento de apertura del volumen, ofrece una ruta interpretativa pertinente para la lectura de los cuentos que le suceden porque anticipa varios tópicos que serán una constante: la figura parental como agresor y victimario, los infantes y/o los hijos como objeto de agresión y víctimas a la vez, la degradación corporal, la hiperbolización y, finalmente, la crueldad como fin último de exposición temática.

2.3.2 “Con los pies en el agua”

“Con los pies en el agua” es un cuento cuya agresión física traspasa sus límites convirtiéndose en agresión sexual y asesinato. El cuento narra algunos episodios de la vida de Simona, joven que desde sus primeros años ejerce la prostitución y está habituada a la violencia. El cuento inicia detallando la condición miserable de Simona, marcada desde la infancia por el pasado de su madre que también se dedicó a la prostitución. El nacimiento de Simona está sometido a un mundo violento, de tal modo que se familiariza con la precariedad de la vida, y las experiencias que vivió desde temprana edad definen y normalizan su realidad:

A Simona desde niña le gustó el infierno. El cielo no sería para ella, hija de prostituta y habituada al mundo de los vicios y de la vida ardiente. Había oído decir que el infierno está aquí mismo, en la tierra, donde son muy fuertes los golpes de la vida, por tal razón le parecían naturales las palizas que le propinaba Jesús María,

⁹⁷ Un dato curioso es que en los cuentos “De todos los oficios”, “El montón”, “Vago espinazo de la noche”, e incluso “Ese maldito animal” las víctimas tienen un profundo deseo de convertirse en victimarios.

su padre. Mordida por la miseria y escoriada su alma de tanto roce con el sufrimiento, a pesar de todo ella era feliz con su existencia sin entender por qué la gente se conmiseraaba al verla. El hambre, la calle, la mugre fueron los mejores aliados en su infancia y nunca se preocupó por aquellas fiebres y vómitos constantes que la mantenían flaca y pálida. Era normal vomitar que comer y desconocía la tristeza aunque para todos ella fuera un personaje triste enmarcado en el inframundo de una ciudad perdida (pp. 63-64).

El microuniverso de Simona está condicionado por la crueldad y la violencia, de tal manera que el reflejo de sus padecimientos está representado en su condición corporal “anormal” la cual consiste en la normalización y resignación ante los padecimientos físicos como lo son la fiebre y el vómito. Sin embargo, desde la perspectiva de Simona, su vida es feliz, e incluso se menciona que desconoce la tristeza, por eso su perspectiva personal nos revela un mundo invertido y paradójico, la violencia junto con los vómitos son síntomas comunes de su cotidianidad. Desde el principio, Simona es representada como un ser abyecto que ignora la posibilidad de una condición de vida mejor, pues, su propia vida está enmarcada por un sentimiento de felicidad. Simona como prostituta, no tiene inconveniente con mantener relaciones sexuales con su padre; el cuento narra así el ambiente en el que la joven se desenvuelve con naturalidad:

Tenía comezón en los pezones y las tetillas empezaban a adquirir volumen. Estaba lista para el trabajo y entró a “La Gloria eres tú”, burdel que fue abierto aprovechando que en el lado más óptimo de la barranca iniciaba la construcción de una unidad que albergaría a trescientas familias de la clase obrera. La mayoría de los clientes que asistían al típico burdelito eran albañiles que trabajaban en la cercana obra y entre ellos estaba Jesús María, el padre de Simona quien recurría con preferencia a los servicios de su hija (p. 64).

Es curioso el nombre del burdel “La Gloria eres tú” si se tiene en cuenta que “La Gloria” es una manera de referirse a un poder divino dentro de la religión judía, cristiana y católica, es decir, la Gloria es un concepto teológico usado para expresar la presencia de Dios.

Considero que el nombre del burdel, además de ser irónico, pautó muy bien la degradación de un concepto abstracto y superior como lo es la gracia divina de Dios; la Gloria deja de ser un elemento espiritual para materializarse en carne, representada en el sexo y la prostitución. “La Gloria eres tú” se traduciría entonces como “lo espiritual es la carne”. También el cuerpo de Simona está descrito desde la degradación, teniendo apenas trece años, su ubicación topográfica en el mundo se mantiene en el plano inferior, esto se enfatiza a través del sexo como su sostén de vida y mediante los padecimientos físicos que se gestan y/o manifiestan desde las entrañas.

Más adelante es introducida Helena a la narración, niña de quince años que se entrega voluntariamente a una vida sexual desenfrenada, aparentemente causada por cierta condición de ninfomanía. Simona y Helena tienen un enfrentamiento porque una de ellas intenta “robar” hombres a la otra; debido a los disturbios, ambas son arrestadas por un grupo de policías y son trasladadas a la delegación. A continuación, se desenvuelve una escena “cómica” cuando ambos personajes se enfrentan en la delegación para afrontar culpas y responsabilidades:

Esta cabrona quiere quitarme a mis machos, gritaba Helena con el rigor de quien reclama algo propio. El juez sonreía incrédulo ante Simona quien ahogada por sus carcajadas y a pesar sus esfuerzos no podía convencerlos que ella no conocía a aquella mujer. Entre más absurda era la situación más cómica resultaba y todos cayeron en una crisis de risa colectiva (p. 66).

La risa queda fuera de lugar cuando tenemos en cuenta el contexto que subyace en la escena: Simona y Helena son niñas que, aunque participan voluntariamente, han sido reducidas a un mero objeto sexual; a pesar de ello, los policías, e incluso el juez (quien se supone es la máxima autoridad en la delegación) estallan a carcajadas junto con las niñas. Dicha escena es grotesca en tanto cierto grado de perversidad no se ha disipado a pesar de la

risa que aparece en la narración; incluso en términos de degradación, podemos hablar de la autoridad como punto alto de la jerarquía de justicia que es degradada a una risa colectiva. Dicha incidencia irónica refuerza la insistencia de Philip Thomson sobre el grotesco nutrido de elementos cómicos en un contexto que termina por revelarse oscuro, paradójico o ambivalente: “I have taken the view that there is almost always a comic element in the grotesque (although it may be obscured and in some circumstances denied by rational afterthought). This accords with the historical development of the term, with the majority of modern commentators and with everyday usage”.⁹⁸ Lo cómico en contraposición con el relato perverso es un efecto ambivalente cuyo propósito es la representación de una realidad inestable configurada por contrastes que niegan cualquier polarización entre lo “bueno” y lo “malo”, generando un efecto de indeterminación en la que la lógica preestablecida se invierte. Incluso podemos hablar de Simona como un gesto paródico con respecto a la literatura del Marqués de Sade, específicamente del caso de su afamado personaje Juliette, joven prostituta que reconoce y abraza el vicio, disfrutando de los placeres del crimen y la corrupción; por eso Simona como personaje es complejo dentro de su manera de actuar, una persona que ha sido marginada y violentada desde su infancia reacciona al humor y a la tragedia de manera óptima, haciendo énfasis en que su vida es completamente normal y no hay nada negativo en su forma de actuar:

Del suceso, Simona sólo contaba lo del ataque de risa, cuestión que había hecho una rutina para desencadenar la carcajada de todas las prostitutas. Lo dramático del pasaje no hizo mella en su conciencia. Lo que para el común de la gente es motivo de angustia, para ella es la maravillosa paz que da el regocijo de pasar por la vida como quien monta desnuda y a pelo un toro agarrado por los cuernos (p. 69).

⁹⁸ Philip Thomson, *op. cit.* p. 50.

El relato toma un rumbo diferente de escenario cuando Simona y Helena deciden instalarse en una vieja casona perteneciente al primo del padre de Helena. En dicha casona se dan cita personas de alto nivel económico y sofisticado gusto por el arte. El cuento comienza a desarrollarse ahora bajo un barroquismo que se representa en la parafernalia y excesos que suceden en la casona. Las drogas, el sexo desenfrenado y los lujos excéntricos descritos en el relato recuperan la noción de exceso y acumulamiento desbordante, a tal punto que es obvia la crítica a la lógica de la clase alta, caricaturizando incluso su comportamiento y sus juegos. Si atendemos el concepto de degradación en el cual lo alto se traslada a un espacio inferior, podemos deducir que la degradación de la clase alta ocurre cuando el desenfreno ante las drogas y la violencia se convierte en el punto central de convivencia, satirizando así una clase que está muy lejos de ese ideal de representación de cordura y raciocinio:

Gritó: “Brindemos nuestros placeres a Wagner”. Convocados con ese júbilo los bohemios se dieron a la algarabía incrementando excéntricas manifestaciones de inteligencia. Generosamente comenzó a circular la cocaína, el polvo alineado sobre un cristal que cubría una fotografía de Boris; en su imagen desnuda se apreciaba su mano cortándose una tetilla con una navaja toledana y, apenas visibles, le escurrían desde el pecho al vientre unas gotas de sangre (p. 78).

Casi al finalizar el cuento, Simona y Helena, junto con otro grupo de mujeres, son sometidas al juego sádico de la ruleta rusa en el cual Helena pierde la vida; cabe destacar que todas las mujeres que participaron en el juego son obligadas a llevarlo a cabo por un personaje masculino llamado Boris, quien ostenta gran prestigio y poder dentro de la casona. Junto con sus secuaces, Boris maltrata físicamente a cada una de las mujeres que los acompañan, el alto grado de misoginia y violencia sexual queda más que explícito en uno de los últimos párrafos del relato, haciendo evidente el uso y desecho del cuerpo humano en extremo:

Un disparo reanimó la angustia. Helena cayó muerta ejecutada por su propia mala ventura. Su cuerpo rodó hacia el semiderretido falo de hielo y sus pies se hundieron en el espejo de agua. Las tristes invitadas no tenían recursos para reaccionar y se abismaron en el declive causado por tanto estupefaciente ingerido. Ante la mirada casi indiferente de Boris, los damajuanas, por turnos, fornicaron con Helena quien ya sin vida fue sacudida por las demandas orgásmicas de los violentos adamados. Simona despertó en una clínica. La encontraron golpeada y tirada en un parque y las heridas eran tan brutales que seguramente sus agresores creyeron haberla matado (p. 86).

“Con los pies en el agua” es un cuento que muestra la degradación desde distintos aspectos, con respecto a la materialización y rebajamiento de lo superior a lo inferior, se puede constatar directamente en los gestos textuales descritos en el burdel, la delegación y la clase alta concentrada en la casona de Boris. Por otra parte, la degradación corporal cumple con la representación de la crueldad, ya que las víctimas que la padecen no logran reivindicar su vida como seres humanos plenos, sino que se quedan estancados en un plano inferior donde el dolor y la crueldad son parte intrínseca de una vida normal y feliz, exenta de tristezas a pesar de que las miradas externas opinen lo contrarios. Dicha degradación genera una ambivalencia que es reafirmada cuando al final, Simona regresa al burdel, silenciando con aparente tranquilidad y serenidad los acontecimientos que vivió junto a Helena dentro de la casona.

2.3.3 “Sapo rojo”

“Sapo rojo” es un cuento que narra el inusual fenómeno de un hombre que queda “descorazonado” después de haber bebido demasiado. Después de una fiesta, el protagonista se queda dormido y cuando despierta se da cuenta que su corazón ha escapado de su interior, y no sólo eso, también se da cuenta que su órgano vital se ha convertido en un sapo rojo:

Me despertó la sensación de ahogo. Un hipo persistente torturó mi abdomen, me faje para soportar el dolor provocado por los espasmos y por último me vino aquel vómito. No era el agua agria y amarilla de las otras veces sino sangre. De mi boca brotaron gruesos coágulos malolientes. Quise gritar “estoy vomitando todas mis vísceras” pero la materia emergida me impidió sacar la voz (p. 212).

El relato hace pensar que el malestar del personaje se debe al alcoholismo, pues menciona que las veces anteriores sus vómitos eran de “agua agria y amarilla”. Los malestares causados por el supuesto de beber alcohol le provocan dolores y espasmos al protagonista. La embriaguez y los fluidos corporales son elementos de la degradación corporal en el relato porque se concentran en un plano inferior relacionados a los placeres mundanos, el estómago y los intestinos. El personaje cree que el vómito provocó que su corazón sufriera una metamorfosis, convirtiéndose en sapo rojo, que a su vez escapa por la boca atravesando la garganta de su recipiente humano. Sin embargo, los familiares del protagonista aseguran que la alucinación fue producto de un *delirium tremens*, pero el protagonista insiste que la metamorfosis de su corazón en sapo rojo es real:

Dejé de beber sin el más mínimo esfuerzo, porque sí, dado que sin corazón no siento emoción alguna. Nada me causa felicidad pero también no hay nada que me haga sufrir. En este limbo todo me parece anodino, hasta las ideas sobre Dios y el Demonio son algo bofo, sin esperanzas ni puniciones. No tengo gustos, ni miedo, ni hambre. Hace tiempo que no hago ningún esfuerzo para que la gente entienda lo angustioso que fue vomitar mi propio corazón. Ni siquiera se asombran y piensan que se trata de una mala fantasía (p. 214).

El protagonista se disocia de su propio cuerpo y de sus emociones, incluso sus padecimientos físicos han desaparecido, lo que podría indicar una inversión topográfica donde la degradación o materialización pasan a ser síntomas de un carácter abstracto. Los malestares causados por el alcoholismo, además de degradar su salud debido a la enfermedad y causar alucinaciones, lo han separado de cuerpo: “me gustaría volver a estremecerme con

la taquicardia causada por mis iras y violencias. Andar descorazonado es estar muerto en vida. ¡Ah, si lo encuentro, me lo tragaré! Engullirlo será tan doloroso como fue vomitarlo, pero así, tal vez recobre mi condición humana” (p. 215). En la cita se lee un deseo profundo del protagonista por mantenerse en un plano inferior, un plano terrestre, es quizá el único método de sentir que está interactuando con la realidad. Ayudado por uno de sus hijos, el protagonista sigue intentado recuperar su corazón. En el siguiente fragmento se lee cómo el niño se hunde en el fango y es expuesto a padecer heridas debido a cortes que accidentalmente se hace en la piel, además de soportar climas extremos en su cuerpo:

Rutilo, a pesar de ser el más pequeño de mis hijos, es el único que me comprende. El me acompaña en la búsqueda con fe y dedicación. En las noches de plenilunio o a la luz de los relámpagos, lo veo con sus pantaloncillos arremangados metiéndose sin miedo en los recovecos del estero. Hunde sus piernas flacas en el fango sin importarle las cortadas de las filosas espadañas. No se amedrenta bajo las lloviznas o los aguaceros, soporta el frío y tiembla menos que yo (p. 216).

Padre e hijo sufren directamente por un padecimiento abstracto si tenemos en cuenta la metaforización de la abstinencia alcohólica representada en un sapo rojo. Considero que la metáfora, vista como un elemento abstracto, se materializa en cuanto el hombre, sobre todo su hijo Rutilo, expresan su dolor físico mediante la búsqueda imposible de un corazón transformado en sapo, donde se suma otra paradoja, pues, hacer terrenal el sufrimiento, es decir, descolocar la enfermedad de su posición abstracta, puede ser un alivio, ya que se reconoce la causa del dolor, haciéndola tangible y real.

2.4 La ambivalencia

La ambivalencia como característica del grotesco aparece desde su primera concepción plástica: “La deformación de los elementos, la mezcla de los reinos y los ámbitos, la

superposición y simultaneidad de bello, bizarro, terrorífico y repugnante, la fusión de todo ello en un turbulento todo, la enajenación hacia lo onírico y fantástico [...] todo ello está aquí integrado en el concepto de grotesco”⁹⁹. A nivel discursivo, cuando el grotesco se nutre de otros elementos, podemos localizar la ambivalencia en la *tragicomedia*, específicamente en la contraposición de lo cómico y trágico, en los contrastes, y en la ambigüedad. Kayser atribuye al grotesco el carácter ambivalente que le permite configurar una extrañeza del mundo, provocando así un potente efecto de enajenación:

grotesco es únicamente el indisoluble y macabro contraste, un contraste que no debería existir. Hay algo diabólico en la precepción de esa asociación imposible que destruye los órdenes existentes y abre un abismo allí donde creíamos caminar seguros. En este punto se evidencia la proximidad hacia lo cómico y al mismo tiempo lo que nos distancia de él. Lo cómico anula y neutraliza la dignidad y la grandeza, especialmente allí donde se encuentran defectuosamente asumidas: las suspende para dejarnos descansar en el suelo seguro de la realidad. Pero al mismo tiempo, sin embargo, lo grotesco tiene por principio la destrucción de los órdenes existentes y el arrebatarnos todo asidero.¹⁰⁰

En los cuentos de Adela Fernández podemos rastrear una composición que da cuenta de la ambivalencia mediante el uso de contrastes, tanto tragicómicos como ambiguos, ejemplo de ello son los cuentos “De todos los oficios” o “Ese maldito animal”, cuya narrativa se construye a través de recursos irónicos y satíricos, pero su desenlace tiende hacia una crueldad extrema, desvaneciéndose cualquier marca textual que indique humor. Esto no significa que la inclusión de contrarios se reduzca a un mero choque de opuestos, puede operar así en cuanto a estructura, sin embargo, es más contundente cuando la ambivalencia logra un alto grado de indeterminación con respecto a los aspectos éticos y morales que

⁹⁹ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 104.

imperan dentro de cierta sociedad: ejemplo de ello son los cuentos “El montón”, “Vago espinazo de la noche” o “Jaculatorias e indulgencias”, en lo que la conclusión deja un plano abierto de interpretación, simbolizando la sombra de un mundo atroz que constantemente nos acecha. Otro ejemplo de ambivalencia excelentemente trabajada por Adela Fernández es el cuento “Con los pies en el agua”, en donde los actos representados chocan con la personalidad de Simona, haciendo de este personaje una configuración compleja y paradójica, que a su vez gesta un efecto que busca horrorizar mediante la confusión, precisamente por su carácter indeterminado.

La ambivalencia que opera en el grotesco se presenta en la literatura de manera en la que todos los recursos semánticos y simbólicos impliquen una conclusión difusa. Esto no quiere decir que el texto carezca de sentido, sino que su resolución es una paradoja o una indefinición en otros casos. En la mayoría de los cuentos de Adela Fernández predominan las resoluciones indefinidas, sin embargo, también aparece la paradoja como recurso. A continuación, ejemplifico este recurso en los cuentos “Incineraciones” y “La venganza de Flaubert”.

2.4.1 “Incineraciones”

“Incineraciones” es un cuento que narra el encuentro de un hombre, que padece una enfermedad extraña, con su hijo, el cual acaba de perder a su madre. El texto muestra distintas emociones y comportamientos que se contraponen, por ejemplo, las personalidades entre padre e hijo son contrastantes, el hombre adulto que recibe a su hijo vive en una situación de tormento, quizás depresión, mientras que el hijo, en su inocencia de niño, ignora el contexto completo por el cual su padre está sufriendo:

Nació hace trece años y nunca quise ir a conocerlo. Muerta su madre, lo trajeron a vivir conmigo. Le dijeron que yo soy su padre y él me tomó de la mano sin decir palabra, sin sentir nada. Lo llevé a la casa. Le enseñé su cuarto, se desvistió, ordenó su pantalón, camisa y zapatos y se metió a la cama. Durmió con toda la tranquilidad de quien no se cuestiona sobre la muerte, mientras yo padecí tristes reflexiones agravadas por el insomnio (p. 177).

A pesar de la brevedad del cuento hay una tensión entre padre e hijo mientras ambos conviven dentro del mismo espacio. El padre, intentado ceder a la comunicación con su hijo, encuentra cierta resistencia de parte de este, recibiendo negativas a cada una de sus propuestas: “Tienes hambre, ¿verdad? Le pregunté. Movié negativamente la cabeza. ¿Quieres lavarte la cara? Demandé con desgano. El repitió el gesto” (p. 178). El punto clave que determinará el efecto ambivalente del cuento es cuando son introducidas las emociones que tiene el hijo, quien al asomarse por la ventana, ve las sombras de las personas, las cuales percibe con cierto desagrado:

Como un mero formulismo solté ese ¿te gusta el pueblo? Sin separar los ojos del cristal me contestó: “No me gusta lo que arrastra la gente”. Me asomé y miré: Nadie arrastraba nada, y el repitió: “No me gusta lo que arrastran” ¿Qué? Pregunté con enojo. “Eso oscuro”, dijo con tristeza. ¡Ah, vamos, son las sombras! “¿Por qué nos las dejan?” Porque no pueden. Tú también tienes la tuya, y puede ser muy grande o alargada según le dé la luz a tu cuerpo (p. 179).

Ambivalente porque las sombras representan un doble en cada persona; según Cirlot la sombra es un “doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior”,¹⁰¹ mientras que Chevalier, define un aspecto similar; “La sombra [...] es lo que se opone a la luz [...] la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes [...] La sombra es el aspecto *yin* opuesto al aspecto *yang*”.¹⁰² Considero que en el cuento, el niño es el único capaz

¹⁰¹ Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992, p. 421.

¹⁰² Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986, p. 955.

de ver la ambivalencia metafórica que habita en cada ser humano, y que está representada en la sombra. Más adelante, el padre indiferente a los señalamientos de su hijo promete salir a calle para comprar el desayuno, sin embargo, pasa medio día en la cantina, regresando hasta el atardecer. Durante su regreso, el hombre encuentra a su hijo en la calle haciendo una fogata con basura: “¿Qué haces?, cuestioné con verdadero asombro. “Quemo sombras; ya quemé la mía y la tuya también, papá” (p. 180). El niño, capaz de ver las sombras como la negatividad, decide eliminarlas mediante la quema de estas, dato curioso si consideramos el fuego como elemento ritual de purificación, aunque paradójicamente, este fuego se produce con basura, cuya palabra define la impureza o lo desechable, y también remite a la suciedad. Fuego puro, creado con basura impura, para quemar el doble siniestro del ser humano. Sin embargo, mediante la actitud del padre ante la acción realizada por su hijo, nos damos cuenta de la imposibilidad de eliminar la dualidad siniestra del ser humano:

Le entregué una bolsa con pan y frutas, entré y me tiré en la cama a observar el deterioro de mi espacio. Sentí una necesidad metafísica de escribir, pero fueron vanos mis esfuerzos. Poeta vacío. Sólo pude escribir una palabra: muerte. Corté el papel y me comí la palabra. La sola palabra escrita basta para acabar con un poeta, y ahora estoy aquí, en la cama, agonizando (p. 180).

El ciclo del cuento se repite, al menos es lo que el padre piensa, en el supuesto de morir, sobre el futuro de su hijo: “Sé que a él lo llevarán con un hombre, mi hermano, y le dirán: es tu tío. Él lo tomará de la mano sin decir palabra y sin sentir nada. El niño se desvestirá, ordenará su pantalón, camisa y zapatos y mirará por la ventana. Luego saldrá a la calle para seguir quemando sombras” (pp. 180-181). La conclusión del final sólo deja un sentimiento de desesperanza ambigüedad, sabiendo que la quema de sombras no revierte la dualidad negativa del ser humano, el niño continuará atrapado en una imposibilidad infinita.

“Incineraciones” como su título lo advierte, es una quema metafórica de aspectos negativos o desagradables advertidos en el ser humano. El texto de la trama sugiere un bucle en el que el hijo está atrapado, las últimas palabras del cuento, que son a su vez las palabras de su padre, son condenatorias pues le asignan un destino al hijo, representando una soledad constante hacia un final indefinido.

2.4.2 “La venganza de Flaubert”

“La venganza de Flaubert” es un cuento ambiguo en su contenido, y ambivalente por el encuentro sutil entre lo cómico y lo trágico. El cuento narra una situación disparatada y cruel al mismo tiempo, que vive un padre junto a su hijo:

Cuando mi padre estaba en el desván, solía mandarme a la cocina para que viera si él se encontraba allá. Yo iba a buscarlo y regresaba para decirle que no, que en la cocina no había nadie. Insistía, me preguntaba si lo había buscado bien, y yo, motivado por la duda, volvía al lugar para cerciorarme. Las idas y venidas podían repetirse tantas veces como mayor fuera mi angustia ante su desprecio por mi incapacidad para encontrarlo (p. 193).

La situación es aparentemente ridícula y paradójica, es un tanto necio ir en busca de una persona que está frente a nosotros a otro lugar, sin embargo, teniendo en cuenta que se trata de un niño quien debe hacer esa búsqueda, podemos concluir que se trata de un abuso de su inocencia. Los hechos parecieran ser absurdos superficialmente hablando, incluso el final del cuento pareciera ser una broma con un humor negro muy sutil. A pesar de su aparente configuración cómica, hay una acción implícita que involucra desprecio y humillación hacia el niño. El padre impone las reglas de un juego humillante si consideramos que el padre disfruta de que su hijo padezca cierta angustia y malestar cada vez que acude a realizar la imposible tarea asignada: “¿No estoy allá? ¿Estás seguro? ¡Mira que eres un estúpido!” Y diciendo esto, soltaba una carcajada. Sin percatarme de lo imposible de la ubicuidad y de su

burla, yo me esperaba en la búsqueda, dispuesto a encontrarlo a como diera lugar. Él se divertía con mi empeño y desasosiego” (p. 194). Sin embargo, como en algunos cuentos analizados, el niño intenta cobrar su venganza, algo que no suena nada extraordinario teniendo en cuenta que en distintos cuentos los hijos buscan vengarse en contra de su figura paterna (“De todos los oficios”, “El montón”, “Vago espinazo de la noche”):

Hoy en la mañana, cuando desayunábamos en la terraza, mi padre me mandó a ver si él se encontraba en su recámara. Regresé corriendo y asustado le dije: sí estás allá y lo que estás haciendo es lamentable y vergonzoso. No debiste mandarme a mirar eso. Jamás te perdonaré tan abominable acto.

Mi padre, turbado, enrojeció y rápidamente se fue a la recámara a ver qué era lo que él estaba haciendo allá y que a mí me había disgustado tanto (p. 194).

Sin embargo, hay marcas textuales que hacen dudar que el niño efectivamente se está vengando de su padre cuando dice “Regresé corriendo y asustado”, es decir, el niño ve con sus propios ojos un acto que le atemoriza, un acto que quizá no fue concebido por su imaginación, o quizá es un acto real que ha sido distorsionado visto desde su perspectiva. El cuento finaliza con una paradoja que no se explica, dejando abierta las posibilidades de interpretación, considerando cómo se desenvuelve la literatura de Adela Fernández, las opciones se inclinan hacia desenlaces perversos y/o siniestros.

III. La poética de la crueldad en *Vago espinazo de la noche*

Considero poética de la crueldad a los recursos estéticos y semánticos utilizados en el texto para representar un acto inhumano que implica la violencia intencional hacia otro ser humano en desventaja; dicho acto representado busca como fin último un efecto desestabilizador de horror y angustia. Los recursos estéticos dentro de la obra de Adela Fernández configuran un campo semántico condicionado por la hiperbolización narrativa y descriptiva, es decir, la proliferación de sustantivos, así como una suerte de sobreabundancia del sentido simbólico y metafórico de los mismos, además de su ordenación consecutiva que dan como resultado reminiscencias a un espacio atiborrado o de simbiosis heterogénea. Cabe destacar que este hecho no es definitorio en la poética de la crueldad de Adela Fernández, sin embargo, es un elemento recurrente que potencializa al acto representado. Así como la hiperbolización no es el fin último, sino un medio de transición narrativa y estética, la verbalización de la degradación mediante la materialización del sufrimiento corporal actúa como uno de los puntos clave que determinan la poética de la crueldad; sin embargo, la base que consolida el efecto atroz de la crueldad es la indeterminación narrativa de los textos, que no concluyen a manera moralizante ni señalan las agresiones a modo explícito de denuncia, quedan indefinidos y, por lo tanto, tienden a ser ambiguos o ambivalentes. Por eso todos estos elementos que entran en juego están íntimamente relacionados con el fenómeno del grotesco, dando como resultado, en términos de efecto, una noción de mundo enajenado, así planteado por Wolfgang Kayser (así como Mijaíl Bajtín desde su perspectiva del *grotesco romántico*) y reforzado por Philip Thomson.

El propósito del grotesco aquí planteado es desestabilizar el orden natural de la percepción humana en torno a las formas, pero también a la moral y a las dinámicas de lógica

social, así como a la experimentación artística dentro del discurso literario; por eso, cada uno de los elementos del grotesco en conjunto necesitan un trasfondo y/o contexto social trastocado como base para que el grotesco haga funcionar su mecanismo amenazador, traspasando sus límites formales, modificando el fondo y el contenido. Con respecto a los personajes puestos en juego en los relatos, la poética de la crueldad en los cuentos de Adela Fernández está configurada mediante la representación de una víctima sometida a las vejaciones por parte de una figura de autoridad, y esta violencia es representada en la escritura a través de marcas textuales que remiten a un acto atroz, sobre todo, desde la perspectiva y representación de la víctima.

En el título *Vago espinazo de la noche, cuentos negros, crueles y cínicos* está anunciada la potencia atroz de los cuentos:

La “Noche”, palabra con la que la autora simboliza a ese orden cruel, jerárquico, violento que construye a los personajes como hijos de angustia y cautivos de la vagarosa noche del pensamiento y de la ética del poder, de la manipulación y del dominio. Orden del que vemos, vivimos y sentimos sus consecuencias, sus expresiones finales a través de la realidad cotidiana, de los trozos de vida que se cuentan pero donde lo real constituye, su “Espinazo”, es ese “Vago” sentimiento de un des-orden fundante de locura y dolor.¹⁰³

El título se extiende y advierte al lector de su contenido: adjetivar los cuentos como *negros*, convoca atributos negativos, o, si se quiere, malignos: “Simbólicamente [el negro] es más frecuentemente entendido en su aspecto frío y negativo. Contracolor de todo color, está asociado a las tinieblas primordiales, a la indiferencia original [...] El negro es pues color de duelo, no como el blanco, sino de una manera más abrumadora”.¹⁰⁴ Por su parte, el adjetivo *crueles*, sin duda, pauta la poética del libro que he descrito a lo largo de estas páginas.

¹⁰³ Adela Fernández, *op. cit.*, *Vago espinazo de la noche...*, p. 5.

¹⁰⁴ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 747.

Para sumar un ejemplo más a los cuentos ya analizados, considero oportuno ver a grandes rasgos el cuento “Stasho” para ilustrar con amplitud el sentido de la crueldad: Stasho es un niño cuyos padres lo maltratan severamente, a tal grado que el maltrato físico pasa a convertirse en violencia extrema:

Roja, como nueva, era la cicatriz en su cara. Apenado, mantenía la mano extendida sobre su mejilla. Esa marca del menosprecio fue hazaña de su madre, aquella vez que fuimos al río a capturar ranas y libélulas. A falta de recipiente usamos uno de sus zapatos que en un descuido nos arrebató la corriente. Llegó a su casa descalzo de un pie, con los pantalones mojados y llenos de lodos. Por tal causa fue la paliza. Soportó los golpes en silencio, sometido de bruces, la cara metida entre los muslos y las manos en la nuca; un nudo callado y tembloroso. Y el nudo fue deshecho a garrotazos, piernas y brazos se extendieron, quiso hundirse, huir hacia abajo, tierra impenetrable (pp. 117-118).

Stasho, a pesar de todo, añora el amor de sus padres, así que, convencido por un plan ingenuo de su amiguito, decide envenenarse para despertar la compasión, el amor y el interés de su familia. Lamentablemente, Stasho muere, por lo que sus padres consideran que el niño conscientemente decidió suicidarse. Como los padres de Stasho son extremadamente religiosos, y de cierta manera conservadores, consideran que los suicidas son condenados al infierno, por lo que Stasho no merece siquiera una santa sepultura, sobrepasando así los límites de la crueldad, Stasho incluso muerto es víctima de la humillación y la violencia:

Después de algunas horas, siguiendo la legislación canónica que niega sepultura religiosa a quienes han violado las normas de nuestra fe, se decidieron a deshacerse del maldito despojo. En medio de la oscuridad, entraron y, como los suicidas no deben salir por la puerta de la casa, arrojaron a Stasho por la ventana sobre una carretilla. El golpe de su cuerpo al caer no los estremeció, sólo mis carnes se estrujaron, grité hacia adentro de mí con toda la sonoridad oculta de mi angustia [...] Se dirigieron hacia donde se juntan los tres caminos y la vía del tren. Los suicidas son enterrados en la encrucijada, debajo del árbol donde ahorcan a los ladrones y criminales. La carretilla fue levantada verticalmente. Stasho rodó al suelo. Le prendieron fuego al cadáver. Vi entonces qué frágil es el cuerpo de un niño, suicida por equivocación, quemado para aliarlo al oscuro Satanás (pp. 125-126).

Es común encontrar en los cuentos de *Vago espinazo de la noche* a las víctimas representadas en personajes niños. Seguramente la inclusión de niños como víctimas se deba a su alto grado de vulnerabilidad. De esta manera, se contempla la potencialización de la crueldad, pues una víctima vulnerable queda abandonada ante cualquier intento de justicia. Brianda Domeq lee desde la aparición de *El perro. El hábito por la rosa* este gesto en el cual los niños son las víctimas comunes en los cuentos de Adela Fernández:

Bordeando con maestría todos los escollos del tremendismo y el melodrama, Fernández contempla desde los ojos de sus narradores-niños o desde la distancia de una tercera persona narrativa, un mundo abigarrado y doloroso, negado al amor y aun a la comunicación más mínima. Sus personajes vagan perdidos dentro de un aislamiento encapsulado donde nacen y mueren sus sueños, sus fantasías, sus ilusiones y, aun, sus actos mismos. Junto al desamor, el tema del abandono retumba como una inevitabilidad.¹⁰⁵

Javier Delgado también encuentra en los cuentos de Adela Fernández una infancia protagonista de la violencia representada, señalando también la contraparte que complementa el binomio víctima-victimario. Si los niños son las víctimas, los adultos son los victimarios, quizá así representados por su “madurez” intelectual y la amplia conciencia de sus actos, además de representar en ellos la ventaja de la fuerza de sometimiento que posee un adulto:

El escritor y productor de teatro Ricardo Diazmuñoz señala que la obsesión de Fernández por la muerte se manifiesta apremiante en todos los cuentos de este libro; una muerte niña, adolescente. Sus pequeños suicidas, voluntarios e involuntarios, provocan en el lector una obstinada reflexión en torno a la moral, al ejercicio de la religión, la intolerancia y la brutalidad de los adultos.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Brianda Domeq, *op. cit.* p. 117

¹⁰⁶ Javier Delgado, *art. cit.* p. 21.

Por su parte, Federico Patán relaciona estas víctimas infantiles con el medio en el que se desarrollan, poniendo énfasis en la vulnerabilidad de las infancias y las adolescencias. La personalidad de los niños y los adolescentes, así como los espacios en los que se desenvuelven son indeterminados, lo que permite a Adela Fernández configurar un espacio terrible que da peso a una crueldad en la cual la moraleja queda ausente, y por eso tiene más sentido el tercer adjetivo de su título: *cínicos*. Dentro del cinismo se muestra una realidad seca y terrible, que incluso se potencializa:

Varios de los relatos ocurren en paisajes fieros, y la sequedad, la oscuridad, el retorcimiento de ese paisaje son otra muestra de la crueldad que hemos mencionado. No habrá de extrañarnos la frecuencia con que son niños o adolescentes los protagonistas de estos cuentos: infancia y adolescencia significan etapas de vulnerabilidad suma, en las cuales la maleabilidad del espíritu crea una zona propia a lo insólito.¹⁰⁷

El *cinismo* es una muestra de obscenidad descarada, es decir, donde la violencia con la que son tratadas las víctimas es mostrada sin alternativa alguna de escape, los finales abiertos y ambiguos condenan a los personajes a un mundo terrible y atroz. Por ello, la ambigüedad en la literatura de Adela Fernández activa exponencialmente la poética de la crueldad, y que atraviesa cada uno de los cuentos. Raúl Alcántara, por ejemplo, lee en la literatura de Adela Fernández la ambigüedad como eje constitutivo de su narrativa filtrada desde la codificación fantástica:

La ambigüedad produce angustia. Los lectores prefieren una mentira a la incertidumbre, a la duda perturbadora. Frecuentemente, tratamos de definir, de clasificar todo, para tranquilizar nuestra conciencia. Sin embargo, no tomamos en cuenta que al narrador fantástico no le importa resolver nuestras dudas. Ante tal

¹⁰⁷ Federico Patán, *art. cit.* p. 547

circunstancia, la presencia de lo ambiguo en la narración fantástica resulta a la vez desesperante, turbadora, pero sobre todo, interesante y seductora.¹⁰⁸

Sin embargo, como se ha visto antes, la escritora oscila entre los registros fantástico y realista. Pero ambos comparten los elementos del grotesco aquí citados (hipérbole, degradación y ambivalencia) como una constante, porque ellos potencializan los efectos de la poética literaria de la autora, la cual admite géneros y recursos de distinta índole. Raúl Alcántara reconoce también esta propiedad, aunque vista desde una lectura que privilegia el horror, identificando el grotesco en la narrativa inquietante de la escritora como parte de su dinámica:

La dualidad entre el mundo real y el mundo sobrenatural produce dilemas, ambigüedades y desdoblamientos que van construyendo la historia. Ambos mundos, aunque independientes, se tocan, se superponen y se compenetran dando una continuidad dinámica y angustiosa a la lectura [...] Fernández hace uso de varios elementos propios de la narrativa de horror: lo macabro, el humor negro, lo grotesco y lo erótico. Sus creaciones participan igualmente de lo onírico, lo sobrenatural, lo morbosos, la crueldad y lo repulsivo.¹⁰⁹

Esta ambivalencia cuya configuración, por mi parte, asocio al grotesco, se encuentra en otros libros de Adela Fernández. En los textos de *Duermevelas*, por ejemplo, la manifestación del grotesco es inevitable porque las narraciones que se desenvuelven bajo registros como lo onírico, lo sobrenatural o lo fantástico, como lo anuncia el paratexto que inaugura el libro:

Mi nana decía que a mí me atacaban las *Duermevelas* porque de pronto me quedaba dormida en cualquier sitio y hasta de pie podía conciliar el sueño. Era una caída repentina en otro mundo lleno de imágenes, sin embargo no perdía por completo

¹⁰⁸ Alcántara Vega, Raúl, *Ambigüedad y horror en los cuentos de Adela Fernández*, Tesina, UNAM, México, 2008, p. 33.

¹⁰⁹ Raúl Alcántara Vega, *op. cit.*, pp. 46-47.

la conciencia, mantenía los ojos abiertos y podía escuchar todo cuanto decían: “A la niña ya la atrapó otra duermevela y cuando despierte se soltará a contarnos historias insensatas y sin juicio”.¹¹⁰

Dicho preámbulo está abierto a un campo de experimentación de la ambivalencia: se sueña mientras se está despierto, y en ese choque de contrarios surgen historias que se prestan a la ambigüedad grotesca. Algunos de los cuentos de *Duermevelas* poseen también una poética de la crueldad que se inclina hacia una realidad inmediata, porque en ellos lo onírico o la irrealidad no evade la realidad, su narrativa no es una contemplación lúdica y subjetiva, sino que opera bajo una objetividad encubierta por el grotesco, que una vez que se desmonta, muestra todos sus atributos asentados en la realidad. Por eso Kayser considera que el grotesco no es una composición gratuita de una realidad deformada sino que su distorsión responde a objetivos concretos:

Críticos y artistas han coincidido durante siglos en dar una respuesta a la cuestión planteada: el mundo enajenado tiene su origen en la mirada propia de quien sueña o sueña despierto, en la contemplación de la transición crepuscular. Ya en los artistas del pasado es posible documentar un hecho cuya justificación plena se logra en las poéticas románticas y surrealistas: que esa mirada onírica es paradójicamente la más dotada para captar «lo real» y la más adecuada para ambicionar la creación de formas duraderas. Pero a menudo hemos constatado algo más. La unidad de perspectiva de lo grotesco descansaba en una mirada fría sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas.¹¹¹

Esa “mirada fría” a la que apela Kayser forma parte de una estilización narrativa de Adela Fernández para presentar las acciones crueles, paradójicamente, de una manera más profunda:

¹¹⁰ Fernández, Adela. *Duermevelas*. Aliento, México, 2003, p. 7.

¹¹¹ Wolfgang Kayser, *op. cit.* p. 312.

En los cuentos se narran acciones brutales y violentas de una manera tan natural que sorprende pensar que los personajes configuren de esa manera su mundo y su vida. Mientras que los elementos sobrenaturales, fantásticos o grotescos son resultado de una configuración de la realidad diferente y, en algunos casos, sirven como medio de liberación de la violencia.¹¹²

Duermevelas contiene uno de los cuentos más difundidos de Adela Fernández: “La jaula de la tía Enedina”, el cual puede ser interpretado desde la vía estética del grotesco, ejemplo de ellos es la constante metamorfosis metafórica de Enedina, en cuya personalidad se manifiestan diversas actitudes animalizadas “Parecía una rata gris metiéndose entre la chatarra [...] Era muy semejante a una de esas arañas grandes y zancudas, de pancita pequeña y patas frágiles”.¹¹³ Al final de cuento, se nos revela que Enedina ha parido a criaturas alimentadas con alpiste, criaturas que, según el cuento, están trinando, por lo que la metáfora se desvanece y parece que efectivamente ha ocurrido una metamorfosis animal, sin embargo, es la ambigüedad lo que impide tener una conclusión concreta, priorizándola como mecanismo que potencializa la crueldad. Jazmín Tapia, quien escribe el prólogo en *Cuentos reunidos* de Adela Fernández, ve en este cuento precisamente la ambigüedad como un hilo conductor que atraviesa la narrativa posterior de la autora:

“La jaula de la tía Enedina” no sólo concentrará las grandes obsesiones temáticas que la autora desarrollará con variaciones y desde diversas perspectivas a lo largo de su obra cuentística, como la fuerza de la imposición social y la búsqueda de completud con una otredad siempre amenazante, sino que reúne los mecanismos de composición que caracterizarán su escritura como la construcción de la ambigüedad y de espacios liminares de indeterminación, el juego con el símbolo que constantemente encubre y revela, así como la construcción de metáforas y campos semánticos.¹¹⁴

¹¹² Velázquez Velasco, Fabiola. *Las familias en los cuentos de Adela Fernández*. Tesina, UAM, México, 2020, pp. 87-88.

¹¹³ Adela Fernández *op. cit.*: *Duermevelas*, p. 12.

¹¹⁴ Fernández, Adela. *Cuentos reunidos*. FCE, México, 2022, pp. 10-11.

Junto a las manifestaciones de lo ambivalente, el grotesco también se manifiesta a través de la hipérbole en *Duermevelas*, ejemplo de ello es el cuento “Cordelias” cuya trama narra la llegada de una niña misteriosa, llamada Cordelia, a una aldea, causando intriga y especulaciones entre los aldeanos. Lo inquietante comienza en cuanto Cordelia se multiplica cuando se ve a través de un reflejo, provocando así una abundante población de Cordelias: “Las Cordelias, por su parte, andan por todos lados arañando la tierra, en la desesperada tarea de encontrar algún espejo para poder seguir con la reproducción de su especie”.¹¹⁵ La hipérbole en este caso participa en el tratamiento del poder de Cordelia de multiplicación y aumento.

Por otra parte, la hipérbole como exageración y atiborramiento está presente en el cuento “Una distinta geometría del sentimiento”. El cuento narra la historia de una familia como cualquier otra: “Es una familia como todas, normal y cotidiana. Papá se llama Rodolfo Iturbe Sánchez; mamá, Dolores Carrillo de Iturbe, el hijo de once años, Rodolfito, y la hija menor, de tres años de edad, Anastasia. Cuatro nombres que forman la dulce geometría de un hogar”.¹¹⁶ Sin embargo, conforme avanza el cuento, la personalidad de cada miembro de la familia es descrita a partir de detalles extravagantes e inquietantes, por ejemplo, el cuarto de Anastasia es descrito como un cementerio canino “donde la quietud de los animales momificados se matiza con tristísimos lamentos, caja de aullidos, tablero decorado con perros. ¡Anastasia y sus perritos!”.¹¹⁷ El hermano de Anastasia, Rodolfito, por su parte, es un niño que tiene una postura en contra de las mujeres que han abortado; según su percepción,

¹¹⁵ Adela Fernández, *op. cit.*: *Duermevelas*, p. 23.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

todos estos seres abortados son víctimas de madres cómodas e irresponsables. Rodolfito comienza la experimentación con los fetos abortados para darles vida:

Esta es su tarea, acarrear fetos a su cuarto, meterlos en recipientes ovoides de cristal perfectamente sellados, unir a cada cordón umbilical un delgado tubo de vidrio, a su vez conectado a diferentes probetas. Rodolfito les pasa emociones, sentimientos, síntomas; todo esto ordenado por computadora. Y los fetos reaccionan, lloran, gimen, juegan girando, danzan. Hay algunos que hasta balbucean poemas. Viven, y sin estar en su totalidad físicamente formados, alcanzan diferentes edades. Incluso, tres de ellos sienten como ancianos. ¡Rodolfito y su laboratorio!¹¹⁸

El cuento juega con distintos mecanismos de lo ambivalente, la ironía está presente en la descripción de una familia normal y cotidiana que, sin embargo, detrás de las apariencias, es una familia constituida por manías sombrías y extrañas. Lo ambivalente también se manifiesta en el choque entre un discurso aparentemente cómico que transita hacia lo siniestro, provocando una risa negativa íntimamente ligada a un humor cruel, rasgo constitutivo según Kayser del grotesco, pues la risa negativa se manifiesta como invectiva o burla siniestra. Si tenemos en cuenta “Una distinta geometría del sentimiento” como un cuento que satiriza el núcleo familiar mediante la ironía, podemos afirmar que, junto a la hipérbole, la ambivalencia juega en él un papel importante para su articulación en el orden del grotesco:

Y hablando de sátira, ¿puede decirse que la risa pertenece a lo grotesco? [...] La posibilidad de encontrar esta consonancia se acentúa con los grotescos que llevan a su plenitud aquella visión satírica del mundo. La risa ya había surgido en los dominios de lo cómico y lo caricaturesco, en donde se había provisto de un componente de amargura. Así es como nace esa risa trasvasable al ámbito de lo grotesco: la carcajada cínica, irónica y hasta satánica.¹¹⁹

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁹ Wolfgang Kayser, *op. cit.* p. 313.

Por su parte, Ximena Bedregal Sáenz menciona que el sentido del humor oscuro en la narrativa de Adela Fernández responde a un gesto que intenta exorcizar la crueldad mediante la risa:

Adela no nos pone en las manos un libro fácil, sino uno que denuncia lo que hay detrás de la crueldad, nos plantea un desafío a la conciencia colectiva que debe empezar a mirar más allá de las apariencias y de lo explícito para entender esa lógica y a esa ética que crea un mundo donde la risa, que debería ser la expresión feliz de la alegría, se ha vuelto un gesto para exorcizar el dolor. Tal vez a eso se refería Adela cuando me dijo “lo más chistoso de todo ese libro es que es en serio” [...] la autora hace que la risa, el humor negro, trascienda ese exorcismo. Lo maneja con maestría para deshacer al poderoso y a su poder. Hace del humor ese terreno donde se juega la batalla entre el amo y el esclavo. En el libro, el esclavo no gana la batalla, pero crea un juego de resistencias desde donde se muestra lo estúpido de ese poder, lo pequeño y miserable que son esos dominios; al fin de cuentas: el dominio.¹²⁰

Otro cuento que puede ser filtrado desde la hipérbole grotesca es “Los vegetantes”, cuya trama tiene una relación directa con el grotesco ornamental cuyo fin era el desconcierto por medio de la mezcla de distintos reinos y especies naturales. El cuento narra la metamorfosis de la madre de Aciano Badían en planta. Aciano es testigo de la locura paulatina de su madre, siendo causa de sufrimiento y angustia para él, que apenas es un niño de nueve años. La metamorfosis ocurre de la siguiente manera:

Mi madre se hundía cada vez más en esa locura vegetal. Dios bendecía su infierno inventado, mina de delirios, vicios, flores alucinadas, clorofilas que golpeteaban sus sentidos. Todo su mundo se convertía en vergel: vegetales eran ahí las nubes atrapadas; pétalos la lluvia; vegetal el fuego, roja enredadera voluptuosa. Estrellas enyerbadas descendían condenándose con los verdes apagados [...] Dañado por su desprecio, la espiaba a través de pequeñas rendijas, mirando ese mundo crecer, reproducirse. Las plantas se desarrollaban sin medida y el espacio se aminoraba. Apenas visible la figura de mi madre: tenía ya los cabellos verdes, y el rostro y las manos blancos como las magnolias. Olía a extraños perfumes. Savia venenosa su saliva. Algo de morbo había en ella cuando intentaba descubrir los órganos reproductores de los criptógamos. Libidinoso su tacto al acariciar los helechos. Sus senos tenían semejanza con los hongos lactarios, y su vientre con los oronja. Se

¹²⁰ Adela Fernández, *op. cit.*: *Vago espinazo de la noche*, pp. 6-7.

tiraba sobre la tierra llena de orobancáceas, y sobre estas plantas parásitas parecía encontrar simbólicos placeres. Los licopodios eran sus amantes. Qué lejos estaba su mente de recordar o intuir al menos la realidad del mundo.¹²¹

La cita, en su larga extensión, deja ver como la relación con el ornamento grotesco que, para Kayser una relación directa con la composición del reino vegetal:

También el reino vegetal fue una incesante fuente de motivos; y desde luego no solo para la ornamentación grotesca. Ya es en cierto modo grotesca la forma en que en la propia naturaleza, sin que tengamos que acudir a distorsión alguna, se interpenetran los tallos, se entrelazan y ovillan con una casi inquietante vitalidad y energía, como si ella misma ya estuviera aboliendo la frontera entre vegetal y animal.¹²²

Así como la mayoría de los relatos que he convocado, “Los vegetantes” está sometido a una lógica que desmonta los ideales y valores familiares. Cuando reconocemos los recursos estéticos y discursivos que moldean la literatura de Adela Fernández como objeto artístico, observamos una realidad desnuda, la cual no se denuncia, pero sí se exhibe desde distintos matices. En ella, la violencia dentro de los núcleos familiares no responde a un único paradigma, sino que el fenómeno es variado y múltiple, es por eso que, cada una de las violencias tiene que ser tratada de forma diferente para tener una idea más clara y así alcanzar una profundidad crítica a través de su reconocimiento. De ahí que varios investigadores de la literatura de Adela Fernández destaquen su narrativa como una que pone en primer plano el desgaste y caducidad del ideal de familia:

El peso de una moral conservadora impera en el ambiente de la narración, las creencias, los estigmas sociales y los espacios marginados determinan la evolución de los personajes. Adela Fernández a través de un tratamiento ominoso en los lazos afectivos presenta una crítica al ideal de la familia; en su prosa sobresale la normalización de la violencia, el uso de un narrador en tercera persona para evidencia la descomposición de la familia y el uso de un narrador en primera

¹²¹ Adela Fernández, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹²² Kayser, *op. cit.* p. 307.

persona para demostrar el dolor y el ensimismamiento producido por esa descomposición y, en ocasiones, el uso de la segunda persona, para hacer una relación de empatía con el lector.¹²³

Los personajes que denigran los lazos familiares a través de la violencia son variados y múltiples desde distintas perspectivas, hay una incidencia recurrente de personajes masculinos que ejercen una violencia desmedida en contra de seres vulnerables, tal es el caso de “De todos los oficios”, “El montón”, “Con los pies en el agua”, por citar algunos; sin embargo, las mujeres victimarias también suelen aparecer como agentes activos de una violencia extrema, por ejemplo, en “Ese maldito animal”, “Stasho” o “Jaculatorias e indulgencias”. Con respecto a la realidad representada, hay distintas marcas que sugieren que las narraciones se desarrollan dentro del contexto de la sociedad y cultura mexicana, los nombres de ciertas regiones, los nombres de algunos santos y vírgenes, así como las estructuras lingüísticas sugieren que el objeto de su crítica se asienta en México. A estas alturas, es innegable que Adela Fernández encubre una realidad mediante distintos recursos estéticos para dar más amplitud a una voz casi ausente e implícita que exhibe satíricamente las problemáticas a las que estuvo expuesta en su propia vida:

En el caso de México las relaciones familiares tienen un matiz interesante debido a la ideología patriarcal con la que se instauró la idea de nación y con la cual se educó a la población. Las relaciones familiares se extienden incluso después del matrimonio de los hijos, pues la cantidad de integrantes de la familia representan la riqueza y el poder del fundador de ella. Para el caso de Adela Fernández, el concepto de familia confronta al concepto que tenía Emilio Fernández, su padre. Es importante aludirlo, porque en sus cuentos veremos cómo esa tradición es completamente transformada y sentimientos como los de maternidad, que, en las producciones cinematográficas de Emilio Fernández, eran asociados con la sumisión y el amor incondicional, en Adela Fernández se vuelven despiadados e incluso inhumanos.¹²⁴

¹²³ Fabiola Velázquez Velasco, *op. cit.* p. 11.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 15.

Adela Fernández representa un mundo atroz y palpitante en su literatura, de esta manera, pone en primer plano una problemática social que, contada por medio de las cifras y las estadísticas, pasa desapercibida. A lo largo del presente trabajo, y en los ejemplos narrativos señalados, hay una constante materialización del dolor, es decir, el objeto artístico posee y da cuenta de un testimonio de la crueldad e intenta que la misma sea percibida a través de los sentidos para dar a conocer una experiencia real, o al menos, tener conciencia y quizá generar una postura reflexiva al respecto, aspecto que es reforzado por la ambivalencia o la ambigüedad porque invita al lector a mirar aquello que ha pasado desapercibido. La misma Adela Fernández, en el paratexto de la edición de 2005 de *Vago espinazo de la noche*, confiesa cuál es el sentido de su escritura:

Defino un cuento como un conjunto de ideas, imágenes, experiencias e invenciones que se conjugan en el subconsciente reclamando una forma de realidad: la literatura. Un cuento, al menos un cuento mío, es como un sueño que escapa del mundo onírico y, fragmentado y divagante, se instala en la conciencia, en lo cotidiano, causando efectos en los campos de emoción y de la reflexión. La labor literaria consiste en atrapar todos esos fragmentos repercusivos, estimulantes, y darles cuerpo y unidad hasta poderlos narrar como un acontecimiento real.

Entonces, tampoco es gratuito que la narrativa de Adela Fernández esté configurada bajo la forma del cuento, pues este formato permite la amplitud de perspectivas y experiencias múltiples de la crueldad. Su discurso no se limita a una lógica narrativa en específico, sino que atiende las causas y motivos desde ángulos insospechados, generando así una poética, donde las constantes tensiones en cada relato invitan al lector a darse cuenta de que hay una realidad atroz que no es suficientemente señalada en la cotidianidad. Es por eso que la vida tiende a ser filtrada por estéticas artísticas con el fin de dar cuenta de una realidad ignorada. En este caso, el grotesco nos sitúa en medio de un mundo caótico y terrible que, sin embargo, no deja de ser nuestro propio mundo que habitamos en el aquí y ahora:

El terror nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia. Simultáneamente tenemos la sensación de que no podríamos vivir en ese mundo de repente transformado. No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación del mundo. Desde la ornamentación renacentista hemos asistido a la plasmación de procesos perdurables de disolución: la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones «naturales», etc. Y en la actualidad se han sumado a aquellas otros procesos más de disolución: la anulación de categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto histórico de tiempo histórico.¹²⁵

Asistimos entonces a la destrucción y disolución de nuestro mundo, la literatura de Adela Fernández da cuenta de esa propiedad proteica del arte para reinterpretar el mundo y llevarlo, mediante un proceso de hiperbolización, degradación y ambivalencia, a ese estado de indeterminación e inquietud, donde las formas han perdido sus superficies estables y reconocibles. Incluso podemos constatarlo a través de las representaciones plásticas que conforman los libros de Adela Fernández, es decir, las ilustraciones que acompañan sus cuentos: las viñetas de Marisole Wörner Baz que ilustran *El perro. El hábito por la rosa* (1975) y *Vago espinazo de la noche* (2005); las viñetas de Edgardo Villalba en *Duermevelas* (1986); las ilustraciones de Emilio Quetzalcóatl Fernández, Arturo García Tenorio, Rosario Guillermo, Santiago Ríos, Atenea Theodorakis y Alberto Zamora en *Vago espinazo de la noche* (1996); y las ilustraciones de Atenea Magoulas para *Duermevelas* (2003). Cada una de las ilustraciones dibuja trazos ambiguos y violentos, otros indefinidos, y otros más poseen rasgos simbólicos y surrealistas, reflejando así la profundidad del carácter inquietante, agresivo y atroz de los cuentos.

¹²⁵ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 310.

La narrativa de Adela Fernández se encubre y se revela en la ambigüedad con la que se desarrollan y concluyen sus relatos. Es una representación de un mundo sin leyes y paradójico. Creemos que nuestra realidad responde a un orden objetivamente estable, sin embargo, la realidad se disuelve a sí misma en cada acto individual y colectivo que, a final de cuentas, es múltiple y polifacético, contrastante y contradictorio, convivimos día a día como individuos alienados y enajenados en un mundo que se antoja cada vez más absurdo y complejo, por eso la narrativa de Adela Fernández se desenvuelve bajo una ambigüedad que no denuncia ni es invectiva directamente, es propositiva sin ser impositiva; Adela Fernández reconoce la arbitrariedad del mundo y en el grotesco se encuentra una ruta interpretativa ante tal complejidad discusiva:

El mundo enajenado no nos permite orientación alguna; nos parece absurdo sin más. La diferencia con lo trágico es manifiesta. Porque es un principio también lo trágico tiene ese componente absurdo. Lo contemplamos en esos átomos germinales de la tragedia griega: absurdo es, en fin, que una madre mate a sus hijos, que un hijo asesine a su madre, que un padre sacrifique a sus hijos o que alguien se coma la carne de sus propios vástagos; el mito de los Atridas está colmado de tales absurdos. Pero se trata de «acciones» aisladas, acciones que amenazan con hacer saltar en pedazos los principios en los que se apoya el orden moral de nuestro mundo. En lo grotesco en cambio no podemos hablar de acciones capaces de un desarrollo interno ni tampoco de la ruptura de un orden moral universal (en todo caso eso puede constituir un elemento parcial): se trata en primera instancia del fracaso de la mera orientación física en el mundo. Y en definitiva: lo trágico no permanece del todo inaprensible. El sinsentido y el absurdo suponen que la forma artística de la tragedia el lugar donde precisamente se inaugura el presentimiento de una posibilidad de explicación del mundo. El mundo se explica a partir de lo que los dioses disponen desde su estancia y en la figura y destino del héroe trágico, cuyo enardecimiento nace justamente en el momento de su dolor. El artista grotesco no puede ni debe procurar un sentido a sus creaciones, porque tampoco le está permitido desviarnos del absurdo.¹²⁶

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 311-312.

No hay certeza alguna para decir abiertamente que Adela Fernández estaba consciente sobre todo lo que implica la estética del grotesco (de hecho, es curioso que la palabra “grotesco” no aparezca en ninguno de sus cuentos, a pesar de que la palabra puede describir a la perfección múltiples escenas, acciones y actitudes que se recrean en sus relatos), sin embargo, sí hay una plena conciencia de la degradación y la ambigüedad como representación de *su mundo*. Quizás esta visión la ayudó a configurar una literatura que, por su carácter hiperbólico, ambivalente y paradójico, mantiene lazos íntimos con el grotesco y sus representaciones.

Conclusiones

El presente trabajo de tesis me permite puntualizar ciertos hallazgos en la obra de Adela Fernández, dentro de la cual destacan las reflexiones en torno a los temas recurrentes en sus cuentos, es decir, la constante alusión a la crueldad desde distintos ángulos y matices. Para sistematizar una interpretación que analice y explique los alcances y motivos de la narrativa de Adela Fernández se optó por la lectura de los textos señalados de Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín y Philip Thomson, los cuales permitieron formalizar un marco teórico del grotesco que identifica lo hiperbólico y lo ambivalente como parte fundamental de la configuración del imaginario de Adela Fernández dentro del discurso literario. Lo hiperbólico en los textos nutre a la narrativa de Adela Fernández de una plástica dichamente grotesca, mientras que lo ambivalente configura una narrativa inquietante y desconcertante. Es importante también la noción de degradación corporal, la cual implica una lectura literal de la crueldad a través del dolor ejercido por la violencia en distintas de sus variantes, y también una lectura metafórica que implica la materialización y/o encarnación de elementos abstractos como lo son la misma violencia y la crueldad, así como la representación de topográfica que define un espacio inferior como síntoma de decadencia, dolor y muerte.

Mediante la reflexión de cada uno de los teóricos citados, he identificado que dichos recursos estéticos del grotesco dentro de la literatura permiten una lectura cuyo sentido irónico y satírico de los hechos representados funcionan como estrategia crítica de la realidad contemporánea. En el caso de Adela Fernández, la hipérbole y la ambivalencia operan en sus cuentos como comentario crítico sobre la realidad, desde una postura artística planteada con el artificio estético que conlleva, es decir, dichos recursos facilitan la exposición de

costumbres y comportamientos de la sociedad contemporánea; los cuentos “De todos los oficios”, “Ese maldito animal” y “El montón”, recrean una realidad que tiende a la deformación plástica de sus superficies, pero también revelan dentro de su contexto una constante búsqueda de la representación de la capacidad humana de ejercer violencia sobre otros cuerpos. Por su parte, la ambivalencia analizada en los cuentos “Incineraciones” y “La venganza de Flaubert” dan cuenta de una narrativa que busca la indefinición a través de la paradoja, con el fin de evitar una postura polarizada que analice los fenómenos representados en otros de los textos de la autora desde una sola perspectiva, potenciando así una narración rica en matices. La degradación corporal, analizada e interpretada en los cuentos “Vago espinazo de la noche”, “Con los pies en el agua” y “Sapo rojo”, suman al presente estudio la tendencia a la configuración de un orden topográfico que asocia el dolor y la crueldad a los órganos y fluidos que constituyen las partes inferiores del cuerpo. Dentro de los estudios literarios, la presente tesis abona la complejidad y amplitud de recursos y elementos del grotesco, como perspectiva que enriquece y reafirman distintas vías interpretativas que se han escrito sobre la obra de Adela Fernández, y, por otra parte, se presenta como búsqueda y reflexión en cómo operan cada uno de los elementos citados.

La narrativa de Adela Fernández filtrada por los mecanismos del grotesco como vía interpretativa permiten una lectura cuya visión apertura una configuración de una poética de la crueldad, la cual atraviesa distintos de sus cuentos incluidos en otros libros como *Duermevelas*, unificando tópicos y representaciones de la obra de la autora, problematizando sus alcances dentro de un conjunto delimitado y formal como lo es la totalidad de una obra como el libro de cuentos *Vago espinazo de la noche*. La propuesta crítica del grotesco ata las esferas temáticas y recurrentes dentro de la literatura de Adela Fernández, articula los textos

dentro de un ordenamiento estético y concreto, efectuando el ejercicio crítico sobre la realidad social, cuyas representaciones son es siempre necesarias dentro del marco de los estudios humanísticos, artísticos y sociales. De esta manera se reconoce técnicas, recursos y mecanismos que inciden de manera constante en la obra de Adela Fernández, permitiendo comprender la amplitud y variedad de sus relatos en los cuales participan hechos y personajes diferentes entre sí, así como distintos mundos sobrenaturales, fantásticos, oníricos y realistas, pero que tienen como común denominador el sufrimiento y dolor provocados por la crueldad humana.

Con respecto a la propuesta crítica del grotesco, el concepto persiste en la actualidad como fenómeno estético que se ha manifestado en las artes desde distintas épocas y contextos, su plasticidad, cuyos elementos principales son lo hiperbólico (dentro del cual hay distintas formas de representación, como lo son la combinación de distintos órdenes naturales en su solo cuerpo, la deformidad de los cuerpos y las superficies, lo monstruoso, lo caricaturesco, el amontonamiento, el desbordamiento de sus propios mundos configurados, etcétera); y lo ambivalente (el choque de contrastes discursivos, la incidencia de varios géneros que se unen y se repelen dentro del texto, la indefinición de los límites, lo irónico y lo paradójico). Estos mecanismos del grotesco han persistido a lo largo de las épocas y los espacios geográficos, manifestándose además dentro de la literatura, cuya configuración textual es reconocible en distintas obras de la contemporaneidad, destacando así su pertinencia en los estudios actuales y sus alcances dentro de los análisis de la literatura mexicana e hispanoamericana, gracias a los cuales pueden identificarse temáticas y estrategias discursivas específicas.

La vía interpretativa aquí planteada toca sólo una parte de la literatura de Adela Fernández, sin embargo, el análisis aquí desarrollado se perfila como un importante avance y herramienta de consulta para complementar la amplitud de los estudios desde la perspectiva crítica y teórica del grotesco, estética que puede sumar contribuciones reflexivas con respecto a la totalidad de la obra de la autora, dando así la posibilidad de una continuidad de estudios enfocados en el reconocimiento de los elementos del grotesco en otros textos que aquí no se abordaron con detenimiento. El presente estudio invita al enriquecimiento del estudio de la figura autoral de Adela Fernández, ya que existen muchos documentos y archivos que se enfocan en un estudio biográfico y vital de la autora, aspectos que, por las limitaciones y enfoques específicos del presente trabajo, no se pudieron analizar con el rigor y la estructura necesarias para una investigación profunda y de calidad, en la cual cabe la complejidad de los estudios autobiográficos. Adela Fernández es una figura de la cultura y de las artes en México cuya obra tiene una profundidad y una calidad narrativa excepcional, haciendo de su legado artístico una parte fundamental para la comprensión de la literatura mexicana y su contexto cultural dentro de los estudios en torno a las problemáticas sociales actuales.

Referencias

- Alcántara Vega, Raúl, *Ambigüedad y horror en los cuentos de Adela Fernández*. Tesina, UNAM, México, 2008.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- Carmona González, Isabel Crisaly. *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*. Tesis de Maestría en Literatura Mexicana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, 2018.
- Carrillo, Ramón. “Entrevista a Adela Fernández”, 17 de julio de 2011. <https://entrevistasramoncarrillo.wordpress.com/2011/06/17/adela-fernandez/>
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- Cluff, Russell M., Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos, Guillermo Samperio (sel.). *Cuento mexicano moderno*, pról. Alfredo Pavón. Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana, Aldus, México, 2000 (Antologías literarias del siglo XX).
- Delgado, Javier. “Vago espinazo de la noche, regreso de Adela Fernández a las letras, después de diez años”. Artículo en *Unomasuno*, 19 de mayo de 1996.
- Domecq, Brianda, *Mujer que publica... mujer pública*. Editorial Diana, México, 1994.
- Fernández, Adela. *El perro. El hábito por la rosa*. Talleres de impresiones Aries. México D.F., 1975.
- Fernández, Adela. *Duermevelas*, Editorial Katún, México, 1986.
- Fernández, Adela. *Duemevelas*, Aliento, México, 2003.
- Fernández, Adela. *Vago espinazo de la noche. Cuentos crueles y cínicos*. Taller Editorial La Correa Feminista. México, 1996.
- Fernández, Adela. *Vago espinazo de la noche. Cuentos crueles y cínicos*. Aliento, México, 2005.
- Fernández, Adela. *Híbrido*. Laberinto, México, 2011.
- Fernández, Adela. *Cuentos reunidos*, pról. Jazmín Tapia Vázquez, Fondo de Cultura Económica, México, 2022.

- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Antonio Machado Libros, Madrid, 2010 (La balsa de Medusa).
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, “*La ironía como tropo*” en Hernán Silva (comp.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, México, 1992.
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Trad. Mariano Marín Casero. Gredos, Madrid, 1983.
- Hutcheon, Linda, “*Ironía, sátira, parodia*” en Hernán Silva (comp.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, México, 1992
- Ocampo, Aurora M. *Diccionario de Escritores Mexicanos del Siglo XX*, Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/dem_f/fernandez_adela.html
- Patán, Federico. “De la crueldad como tema”, en *Sábado* (suplemento cultural de Unomásuno), sábado 12 de junio, 1986.
- Prieto, Francisco. Reseña en *El Cuento*, 73, jul-sep, 1976.
- Thomson, Philip. *The grotesque*. Methuen, London, 1972.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte mexicano*. Universidad de Guadalajara. México, 1997.
- Velázquez Velasco, Fabiola. *Las familias en los cuentos de Adela Fernández*. Tesina, UAM, México, 2020.
- Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio* (trad.) Joaquín Verdaguer. Acantilado, Barcelona, 2020.
- Anónimo. “Publica Adela Fernández su tercer libro de relatos”. Nota en *La Jornada*, 17 de mayo de 1996.