

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

**El espacio doméstico como productor de lo insólito en la narrativa  
breve de Francisco Proaño Arandi**

Guillermo Alberto Gomezjurado Quezada

Tutor: Iván Fernando Rodrigo Mendizábal

Quito, 2021





## **Cláusula de cesión de derecho de publicación**

Yo, Guillermo Alberto Gomezjurado Quezada, autor de la tesis intitulada “El espacio doméstico como productor de lo insólito en la narrativa breve de Francisco Proaño Arandi”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Literatura, con mención en Literatura Latinoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

10 de noviembre de 2021

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

En este trabajo se realiza una lectura del espacio doméstico en cinco relatos del escritor ecuatoriano Francisco Proaño Arandi (1944); estos son: “La noche de Santiago” de *Historias de disecadores* (1972), “Difusos bajo una luz cegante” de *Oposición a la magia* (1986) “La doblez” de *La doblez* (1986), “Devastación del domingo” de *Historias del país fingido* (2003) y “Vendrá la visita” de *Elementos dispares* (2015). El objetivo de tal acercamiento es dar cuenta de la importancia del espacio doméstico en la irrupción del evento insólito presente en estos relatos, entendiendo por insólito “todo aquello que resulta extraordinario. Lo que se sale de lo común, lo inusual, lo fabuloso o lo inexplicable: lo que aspira a ir más allá de la realidad” (López-Pellisa y Ruiz 2019, 5).

Para ello –y dado que “el espacio se configura como un signo complejo en el seno de la ficción” (Álvarez 2002, 16), que está vinculado a la acción, a los personajes y a un contexto temporal (32)–, durante la lectura de estos cuentos se ha intentado atender a sus cuatro dimensiones que son, según Natalia Álvarez: 1) la del referente; 2) la del discurso; 3) la del significado o de la historia; y 4) la pragmática. Esto, creemos, permite distinguir algunas de las estrategias, modos y soluciones narrativas que evidencian y se articulan en cada caso.

Dado que en este trabajo se realiza un estudio diacrónico de la narrativa de Proaño Arandi, resulta interesante advertir que el tratamiento del evento transgresor por Proaño Arandi varía. Vale decir, en ese sentido, que este trabajo se organiza en dos capítulos; el primero dedicado a dos casonas familiares, simbólicamente asimiladas a la figura paterna, y un segundo capítulo a otros tipos de espacios domésticos –casas comunes y corrientes, departamentos situados en multifamiliares–, habitados por parejas que pasan por una experiencia de desencuentro.

Palabras clave: Francisco Proaño Arandi, literatura ecuatoriana, narrativa, espacio doméstico, insólito, ambigüedad



## **Agradecimientos**

Mis agradecimientos a mi familia, por la comprensión y el apoyo. A mi tutor por las sugerencias y precisiones proporcionadas a lo largo del trabajo. A la Universidad Andina “Simón Bolívar”, a su cuerpo docente y a Leonardo Valencia, coordinador de la Maestría en Literatura, por la oportunidad brindada para realizar este trabajo.



## Tabla de contenidos

Introducción	11
Capítulo primero Casas sin padre	21
1. Consideraciones previas antes de entrar en la casa	21
1.1. “La noche de Santiago”	29
1.1.1. La casa paterna, el taller de la esquina; la fábrica, la celda; el túnel	32
1.1.2. De vuelta a la casa: profundidad y clausura del pasado	36
1.1.3. Irrupción e intimidad	39
1.1.4. Un desvío sobre la distorsión del espacio	41
1.1.5. Caída y descenso	44
1.1.4. Descenso y disecación voluntaria	47
1.2. “Difusos bajo una luz cegante”, o un atentado contra la quietud	50
1.2.1. <i>A haunted house</i>	51
1.2.2. Una pequeña familia imaginada	57
1.2.3. La apuesta por el extrañamiento del espacio	58
1.2.4. Un orden para un ausente	59
1.2.5. La madre y la extremidad fantasma	61
1.2.6. Habitantes y objetos: una ornamentación grotesca	63
1.2.7. Detrás de la última piedra, una figura	64
1.2.8. “La muchacha perpetra atentados”	66
1.3. Consideraciones finales	68
Capítulo segundo La casa de ¿la pareja?	71
1. Consideraciones previas	71
1.1. “La doblez”	77
1.1.2. La casa doble	78
1.1.2. La posibilidad fantástica	81
1.1.3. Una casa anamórfica	83
1.2. “Devastación del domingo”, o el derecho al fantasma	90
1.2.1. El departamento horadado por un rincón	92
1.2.2. La inmovilidad, el holograma, el movimiento	98
1.2.3. Dos perspectivas sobre el fantasma	105

1.2.4. Cierre del círculo	108
1.3. “Vendrá la visita”	110
1.3.1. Una casa aislada, sin ventanas	112
1.3.2. Un informe particular	114
1.3.3. El fantasma y la casa	115
1.3.4. Dos ejemplos, una figura confusa	118
1.3.5. La irrupción espeluznante	120
Conclusiones	125
Obras citadas	131
Apéndice. Entrevista a Francisco Proaño Arandi	137

## Introducción

La obra, en general, es perturbadora.  
Una amenaza simula incubarse en alguna parte.  
Francisco Proaño Arandi. *Desde el silencio*

El espacio es uno de los elementos fundamentales en la narrativa de Francisco Proaño Arandi (1944). Muchas de sus novelas y cuentos giran en torno a casonas viejas, trazan una cartografía propia de la ciudad, y se esfuerzan en experimentar con las posibilidades que brindan los ambientes asfixiantes y cerrados. Asimismo, es frecuente que los personajes que habitan tales espacios los perciban de pronto desdoblados, *otros* y tengan una sensación inquietante al respecto.

¿Qué función cumple el espacio en estas situaciones?<sup>1</sup> Es decir: ¿en qué medida son los espacios domésticos (co)productores –y no solo escenarios– del evento insólito, entendiendo por insólito “todo aquello que resulta extraordinario. Lo que se sale de lo común, lo inusual, lo fabuloso o lo inexplicable: lo que aspira a ir más allá de la realidad” (López-Pellisa y Ruiz 2019, 5)?<sup>2</sup> El propósito de este trabajo ha sido dar una respuesta a esta pregunta a partir del análisis del espacio en cinco cuentos, pertenecientes a las cinco colecciones de relatos publicados por Proaño Arandi hasta la fecha; estos son: “La noche de Santiago” de *Historias de disecadores* (1972), “Difusos bajo una luz cegante” de *Oposición a la magia* (1986) “La doblez” de *La doblez* (1986), “Devastación del domingo” de *Historias del país fingido* (2003) y “Vendrá la visita” de *Elementos dispares* (2015).

En ese sentido, lo primero que se constató, al intentar una lectura del espacio doméstico en los relatos seleccionados para este trabajo, fue que los acercamientos propuestos por la crítica revisada en torno a la narrativa de Proaño Arandi no daban cuenta del todo de la dinámica que se generaba entre los personajes y el espacio en la irrupción del acontecimiento insólito que presentan estos textos. Para explicar mejor lo dicho, cabe

---

<sup>1</sup> En ese sentido, debo decir de antemano que me ha sido especialmente útil, en los orígenes de este trabajo, el provocador estudio de Patricia García Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature (2015), donde la investigadora ya analiza numerosos cuentos fantásticos “sustituyendo la habitual pregunta de: ¿Dónde ocurre lo sobrenatural? Con ella aborda el espacio como escenario en el que opera otro sujeto fantástico, por la de ¿qué hecho fantástico genera el espacio y cómo lo hace?” (2013, 114), si bien en los cuentos que reviso aquí no necesariamente los lea como fantásticos.

<sup>2</sup> Para Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz “[l]o insólito [...] permite cuestionar el orden simbólico a partir de la transgresión, ya sea del lenguaje o de las convenciones culturales, y ese ejercicio de subversión contra lo normativo es perturbador y revolucionario” (López-Pellisa y Garzón 2019, 10).

recordar rápidamente una de las aproximaciones más detalladas que ha recibido la narrativa del escritor ecuatoriano. Nos referimos al trabajo de la profesora Rocío Bastidas, que ha abordado el asunto del espacio en Proaño Arandi, tanto en su tesis *La narrativa barroca de Francisco Proaño Arandi* (2000) como en su “Estudio introductorio” al volumen *Contemporáneos v* (2015) de la Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos.

Bastidas señala varios puntos importantes. Entre ellos: ve al espacio como un elemento estructurante del relato; lo lee como un signo con relación al cual los personajes se identifican u oponen (2000, 141), expresando su psicología o estado de ánimo; y propone arriesgadamente ver en un espacio concreto, la casa, un pseudo-personaje “que razona y persigue sus propios objetivos, además de actuar por sí misma” (161). De hecho, en años recientes, Bastidas ha ampliado su propuesta de ver en la casa un pseudo-personaje y ha pasado a percibir en la ciudad de *Tratado del amor clandestino* (2008) una función parecida; de ahí que, para la crítica, en esta novela la ciudad se convierta en “celestina de los amores escondidos del padre” (2015, 66).

Los dos primeros puntos, Bastidas los expone con relación a *Antiguas caras en el espejo* (1984), *Del otro lado de las cosas* (1993) y los primeros libros de cuentos como *Historias de disecadores*, *La doblez* y *Oposición a la magia* –incluso analiza “En la noche, los árboles” publicado ya para la fecha, aunque por entonces no estuviera recogido en libro–; el tercero, por su parte, solo lo propone para la lectura de las dos novelas. Se comprende, en todo caso, que son observaciones que pueden ser útiles al analizar la producción de Proaño en general.

Ahora bien, pese a lo sugerentes que pueden resultar estas observaciones –aquí interesan, de las tres señaladas, las dos últimas–, considero que no dan cuenta del todo de la relación dinámica que generan los espacios domésticos con los personajes de estos relatos. Las retomo aquí, sin embargo, primero por provenir del trabajo más detallado que se realizó sobre la obra de Proaño hasta la fecha, y luego porque una de sus lecturas –la de ver en el espacio un elemento que expresa la psicología de los personajes– da cuenta de un tipo de acercamiento que ha sido recurrente en numerosos textos sobre el espacio en esta obra.

Inicio, pues, por discutir el primero de estos dos últimos puntos.

Considero que entender al espacio únicamente como un elemento que evidencia la psicología de los personajes conduce a verlo como un factor pasivo, que refleja la interioridad

de los personajes, y obvia el papel –las provocaciones– del espacio en la producción de percepciones, imágenes, sensaciones del personaje. Se tiende a olvidar, así, que “todas estas «proyecciones», todas estas «asociaciones», todas estas «transferencias» se fundan en algún carácter intrínseco del objeto” (Merleau-Ponty 1994, 46); es decir, se olvida que el espacio, antes de ser metáfora es “el medio y como la patria de nuestros pensamientos” (46). O, como diría, Gilbert Durand: “solo hay una intuición de las imágenes, en el seno del espacio, asiento de la imaginación” (1981, 37).

Lo que intento evidenciar con esto es la insuficiencia de una lectura que no vea en el espacio el punto de origen de las sensaciones, ideas, ensoñaciones, y tan solo lo lea como expresión de la psicología del personaje.

Por otro lado, y esto ya con respecto a la siguiente propuesta que rescato de Bastidas, considero que, si bien se puede pensar que, al nivel de las acciones, la casa llegue a cumplir una función determinada, identificar en ella un pseudopersonaje que “toma decisiones” o se “propone objetivos a cumplir”, termina atribuyéndole características –¿sobrenaturales?– que no corresponden a los espacios domésticos de estos relatos. Al contrario, creo que es la singular interrelación entre espacio y personajes lo que a veces puede llevar a pensar en cierto carácter o voluntad del ámbito doméstico, sin que este realmente sea poseedor de tales características.

Así pues, no creo que en estos cuentos el espacio doméstico sea ni solamente un elemento que permita la expresión psicológica de los personajes, ni un ente que “tome decisiones” o se proponga objetivos a cumplir. Es más, pienso que al leerlos de esta manera no se logra entender del todo la interrelación que mantienen los espacios domésticos con los personajes de cara al evento insólito que se presentan en estos relatos.

Si empezamos, en cambio, por considerar la idea, por lo demás bastante conocida, de Maurice Merleau-Ponty de que “toda percepción explícita de una cosa vive de una comunicación previa con cierta atmósfera” (1994, 334), podemos intentar una lectura de estos relatos en la que los eventos insólitos que suceden en ellos sean resultado de la particular interrelación entre el personaje y el espacio que este habita.

De esta manera, estos eventos no serían ni figuraciones que solamente expresen la psicología de los personajes ni acciones externas a ellos, llevadas a cabo por una casa cuyas propiedades uno debería entender sobrenaturales, sino se motivarían en esa fundamental

interrelación entre espacio y sujeto –en este caso personaje– que Merleau-Ponty denominó *espacio vivido* –para diferenciarlo del espacio geométrico–, espacio nada homogéneo, por lo demás, si no rodeado y atravesado por distintos tipos de experiencias espaciales (302), como la mítica, la ensoñadora, la religiosa.

Así pues, es a partir de este tipo de “comunidad” –en la que “the spatial environment is produced by the subject and the subject is produced by space” (cit. por García 2015, 51)– desde la que inicio mi lectura de los cuentos en los que el evento insólito muchas veces es presentado como un error de percepción, o es producido por la interrelación de ciertas características del espacio con el personaje. Lo insólito ocurre, así, *como si* ese espacio que, en algunos casos invita a la ensoñación o el símbolo,<sup>3</sup> fuera el que invitara al sujeto a dar un paso excesivo, o lo hiciera cruzar del otro lado de las cosas. Es, pues, en el espacio donde se percibe “el latigazo de lo oscuro, la intuición de que en algún lugar no descifrado de la realidad, *algo, un no sé qué*, exigía ser hollado, explorado” (Proaño 2009a, 38).

Resulta útil, en ese sentido, recordar las palabras del propio Proaño Arandi, quien, en una entrevista con Alejandro Moreano, ha observado lo siguiente sobre la relación entre los objetos y los personajes en su propia obra; esto nos permite notar que la relación que Proaño traza entre personajes y objetos se asemeja mucho al punto de partida desde el cual –lo señalábamos recién– nos propusimos empezar a leer las relaciones entre espacio y personaje en este trabajo; dice Proaño:

en mi caso [...]: al tratar de ubicar a ese ser humano que es el personaje, sea el personaje narrador, sean personajes secundarios, otorgándoles una carnalidad [...]. Como que hay una relación dialéctica entre el objeto y el ser humano que se va configurando, aunque creo que también influyó en eso la novela objetalista que entonces estaba muy en boga. Me parece que esa obsesión por desentrañar una realidad a través de lo objetalista sí influyó en mi caso (Moreano 2010, 23).<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Ya para Durand, la experiencia del símbolo “llevaba a reconocer una consustancialidad fraternal y feliz entre macrocosmos y microcosmos; [en la que] el espíritu sensorial de uno abrevaba en la materialidad del otro, y la materialidad del primero tomaba sentido en la ensoñación técnica del segundo” (1971, 87).

<sup>4</sup> Comentario aparte merece esta declaración de Proaño Arandi sobre la influencia de la novela objetalista en su obra, dado que, como es sabido, la propuesta de uno de los impulsores de la *nouveau roman* se basa en la idea de que el “hombre mira al mundo, y el mundo no le devuelve su mirada” (Robbe-Grillet 2010, 85), por lo que se proponía “situar los objetos como puramente exteriores” (Robbe-Grillet 2010, 84). De hecho, para Severo Sarduy, escritores como Michel Butor vieron en “el *nouveau roman* [...] una escritura denotativa, una ruptura del *como* [...es decir, fue] una negación de la metáfora, de la dimensión imaginaria” (2013, 94). Ahora bien, si es notorio que en Proaño se podría detallar cierta influencia de este tipo de narrativa, ante todo en ciertas *formas de atención* con que Proaño describe su mundo, hay que señalar también que los espacios y objetos en su obra están cargados de subjetividad, e invitan a la producción simbólica. En ese sentido, me parece interesante recordar lo que se dice en una de sus novelas sobre el acto de recordar de Male, personaje de *El*

Me parece importante, asimismo, traer acá lo que, sobre esa misma relación entre objetos y personajes, apunta Fernando Balseca con relación a *Del otro lado de las cosas*:

en uno de los pasajes centrales de la novela, las cosas le producen al protagonista actos de meditación. Por eso mismo, la casa derruida [...] adquiere una presencia casi personal en todos los que la habitan [...]. Este acto de comprender el mundo a través de las cosas evoca, sin duda alguna, el procedimiento por el cual se da esa conexión entre palabras y las cosas. Como en un soneto de Jorge Luis Borges, que lleva por título “Las cosas”, los objetos se imbrican aquí de una manera casi íntima con sus dueños o con sus usuarios. (2003, 258)

Como puede notarse, estas citas en las que tanto Proaño como Balseca advierten la singular interrelación que se da entre los objetos y los personajes en la narrativa del escritor ecuatoriano, están mucho más cerca de la “comunidad” entre espacio y personajes que hace un momento se planteaba como punto de partida para este trabajo. Por lo demás, pienso que una relación así permite prestar mayor atención al elemento espacial, reconociendo no solo las particulares formas en que este es presentado al reflejar la psicología de los personajes, sino también los singulares efectos que determinados espacios o condiciones espaciales generan en quienes los recorren o habitan, sin que estos tengan que volverse por ello edificaciones sobrenaturales.

Y, más importante aún, una perspectiva de este tipo nos ayuda a atender al modo en que la interrelación entre espacio y personaje llega a generar eventos insólitos en el mundo narrado, como puede serlo el soterramiento de un hombre en el subsuelo de su casa, o la paulatina desaparición de una mujer del espacio doméstico compartido, o la irrupción de un fantasma en el fondo oscuro de la casa –dinámica que, tengo la impresión, si ha sido advertida, no ha sido suficientemente explorada en anteriores acercamientos a la narrativa de Proaño Arandi.

---

*sabor de la condena*, pues creo que, de algún modo, se puede utilizar dicho señalamiento como una observación aplicable a la dificultad que tendría la narrativa de Proaño por reducirse a una descripción objetal; dice: “Male hubiese querido [...] mirarlo todo desde una perspectiva absolutamente objetal, no reconstruir rostro alguno ni cuerpos u olores ni las palabras pronunciadas y contemplar, sin comparsas, las situaciones vividas, reducidas, las escenas, las secuencias, a su más esquemática realidad: allí, en la memoria, solo los hechos, las siluetas nada más, el escenario de fondo [...] Pero ello, lograr esa descarnación, esa anonimidad, no era posible” (Proaño 2009a, 39). Pues bien, creo que, para Proaño, igual que para Male, describir los espacios y los objetos en su singularidad, invariablemente terminan provocando la reacción subjetiva de los personajes y, por ende, contaminándose de afectos. De ahí que, en la narrativa de Proaño Arandi, la descripción tienda a la figuración, al símbolo.

En ese sentido, el propósito de este texto ha sido el de valorar la función del espacio doméstico en la irrupción de eventos que generen extrañeza, tanto en los personajes como en el lector. Para hacerlo, y dado que “el espacio se configura como un signo complejo en el seno de la ficción” (Álvarez 2002, 16), que está vinculado a la acción, a los personajes y a un contexto temporal (32), durante la lectura de estos cinco cuentos intenté atender a sus cuatro dimensiones que son, según Natalia Álvarez: 1) la del referente; 2) la del discurso; 3) la del significado o de la historia; y 4) la pragmática; aunque no las exponga en secciones estrictamente diferenciadas.

Por lo demás, Patricia García ha definido a estas dimensiones de la siguiente manera: 1) la dimensión del referente, o de locación que “focuses on the selection, disposition and organisation of locations” (2015, 17); 2) la dimensión retórica o del discurso que “focuses on devices used to recreate a three dimensional space within two dimensional medium of the line” (18); 3) la dimensión del significado o de la historia que “examines the way in which the Fantastic [en nuestro caso las diferentes formas de lo insólito] is presented within the structure of the story and the way in which it might influence the plot (18); y 4) la dimensión pragmática que da cuenta de “a good understanding of the frames that determinate the spatiality of a particular era” (19).

Creo, pues, que un acercamiento de este tipo al espacio de los cuentos seleccionados permite distinguir las estrategias, modos y soluciones narrativas que evidencian y se articulan en cada caso. Y, como decíamos, ayudan ante todo a discernir la función del espacio doméstico en la irrupción de lo insólito que se presenta en cada relato.

Llegados a este punto, con todo, vale hacer un pequeño paréntesis para señalar que, si bien aquí agrupo bajo el término *insólito*, tal y como lo entienden López-Pellisa y Ruiz, los distintos tipos de eventos transgresores que presenta cada relato, más adelante intentaré precisarlos bajo categorías más concretas como *lo ominoso*,<sup>5</sup> *lo fantástico*,<sup>6</sup> *lo raro*<sup>7</sup> o *lo*

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud define *lo ominoso* como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 2003, 221), o aquello que “no es efectivamente nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de represión” (241).

<sup>6</sup> Siguiendo a David Roas, entiendo en este trabajo el evento fantástico como aquel que pone en cuestión “las ‘regularidades’ que conforman nuestro vivir diario [y que] nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre [...] [las que] hemos construido una convención tácticamente aceptada por toda la sociedad” (2011, 34-35).

<sup>7</sup> Para Mark Fisher, *lo raro* “trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo «doméstico»” (2018, 12); lo raro, además “es tan extraño

*espeluznante*,<sup>8</sup> que han sido definidas por distintos teóricos para dar cuenta de experiencias concretas de lo insólito, experiencias excepcionales o límites de “lo real”, y que discutiré más adelante, ya en el desarrollo del trabajo.

En ese sentido, cabe decir que mi modo de proceder, al momento de intentar dar cuenta de los posibles sentidos del evento insólito producido por la interrelación entre espacio y personajes en estos relatos, ha jugado con ser una reacción a aquel lector-Teseo que Proaño Arandi postulaba en uno de sus ensayos –en donde decía: “el lector que postulo es una especie de Teseo, llamado a reconocer el laberinto y llegar al punto exacto donde debe matar al minotauro, resolver el enigma” (2009b, 236)–, no porque creyese en un recodo privilegiado y revelador escondido en estos cuentos-laberintos, ni mucho menos porque creyese ser capaz de una hazaña como la que acomete el héroe griego sino porque creo que los relatos de Proaño, como los prodigiosos *trompe-l'oeil*, merecen ser notados y descritos en sus múltiples magias y artificios.

Hay, pues, en la narrativa de Proaño Arandi, como en la de Carlos Fuentes –en *Aura* (1962) o en algunos relatos de *Inquieta compañía* (2004), según Julio Ortega–

un catálogo de transgresiones, subversiones e indagaciones del poder de la imagen afincada en la geografía del relato. Se trata, claro, de una geografía fantástica y de un relato que abre las puertas de la ciudad al espacio de otra casa, de otra escena perturbadora (2008, 9).

E igual que en algunos relatos del escritor mexicano, en la obra de Proaño lo insólito muchas veces tiene que ver con “el registro de los milagros de la vista” (9). Así pues, Proaño, como Fuentes “se reapropia de los mecanismos del cuento fantástico, las estrategias del gótico, las hipérboles del barroco, y en cada relato instaura la inquietud de lo extraño, la vuelta de lo insólito” (10).

No en vano, para Alicia Ortega:

La narrativa de Francisco Proaño se organiza alrededor de una idea fundamental: la realidad física y tangible esconde un orden oculto que se deja intuir a través de signos y huellas que marcan el engranaje cotidiano y presente de las cosas. Sin embargo, esta sospecha de habitar un espacio, una realidad que esconde un orden secreto y menos comunicable no se corresponde plenamente con una concepción celebratoria y epifánica de lo fantástico al estilo,

---

que nos hace sentir que no debería existir. Pues si tal entidad u objeto está aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas” (19).

<sup>8</sup> Para el mismo Fisher, lo espeluznante da cuenta de aquella sensación que surge “si hay una presencia cuando no debería haber nada” (75), y que hace al lector, no solo ver en esta presencia una alteridad, sino especular sobre el carácter o las motivaciones de tal presencia.

por ejemplo, de Cortázar. En Proaño, esta veta fantástica tiene que ver más bien con una reflexión en torno al tiempo: el ser humano y su entorno devienen siempre otros, pues la radical brevedad de la vida y la contingencia de la carne obliga a los humanos a un permanente desencuentro (Ortega 2011, 205-206).<sup>9</sup>

Ahora bien, vale señalar que la mayoría de lecturas sobre el espacio en la narrativa de Proaño se fijan en un momento de su obra –que Alejandro Moreano identifica como un primer momento, tras la publicación de su colección de relatos inicial<sup>10</sup> que va desde *Antiguas caras en el espejo* (1984) a *Del otro lado de las cosas* (1993), pasando por los dos libros de cuentos de 1986, por lo que al analizar el espacio doméstico suelen concentrarse ante todo en la valoración de casonas antiguas, lúgubres y laberínticas, usualmente moradas familiares, y no tanto en espacios domésticos menos marcados simbólicamente, como pueden ser las casas comunes o los departamentos genéricos, presentes ante todo en un segundo momento de la narrativa del escritor ecuatoriano, y que aparecen de forma notoria en la novela *La razón y el presagio* o la colección de relatos *Historias del país fingido*, los dos libros que, publicados en 2003, marcan una visible ampliación de temas, intereses y recursos en su narrativa.

Así pues, este trabajo trata de comparar estos dos momentos, dedicando un primer capítulo a dos casonas familiares, simbólicamente asimiladas a la figura paterna, donde habitan personajes melancólicos, y un segundo capítulo a otros tipos de espacios domésticos –casas comunes y corrientes, departamentos situados en multifamiliares–, habitados por parejas que pasan por una experiencia de desencuentro. Lo que me ha interesado advertir, con esto, es que el tratamiento del evento transgresor efectivamente ha variado en los dos

---

<sup>9</sup> Es interesante que Ortega encuentre en la veta fantástica de ciertos relatos de Proaño Arandi un alejamiento del fantástico tipo-Cortázar. Y lo es, ante todo, porque Cortázar, en su tratamiento del fantástico, se aleja generalmente del gótico, un género que, según Gutiérrez Mouat, habría tenido en su momento poca suerte en la narrativa hispanoamericana (2011, 515), género al que, por otro lado, Proaño se acerca sobre todo en sus primeros libros. El gótico, por lo demás, es un género en el que el “paso del tiempo, los crímenes de la historia y de los individuos, lo reprimido que retorna, la expiación de culpas pretéritas son los resortes que movilizan la narración” (516).

<sup>10</sup> Dice Moreano: “Aparece entonces un libro de cuentos que es un poco, no la época de su plenitud, digamos [...]: me refiero a la correspondiente a *Historias de disecadores*, un momento sin duda más juvenil. Luego, tenemos dos fases significativas. La una que orbita en torno a dos novelas, *Antiguas caras en el espejo* y *Del otro lado de las cosas*, y los libros de cuentos *La doblez* y *Oposición a la magia*, los cuales consolidaron plenamente la imagen de Francisco y su quehacer literario. Después, nos encontramos con un segundo momento [...]: *La razón y el presagio* [...], *El sabor de la condena* y la famosa *Tratado del amor clandestino*” (2010, 14). A esta propuesta de Moreano, debo añadir, además, lo que el propio Proaño dice: “he ido alivianando los textos, desde aquellos marcadamente situacionales [que serían los correspondientes a un primer momento] hasta los más recientes, donde se privilegia la acción, lo diegético [que correspondería al segundo]” (2009b, 239).

momentos: mientras en un primer momento la casa presenta una “arquitectura vertical que atrae hacia abajo, donde algo viscoso y fascinante tiene lugar” (Negroni 1999, 159); en un segundo momento, los relatos están situados en espacios anodinos, casas y departamentos ubicados en cualquier ciudad contemporánea, que nos recuerdan aquella propensión que Cortázar constataba ya en muchos escritores de su generación de apropiarse del legado gótico a través “de una general desinfección de su escenografía” (2018, 573).

Sea como sea, una constante en estos relatos se encuentra en el hecho de que el evento insólito que produce la interrelación del espacio y los personajes marca un punto de inflexión en el desarrollo de estos relatos. En la mayoría de ellos, por ejemplo, este acontecimiento significa una transgresión de espacios domésticos dispuestos en un orden único.

Sin embargo, ¿cómo entender estos acontecimientos, elementos insólitos en una narrativa como la de Proaño? No quisiera dejar de situar, así sea brevemente, el proyecto narrativo de Proaño en un momento determinado.

Como es sabido, Proaño forma parte de una generación de escritores que empieza publicar en los años setenta y que tenía como uno de sus intereses fundamentales rebasar las limitaciones del realismo social practicado por la generación del treinta, que, en muchos casos, tenía como afán “convertir la obra literaria en documento que tenga un valor testimonial sobre una situación histórico-social determinada” (Valdano 2008, 432), y que según algunos críticos, era una propuesta que había llegado a agotarse. Frente a un “realismo y un objetivismo que pretende trasladar retazos de la realidad al relato” (433), dando “cabida a rasgos verídicos o veristas”, en “los años sesenta y sobre todo en los setenta, en adelante, triunfa en el cuento ecuatoriano una tendencia que, oponiéndose al objetivismo externizante de las décadas anteriores, enfoca su realidad en otra realidad más sutil y subjetiva: la psicológica (432). Tal “triunfo”, por lo demás, corresponde a una época en la que “ya no cabe optimismo respecto a un conocimiento único del mundo [...]. El cuento contemporáneo ofrece un caledisocopio de visiones subjetivas que implican relativismo, contradicción, ambigüedad e inseguridad” (463).

Ahora bien, ya en el ensayo antes citado, el mismo Valdano nota que una inusitada presencia y maduración de “formas de lo fantástico” en la “producción cuentística ecuatoriana de las últimas décadas del siglo xx (453). En la misma línea, Iván Égüez, en la “Nota Bene” de sus *Cuentos fantásticos* (1995), señala que:

La literatura fantástica es aquella construida con elementos de una realidad inasible desde el punto de vista de la lógica; es aquella que no pretende dar explicaciones racionales a los fenómenos o circunstancias relatados. Se trata de asuntos sobre los cuales no hallamos una explicación y, sin embargo, se dan [...]. A esto, a veces la gente llama premoniciones, visiones, telepatías, trances, cosas del más allá [...]. Incorporar esa capa invisible de la vida al relato es uno de los propósitos del cuento fantástico, pero es también un escarbamiento en zonas antes vedadas por un realismo social a ultranza (2014, 9).

Si bien Proaño no escribe relatos de género –su uso del fantástico, de lo insólito, es tangencial, estratégico–, es evidente que su literatura coincide con la tentativa de la que nos habla Egüez, es decir, con aquella que se propone escarbar “zonas antes vedadas por un realismo social a ultranza”.

Finalmente, debo decir que, en un momento como el actual, en que las literaturas de lo insólito han generado un renovado interés en el continente, creo que un acercamiento a la narrativa breve de Proaño Arandi, nos permite remarcar su situación como uno de los maestros de este tipo de literatura en el país, y encontrar en su obra formas destacables de la literatura de lo insólito en la zona andina.

## Capítulo primero

### Casas sin padre

Hemos sobrestimado a los padres. En cambio,  
 infravaloramos el lugar donde se habita  
 Henri Michaux. *Una vía para la insubordinación*.  
 Estas son las versiones que nos propone:  
 un agujero, una pared que tiembla...  
 Alejandra Pizarnik. *Árbol de Diana*.

#### 1. Consideraciones previas antes de entrar en la casa

En este capítulo leeré los relatos “La noche de Santiago” y “Difusos bajo una luz cegante”, centrándome en la importancia que tiene el espacio doméstico en la producción de lo insólito en estos relatos. Los dos textos coinciden en tener como principal escenario de las acciones la casa paterna, a la que los personajes ven como el lugar de referencia primordial, como “el recinto de lo cercano y familiar a cuyo alrededor se cierne la lejanía” (Bollnow 1969, 118), aunque, como se verá más adelante, difieran diametralmente en el sentido que estas tienen para los personajes de cada relato.

La importancia de la casa en la narrativa de Proaño Arandi, por lo demás, es central; bien se podría decir, de hecho, que no hay novela o libro de relatos del escritor quiteño en el que la casa no pase a cobrar cierto protagonismo en la narración. Esto es evidente en novelas como *Antiguas caras en el espejo* (1984), *Del otro lado de las cosas* (1993) o *Tratado de amor clandestino* (2008), donde las casonas antiguas del centro histórico permiten el encierro de sus personajes, esconden secretos familiares o son el terreno de oscuras pugnas familiares. Y también lo es en novelas más recientes como *La razón y el presagio* (2003), donde las haciendas escondidas en el litoral parecen ser proclives a acoger el mal, o en *Desde el silencio* (2014), en la que una casa lujosa y moderna, tejida de pasadizos, cuartos y otros espacios secretos, articula una serie de actos perversos.

Esto con relación a las novelas. Enumerar todos los cuentos en los que la casa cumple un papel central, sería extenderse de un modo innecesario. Valga, con todo, señalar algunos cuentos emblemáticos y de argumentos diferentes en los que la casa cumple un papel esencial, como “El pasado comenzaba desdibujarse”, “El retorno a la serpiente”, o “Algo

como un arremolinamiento”. Lo importante con una enumeración de títulos de este tipo, en cualquier caso, es notar la obsesiva, recurrente preocupación de Proaño Arandi por este espacio de intimidad, en el que el sujeto se retira del espacio público en búsqueda de cobijo, discreción o impunidad, según sea el caso.

Algo, esto último, que la crítica sobre la obra de Proaño Arandi ya ha notado sobradamente. Así, por ejemplo, para Rocío Bastidas “un denominador común en la mayor parte de estas casas es la característica de las habitaciones cerradas en las que se esconden secretos, crímenes o resentimientos permanentes de los seres que las habitan” (2000, 155).

Ya pensando en los cuentos que abordaremos en este capítulo, a lo sostenido por Bastidas, me interesaría rescatar tres consideraciones más de las varias que ha hecho los críticos sobre la casa en la narrativa de Proaño Arandi.

Digamos de antemano que, aunque las consideraciones que cito a continuación se refieran a otras obras del autor, estas pueden ser aplicables a los relatos aquí estudiados.

Así pues, a la propuesta de ver en la casa un contenedor de secretos, que refiere Bastidas, añadiría, entre otras: la de leer en la casa un espacio donde se acumula el tiempo, como si se trataran de capas que se sobreponen unas tras otras, pero que perviven y en algún momento se muestran a los personajes; propuesta, esta, que se encontraría en la lectura que María Isabel Hayek hace de *Del otro lado de las cosas*, cuando dice que, en la novela,

(e)l protagonista vuelve a una casa retenida en su memoria, pero la encuentra convertida en tugurio e insiste en que la casa es, a su modo, una ciudad mínima: posee una parte nueva y otra antigua, restos de sucesivas casas ya desaparecidas, como otra ciudad, desconocida, de la que no se tiene memoria (2007, 14).

Esto que apunta Hayek, por lo demás, se complementa con lo destacado por Alicia Ortega en su lectura de la misma obra, cuando considera que los personajes que “se quedaron atrapados en la vieja casa viven exiliados del presente, reclusos en otro tiempo, aquél que les perteneció y que sobrevive como memoria entre los escombros” (2011, 155). Pues bien, veo en este exilio, no solo espacial sino también temporal, que, según Ortega, algunos de los personajes de Proaño Arandi sufren en la casa de *Del otro lado de las cosas* una tercera consideración de lectura que puede ser pertinente recordar al abordar estos cuentos.

Finalmente, una cuarta y última consideración para tomar en cuenta ahora es aquella que ve una estrecha relación entre personaje y casa/ciudad. Peter Thomas la enuncia con

relación a *Antiguas caras en el espejo*, a través de la figura del laberinto: “La desorientación psicológica que resulta del reconocimiento y rechazo por parte de Juan Alberto de la maldición del pasado/presente sórdido y secreto a que la familia está condenada, se mimetiza en un Quito de repente desconocido y laberíntico” (s.f., 88; énfasis añadido).<sup>11</sup>

Así pues, resumiendo lo dicho puedo señalar que: ver en la casa: a) un contendor de secretos, como lo propone Bastidas; b) un espacio de acumulación del tiempo, como lo señala Hayek; c) un espacio de encierro en el que los personajes no solo se exilian del espacio exterior sino también se recluyen en tiempos pasados, muertos, como lo advierte Ortega; d) un lugar cuya disposición espacial refleja, expresa la situación psicológica de los personajes, son las cuatro consideraciones que ha hecho la crítica respecto a la casa en la narrativa de Proaño Arandi que me parece provechoso tener presentes al leer los dos cuentos seleccionados en este capítulo. A lo largo de mi lectura, estas consideraciones me servirán de puntos de referencia y apoyo; de hecho, sobre ellas volveré implícita o explícitamente más adelante para coincidir o disentir, para ampliar o distinguir algunas de sus consideraciones.

Ahora bien, ya se dijo antes que el sentido de la casa en los dos relatos que analizaremos en este capítulo difiere radicalmente. Por ahora, con todo, se puede adelantar que la casa de “La noche de Santiago”, en un principio, recuerda al tipo de emplazamiento que Gastón Bachelard estudió en *La poética del espacio* (1957); es decir, es una casa que proporciona cobijo, seguridad y posibilidades de ensoñación (2001, 36), aunque por momentos haya en ella también un exceso de objetos y sombras que asfixia al personaje y lo obliga parcelar su amplitud y profundidad, a salir de ella.

La casa de “Difusos bajo una luz cegante”, por otro lado, es todo lo contrario: silenciosa, solemne y rutinaria, nos recuerda más bien a esa casa en la que Henri Michaux viera un símbolo de las obligaciones, lo gravoso y el mundo adulto (2015, 35), aunque, habría que señalarlo de antemano, no se trata tan solo de una casa “en la que uno se hastía y en que está prohibido lo mejor” (Bloch 2004, 52), e invita por ende a la fuga. Casa encantada o

---

<sup>11</sup> Si entiendo bien, Thomas ve en el espacio una forma que expresa, representa la psicología del personaje. Si es así, esta lectura coincide con la de Bastidas, a la que ya discutimos en la introducción de este trabajo. Sería más interesante, con todo, darle la vuelta a esa interpretación, y entender que la particular “forma” que adquiere la desorientación psicológica del personaje es producida por la forma de una ciudad en concreto, por su contexto o ámbito. Dicho en otras palabras, sería más interesante pensar que el espacio de la ciudad le proporciona al personaje una especie de tablero o mapa por el cual el personaje canaliza, embotella sus conflictos. La forma de esos conflictos, así, estaría definida por la ciudad; y no la ciudad por el contenido de esos conflictos, que es lo que propone Thomas.

maldita, la de “Difusos bajo una luz cegante”, apresa a los personajes y los disecciona, no permite ni la ensoñación ni la fuga.

Cada uno de los relatos, en ese sentido, invita a diferentes posibilidades de análisis. Sin embargo, los dos relatos presentan sus casas como espacios atravesados por la imaginación<sup>12</sup> –“esa potencia dinámica que «deforma» las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción” (Durand 1981, 26)– de sus habitantes.

No en vano, para Gilbert Durand,<sup>13</sup> la motivación de imágenes y símbolos se revela “como constitutivo de un acuerdo [...] entre los deseos imperativos del sujeto y las intimaciones del ambiente objetivo” (376). O lo que es lo mismo: “solo hay intuición de las imágenes en el seno del espacio, asiento de nuestra imaginación” (387). Veo las casas de estos cuentos entonces como “asientos de la imaginación”.

Puestos a adelantar cercanías es, asimismo, importante señalar la interesante relación que estas dos casas, “atravesadas por el movimiento y la irrupción del subsuelo” (Negróni 1999, 37-38), mantienen con aquello que María Negróni llamó *temperie gótica*, para referirse a esa particular emoción del espacio que produce la estética gótica, tan proclive a presentar ambientes asfixiantes o enrarecidos, “arquitectura(s) vertical(es) que atrae(n) hacia abajo, donde algo viscoso y fascinante tiene lugar” (159). No en vano, para Negróni, en el relato gótico “lo que organiza la trama, la enmarca y la percude, es siempre un *locus*” (159).

Así pues, no dudo en ver en las casas de estos dos cuentos una cierta cercanía con las *moradas negras* de las que habla la poeta y ensayista argentina, caracterizadas por “la antigüedad y los hongos [...], lo laberíntico y la heráldica que subsume el pasado, el amoblamiento recargado y mortuario [...], la orfandad y el invencible abatimiento general dentro de la casa-mausoleo, indiscernible de la aridez del suelo circundante” (38). En estas

---

<sup>12</sup> Decía Merleau-Ponty que “[e]l espacio claro, este espacio honrado en el que todos los objetos tienen la misma importancia y el mismo derecho a existir, no solamente está rodeado, sino penetrado de parte a parte, por otra espacialidad [...]. Este segundo espacio a través del espacio visible, es el que compone a cada instante nuestra manera propia de proyectar el mundo (1994, 302). Asimismo, es importante mencionar en este punto que, según el filósofo francés, entre las experiencias del espacio que atraviesan ese “espacio claro y honrado”, no solo se encuentra la de la percepción sino también la mítica, la onírica o aquella que mueve a la imagen. Para el filósofo, todas estas experiencias no solo cruzan el espacio “claro”, sino que también encuentran fisuras “por donde las subjetividades se alojan en él” (347).

<sup>13</sup> En total sintonía con los trabajos de Bachelard, lo que se proponía Durand era esbozar una *filosofía de lo imaginario*, entre cuyos objetivos habría estado demostrar que la *función de la imaginación* estaría motivada “por una manera de lastrar universalmente a las cosas con un segundo sentido” (360), un segundo sentido que, si bien, podía ser compartido de forma universal, estaría motivado “por tal o cual situación en la historia y en el tiempo” (360).

también, como en las casas de las que nos habla Negroni, “prevalecen las líneas curvas, la invención arabesca, una luz fría donde monologan las sombras y los objetos familiares están presurosamente ausentes” (37).

De hecho, hasta me animaría a decir que la casona antigua, a veces colonial, a veces ubicada en el centro histórico de una ciudad que es y no es Quito es, a la narrativa de Proaño Arandi, lo que el castillo gótico tradicional es a la obra de Horace Walpole; es decir: “un espacio plenipotenciario que permite dar paso a la materialización de sueños, dramas y deseos” (40).

Dicho esto, pasemos ahora a señalar el tipo de casas que presentan estos cuentos, y el trayecto realizado aquí para intentar alumbrar la relación que estas tienen con sus habitantes.

Para acompañar “La noche de Santiago” se empezó por plantear la casa como un *espacio ensalzado*, tal y como lo entendía Bachelard; es decir, como uno “que es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (2001, 28). Al describirlo así, he destacado ante todo la importancia que tiene la profundidad de la casa y la relación que el personaje mantiene con el subterráneo, pues me parece que es esa disposición espacial, ese fondo oscuro y profundo, el que invita y permite la singular ruta que Santiago emprenderá en el subsuelo. Dicho de otro modo: si es verdad que el “espacio es constitucionalmente [una] invitación a la profundidad, al viaje lejano” (Durand 1981, 391), aquí, esa invitación Santiago la encuentra especialmente en la parte más baja de la casa, aquella que parece hundir sus raíces en la tierra.

Ahora bien, debo decir asimismo que el desplazamiento que hace Santiago en este relato es, en realidad, doble: uno inicial, en el que sale de la casa y va hacia “los otros hombres, y también a los peligros y pruebas a las que importa *hacer frente*” (Bourdieu 2007, 433), y otro posterior, ya hacia el final del cuento, que es más bien un movimiento de repliegue, en el que Santiago extrema las posibilidades del soterramiento.

Aunque no me detendré mayormente en la primera parte de ese desplazamiento, dado que lo que interesa en este trabajo es, ante todo, dar cuenta de lo que ocurre en el espacio doméstico, no he dejado de señalar los espacios de la ciudad que considero determinantes en la historia de este personaje.

Ya dispuesto a seguir a Santiago en su internamiento en el corazón de la casa, acudo a los análisis que Gilbert Durand hace sobre las imágenes de “la caída” y “el descenso” para

identificar ciertos momentos en un desplazamiento tan radical como el que emprende este personaje hacia el final del cuento, y en el que el subsuelo parece distorsionarse, ampliarse al tiempo en que él se mueve bajo tierra.

Como es sabido, Durand no solo profundiza en los sentidos y poderes de ciertas imágenes y símbolos, presentes tanto en mitos como en ciertas obras emblemáticas de la literatura, sino también las agrupa en regímenes simbólicos opuestos: el Diurno y el Nocturno. Imposible –a más de innecesario– resumir aquí la amplia, compleja y arborescente clasificación del antropólogo francés. Con todo, mi uso del trabajo de Durand es más bien modesto, y no va más allá de utilizar sus observaciones sobre las imágenes de “la caída” y “el descenso” para identificar diferentes momentos en el internamiento de Santiago en el subsuelo. De momento basta decir, pues, que las imágenes de “el descenso” se oponen a las de “la caída”, ya que mientras las imágenes de “la caída” evidencian “el signo del castigo” (1981, 106), las de “el descenso” dan cuenta del deseo de “remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal” (193).

De acuerdo con mis propósitos, a esto solo debo añadir que, tanto las imágenes de “la caída” como las de “el descenso” implican también un cierto ritmo o velocidad radicalmente opuestos; si no baste pensar que los movimientos o gestos que hace aquel que huye o cae, poseído por el temor o vértigo, difieren por completo de aquellos que efectúa quien se solaza en hurgar o acceder a su refugio o rincón más secretos.

Pues bien, a partir de los cambios de velocidades que se dan en el internamiento del personaje en el subsuelo, y que van del vértigo de la caída al pausado del descenso, mi intención es notar el cambio de relación que Santiago genera con su entorno mientras dura su trayecto, y, con ello, advertir de mejor manera los cambios de sentido que adquiere el espacio subterráneo, las distintas imágenes que de este espacio nos proporciona el cuento.

No hay que olvidar, en este sentido, que Santiago optará, al terminar el cuento, instalándose de forma efectiva bajo tierra, dispuesto a desintegrarse en el subsuelo.

Llamativamente, en un espacio como este, en el que la oscuridad envuelve, penetra por todos los sentidos, sofoca los recuerdos, borra casi la identidad personal (Merleau-Ponty 1994, 298), desde mi perspectiva ya no será posible ni la seguridad primordial ni el gozo de las imágenes, sino quizá tan solo una cierta “perturbación de las relaciones entre la

personalidad y el espacio” (Caillois 1939, 136), una cierta “despersonalización por asimilación al espacio” (139), tal y como lo veremos más adelante.

Hasta aquí los elementos que considero necesarios adelantar de mi lectura de “La noche de Santiago”.

En mi lectura de “Difusos bajo una luz cegante”, por otro lado, he comenzado por identificar en su casa un *espacio sagrado*, tal y como lo entendió Mircea Eliade en *Lo profano y lo sagrado* (1957) tras estudiar la experiencia del hombre religioso del espacio. En ese sentido, vale decir que las observaciones de Eliade parten de observar que el hombre religioso no ve en el espacio algo homogéneo, sino todo lo contrario: encuentra en él desniveles, escisiones.

Según Eliade, la particular heterogeneidad del espacio que notaría el religioso, sin embargo, no consistiría en, por ejemplo, aquella que evidenciaba Merleau-Ponty cuando decía que el espacio tiene “fisuras, lagunas por donde las subjetividades se alojan en él” (1994, 347). Lo que el hombre religioso notaría, según Eliade, es que hay “un espacio sagrado y, por consiguiente «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos” (1981, 16).

Resulta importante aclarar, pues, que no se debe confundir estos espacios “amorfos”, “profanos” –a los que el hombre religioso opone su experiencia del espacio sagrado– con el espacio geométrico neutro, al que Eliade no presta atención en su trabajo.

Con esto dicho, podemos plantear en estos términos la oposición entre la experiencia sagrada y la experiencia profana del espacio por la que se interesa Eliade en su trabajo: mientras para el hombre religioso “hay porciones del espacio cualitativamente diferentes de otras” (16), para el profano la experiencia del espacio se caracterizaría por mantener “la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio. [En tal experiencia, por lo demás], (t)oda orientación verdadera desaparece, pues el «punto fijo» no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas” (17).

Sintetizando, bien podríamos decir que el espacio profano coincidiría más bien con el de nuestra experiencia cotidiana, en la que el cuerpo “está polarizado por sus tareas, existe hacia ellas, se recoge en sí mismo para alcanzar su objetivo” (Merleau-Ponty 1994, 117). O, para decirlo de otro modo: el espacio profano no sería diferente de aquel espacio atravesado de experiencias míticas, oníricas o delirantes, del que ya nos había hablado Merleau-Ponty,

por lo que, más que ser un espacio neutro, sería un espacio no demarcado por la experiencia religiosa. Es más, tal vinculación cobra mayor sentido si tenemos en consideración que, según Eliade,

en esta experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio. Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores (1981, 18).

Pues bien, en estos “valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio”, Eliade encuentra indicios de un “comportamiento criptoreligioso” del hombre profano al que valdría la pena prestar atención (1981, 18). Más allá de esa recomendación, en todo caso, lo que me interesa destacar ahora es que, con su advertencia sobre el “comportamiento criptoreligioso” del hombre profano, Eliade coincide de alguna manera con aquella observación de Merleau-Ponty de que el espacio –profano– “tiene fisuras, lagunas por donde las subjetividades se alojan en él”.

Es más, si tenemos en mente las observaciones del filósofo francés ya antes citadas, podríamos decir incluso que la experiencia religiosa a la que apunta Eliade vendría a ser otra de aquellas experiencias que atraviesan el “espacio claro y honrado” del que nos hablaba ya Merleau-Ponty, y entre las que enumeraba la experiencia del mito, del sueño o de la imagen.

Ahora bien, si a grandes rasgos coinciden el espacio vivido de Merleau-Ponty y aquel que Eliade denomina profano, y si tomamos en cuenta asimismo que la experiencia profana del espacio se opone a la que tiene el hombre religioso del espacio sagrado, ¿cómo se entendería, pues, esta otra experiencia del espacio, a la que Eliade define como una experiencia primordial? El mismo Eliade lo dice:

(l)a revelación del espacio sagrado, tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, *hacerse*, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el «Centro del Mundo» (1981, 16).

Como puede notarse, la experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio estaría relacionada con la noción de un centro en torno al cual se ordenaría el mundo. Más importante que todo esto, en cualquier caso: el religioso encuentra en este espacio que define su posición y orientación en el mundo, “el único que es *real, que existe realmente*” (16).

Espacios de este tipo, en todo caso, pueden ser un territorio geográfico determinado, una montaña específica, un bosque, un templo, una casa.

Mi idea, pues, es ver en la casa de “Difusos bajo una luz cegante” un espacio que ha sido pensado y ordenado por la madre con las características del espacio sagrado, si bien esta sea percibida por sus hijos como un espacio ruinoso, sombrío y polvoriento, que, sin embargo, los define, los orienta, los sitúa, tal y como lo hace todo espacio sagrado, todo ombligo del mundo.

Hasta aquí, pues, algunos datos que se pueden adelantar sobre mi lectura del segundo cuento.

Finalmente, antes de terminar esta sección preliminar, me permito señalar una última coincidencia entre las casas de los cuentos, esta vez concerniente a sus habitantes. Y es que las dos, como en muchas novelas del gótico, son el domicilio de “criaturas absortas, aferradas [... a la casa] en ruinas de sus proyecciones, exasperadas por ver vivir eternamente lo que no cesa de morir” (Negroni 1999, 11). Dos casas de huérfanos, en definitiva.

### 1.1. “La noche de Santiago”

No olvidemos el *Goofus Bird*,  
pájaro que construye el nido al revés  
y vuela para atrás,  
porque no le importa a dónde va,  
sino dónde estuvo.

Jorge Luis Borges. *El libro de los seres imaginarios*.

Perteneciente a *Historias de disecadores* (1972), la primera colección de relatos publicada por Francisco Proaño Arandi, “La noche de Santiago” es la historia de un tejedor solitario e introvertido, que ha heredado la casa y el oficio de su padre y se ha afirmado en la única rutina conocida: la elaboración de tejidos.

Para Santiago, por lo demás, tal actividad resulta totalizadora, no solo porque le ocupa la mayor parte del día sino porque en torno a ella se entretienen su vida interior y su limitado contacto con los otros; es, pues, alrededor del tejido que Santiago recuerda los días de su infancia, siente la compañía de su padre muerto, se relaciona con quienes lo vienen a ver trabajar, pero, ante todo, borda “un mundo de pájaros azulados y extrañas hojas que se iban

a iluminar las habitaciones ensombrecidas y los corredores de paredes descascaradas” (Proaño 1972,156).

Así pues, es en su taller de tejido, que se ubica entre la casa y la calle, donde se filtran y mezclan tanto los ecos de los corredores internos de la casa como los rumores de la ciudad. Habitante de ese istmo entre la intimidad y el mundo que es su taller, entre la vida y la memoria, Santiago es un testigo que, más que vivir, se aferra a su tejido.

Con esa elección, por otro lado, Santiago ha adquirido otra vocación, un tanto anacrónica ya en una ciudad que empieza a modernizarse: se ha convertido en un improvisado contador de historias que narra y teje bajo la mirada fascinada de los niños que vienen a su taller a escucharlo.

Pese a todo esto, o quizá debido a la simple necesidad de *salir a la vida*, o, como decía Ernst Bloch, de tener *la ocasión de ser amable* –es decir, de tener la oportunidad “de sentirse solidario con todos los hombres, de ser amable con todos ellos” (2004, 62)– Santiago ha empezado a apostar, de un modo casi imperceptible, por el mundo.

Fatigado por los recuerdos que parecen provenir del interior de la casa, ha empezado por clausurar sus habitaciones más profundas y a prestar más atención a aquellas noticias que le traen sus vecinos, o que se cuelan hasta su casa como traídas por el aire.<sup>14</sup> Se ha enterado de esta manera de los negocios que otros hacen en el extranjero con los tejidos que les compran a ellos, de la fábrica que han instalado al otro lado de la ciudad, de los impuestos que tendrán que pagar de ahora en adelante al gobierno por cada prenda que vendan.

Pese a su aparente serenidad, estas noticias lo irritan y desestabilizan considerablemente y apenas se entera de las protestas que se organizan en la calle, él deja el taller y se ve envuelto en un caos que lo absorbe y no entiende.

Una noche de huelgas, la policía lo apresa, lo encierra y lo muele a golpes durante un par de días; luego lo dejan a plena luz del día en una de las calles del pueblo que él recorre “en círculos y semicírculos, cayéndose y levantando y cayendo, agarrándose con las uñas a las paredes, dejando extrañas huellas de sangre en la madera de las puertas y en los muros blanqueados” (Proaño 1972, 170).

---

<sup>14</sup> No deja de ser interesante, en este punto, traer acá lo advertido por Pierre Bourdieu respecto al acto de salir; dice: “El privilegio acordado al movimiento hacia el afuera, por el cual el hombre se afirma como hombre dándole la espalda a la casa para darles la cara a los hombres [...], no es sino una forma de negación categórica de la naturaleza, origen inevitable del movimiento que lleva alejarse de ella” (2007, 437).

Pero cuando sale, Santiago ya no es el mismo: por un lado, tiene impregnado en su memoria lo ocurrido durante los días en prisión; por otro, la gente lo ve con una especie de deferencia, la que reciben los que no corrieron lo suficiente para evadir a la policía o a la mala suerte. Hay algunos, incluso, que lo miran con admiración; ocurre, así, aquel efecto paradójico del suplicio que Michel Foucault notara en *Vigilar y castigar* (1975), cuando señalaba que, si bien uno de los objetivos del suplicio es “hacer sensible a todos, sobre el cuerpo del criminal, la presencia desenfrenada del soberano” (2001, 54) para prevenir futuros desafíos a la ley, en muchos casos este acto provoca la solidaridad del pueblo, que en ocasiones no puede dejar de sentirse cercano de aquellos a los que se ha golpeado desmedidamente (68).

Desorientado e inestable, Santiago se deja llevar por quienes lo visitan y lo invitan a participar de reuniones clandestinas. Durante una temporada, de hecho, se ve como extrañado de sí mismo, respondiendo a la imagen de resistencia que los otros han hecho de él, escuchando y repitiendo palabras cuyo significado no comprende realmente. Son, pues, días en los que siente que “(s)u soledad comenzaba a desgarrarse en la superficie, hollada por otras manos, descubierto acaso su verdadero olor por desconocidos” (Proaño 1972, 178).

Aquellas reuniones nocturnas, en todo caso, no cambian nada en su entorno –no conducen, por decir algo, a la revolución–. Lo que sí ocurre es que muchos de sus compañeros de clandestinaje desaparecen, dejando vacíos a su alrededor. Y cuando a él lo vuelven a apresar, Santiago teme que las torturas se repitan y declara todo: relata planes, indica lugares de reunión, da nombres.

Convertido en un delator, avergonzado de sí mismo e invadido por el miedo, regresa a casa, y da sus espaldas al mundo. De este modo, cierra un círculo que había abierto sin mucha conciencia el momento en que empezó a interesarse por los ruidos del exterior y la vida de los otros, y que tenía que ver con su apuesta de equilibrar la seguridad de su vida doméstica con los aires desafiantes del mundo.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> En ese sentido, Santiago cumple con aquella idea bastante extendida de que el “hombre tiene que salir a la vida hostil, y en los asuntos del mundo se expone necesariamente a los peligros que aquellos entrañan. Pero cuando ha cumplido sus tareas en el mundo, tiene que tener la posibilidad de volver al aparato de su casa [...]. (L)a salud interior del hombre reposa en el equilibrio de ambos aspectos” (Bollnow 1969, 129).

Ya adentro, Santiago se recluye e improvisa un viaje hacia adentro de la casa. En esa, su fuga íntima, Santiago abre puertas y hurga entre escombros, valora la fisonomía de los objetos abandonados y la oscuridad que lo envuelve.

Pasa, entonces, de ser un *intruso en el polvo* a habitarlo, a dejarse cubrir por él. No se dispone, sin embargo, a morir; se dispone a algo más extraño: a desaparecer, a mimetizarse en un ambiente que –descubre– lo acoge, lo invade, lo envuelve.

### **1.1.1. La casa paterna, el taller de la esquina; la fábrica, la celda; el túnel**

#### **1.1.1.1. La casa y el taller**

Si consideramos que la casa “designa el recinto de lo cercano y familiar a cuyo alrededor se cierne la lejanía” (Bollnow 1969, 118), para Santiago su casa es el centro del mundo, su morada.<sup>16</sup> Aquí él “busca un rincón que proteja y oculte [...]; [b]usca lejanos horizontes, a pesar de que se encapsula; se tiene a sí mismo solo cuando se escapa, siempre armado de sus cuatro paredes” (Bloch 2004, 48-49).

La casa es vieja, amplia, polvorienta. La componen una serie de cuartos abandonados, donde se amontonan muebles y trastos viejos, y una sucesión de pasillos oscuros que parecen extenderse en profundidad, y que conducen a un subterráneo todavía más extenso, donde él encuentra los recuerdos de infancia, la imagen de su madre, la voz paterna: no olvidemos que, aparte de ser la casa del padre, esta es también la *casa natal*, aquella que, según Bachelard, “más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño” (2001, 43).

Por lo que sabemos la casa no dispone de segundo piso, aunque sí de desván y subterráneo. Es más, si consideramos que, según dice Negroni, “las moradas negras siempre se muestran a la vista del desprevenido como la punta de un *iceberg*, un fragmento de ruina, un señuelo de algo que no se ve” (Negroni 1999, 39), resultará comprensible que los niños que van a escuchar los relatos de Santiago no puedan dejar de inquietarse, tanto por la presencia oscura del subsuelo –que a veces logran entrever– como por la sensación de profundidad que se extiende a espaldas de Santiago.

---

<sup>16</sup> Bollnow define morada de la siguiente manera: “Es el punto en que logra [el individuo] una raigambre como ser espiritual, donde «permanece» y «habita»” (1969, 60).

Lo dicho por Negroni con relación a las *moradas negras* que ella estudia es útil para entender esta casa, ya que la de Santiago es una casa donde predomina “el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos” (Bachelard 2001, 49). Es más, si consideramos que “es sobre todo el sótano el que hace que la casa esté enraizada en el hondón profundo, al par que inquietante de la tierra” (Bollnow 1969, 126), bien podemos decir entonces que los niños que iban a escuchar a Santiago mientras tejía, no erraban: algo, una invitación al abismo se desplegaba en el interior, y ellos lo intuían.

Es, pues, debido a esta especie de llamado del interior, que Santiago opta por habitar solo una parte de la casa, la más externa o cercana a su taller, y decide clausurar las habitaciones y pasillos interiores, donde guarda objetos y recuerdos de su infancia, afligido por el peso de la memoria.

Es en el taller, así, donde Santiago pasa la mayor parte del día.

Entre la calle y la casa, el taller, es un lugar que funciona como una especie de istmo, desde donde Santiago puede sentir tanto la sombra o protección de su vivienda, como los rumores del mundo que le llegan muchas veces por boca de quienes le visitan.

Verdadero espacio de encuentro, de cierta vida comunitaria, en el taller fluctúan y se trenzan tanto los ecos del pasado como las noticias de la ciudad, y también las historias que Santiago teje mientras los visitantes y clientes lo miran trabajar, siempre replegado en sí mismo, afanándose entre la luz y la sombra.

Paso, así, a ver en taller un *umbral espacio-temporal*. Lo hago, tanto porque es un espacio que propicia “la apertura de las identidades a través de acciones de negociación y encuentro con la alteridad” (Stavrides 2016, 20), como porque “es el punto en el que confluyen los dos puntos distintos” (21): el del interior o íntimo y el del exterior o público, el de luz y el de las sombras; o incluso: el del hoy dinámico y el del pasado lento.

El taller es, pues, “la arena de una lucha encarnizada entre dos impulsos igualmente vivos: el rechazo de los muros que cercenan y la exacerbación de un encerramiento que defiende el destierro” (Negroni 1999, 39).

#### **1.1.1.2. La fábrica y la celda**

Señalados estos espacios, quisiera referirme también a dos espacios importantes en el relato, si bien se sitúan fuera del espacio doméstico;<sup>17</sup> los señalo y me detengo en ellos brevemente por la importancia que tienen en la narración, dado que este, a fin de cuentas, es el relato de un tejedor que intenta armonizar su vida con la de los otros; estos son: la fábrica –que Santiago no conoce personalmente, y de la que solo tiene información debido a terceros–, y la prisión –en la que permanece dos días, y en la que es golpeado por la policía.

Como es sabido gracias, sobre todo, a Michel Foucault, tanto la fábrica como la prisión pueden entenderse como “aparatos disciplinarios” que dividen el espacio “en tantas parcelas como cuerpos o elementos que repartir hay” (2001, 146); las dos permiten “vigilar la conducta de cada cual [preso u obrero], apreciarla, sancionarla” (147); y si bien la primera se fracciona en “rangos”<sup>18</sup> y la segunda en celdas, las dos “establecen la fijación e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores; garantizan la obediencia de los individuos pero también una mejor economía del tiempo y de los gestos” (151-152).

Con relación al cuento, en cualquier caso, lo que importa subrayar de esto es el modo en que la celda y la fábrica se contraponen al sentido que tienen el taller y la casa de Santiago.

Así, por ejemplo, a diferencia del tipo de relaciones sociales que permite el taller, donde los vecinos y clientes se reúnen a escuchar historias y a contarse las últimas novedades mientras laboran, en la fábrica solo hay

grandes espacios para los telares y las maquinarias, y un estruendo ensordecedor de cosas de hierro que chirrían, y los tejedores en filas y filas inclinados sobre las máquinas, y los tejedores devorados en las mañanas por los altos portones de la fábrica, y aprisionados luego entre los garfios y los émbolos y los ejes, para ser vomitados a la tarde a la soledad de las habitaciones (Proaño 1972, 163).

Debe notarse, además, que la llegada de la fábrica a la ciudad da cuenta al mismo tiempo del paso del modo de producción artesanal al industrial en la elaboración de los

---

<sup>17</sup> Para Bollnow, la estructuración del espacio vivencial total se divide en espacio interior y exterior. “Los dos espacios tienen caracteres totalmente distintos. El espacio exterior es el de la actividad en el mundo, donde siempre hay resistencias que vencer y adversarios de los que defenderse [... El otro es] el espacio de la casa. Es la esfera de la tranquilidad y de la paz” (1969, 122).

<sup>18</sup> Según Foucault, el *rango* es “el lugar que se ocupa en una clasificación el punto donde se cruzan una línea y una columna” (2001, 149). Así, por ejemplo, el “‘rango’, en el siglo XVIII, define la gran forma de distribución de los individuos en el orden escolar: hileras de alumnos en la clase, los pasillos y los estudios” (150).

tejidos, y, por ende, se revela como un hecho decisivo que cambia de inmediato el modo y el ritmo de vida pausado que tenía la ciudad; así, en el cuento, se menciona que

Desde que levantaron la fábrica, la ciudad creció en su desolación. El silencio se había instalado definitivamente y alargado en las calles, sobre todo a esa hora del mediodía en que el sol pasa dibujando sombras por las paredes. Solo a ciertas horas se rompía el silencio, al sentir Santiago que la ciudad entera se movilizaba y que las nubes quedaban atrás y la sirena de la fábrica daba señal para la partida (163-164).

Con relación a Santiago, la instalación de la fábrica se muestra crucial ante todo porque, con su funcionamiento, se anuncia el fin del tipo de talleres como el que él heredó y ha venido sosteniendo durante años, y con ello también un tipo de actividad en la que se entremezclan la conversación cálida, las historias orales y el tejido de diseños populares.

Pues bien, al ver en la fábrica un augurio del fin de un modo de vida a causa del proceso de modernización de las ciudades, encuentro en su presencia uno de los factores que definirán la posterior huida de Santiago al corazón del subsuelo.<sup>19</sup>

Cabe detenerse ahora someramente en la prisión –heterotopía de desviación, según Foucault<sup>20</sup> en la que Santiago permanece dos días, tan solo para señalar que es el suplicio que sufre en una de sus celdas<sup>21</sup> el punto determinante en el posterior descenso de Santiago al corazón del subsuelo de su casa, en donde este se repliega al final del cuento.

Mi idea, pues, es que aquello que ocurre en la celda de prisión será lo que determine la huida.

---

<sup>19</sup> El tipo de huida que emprende Santiago, aunque tiene por objetivo descender al corazón de la casa, acerca a Santiago a una serie de personajes de la literatura ecuatoriana, recurrentes en la narrativa del 30, que también emprenden la fuga, si bien en los personajes de estas novelas sí se desplazan de su lugar de origen hacia otros. Alicia Ortega, que ha apuntado esta constante en varias obras, dice: “Los personajes en fuga – porque huyen de la policía rural, de quienes representan al gobierno, al enganchador, del patrón, de la pobreza– responden a una lógica de violencia y a una necesidad de vida en clave de supervivencia” (2017, 145), y recuerda luego el caso de *Don Goyo* (1933), novela en la que se puebla una isla entera con individuos migrantes. En este caso, la fuga de Santiago es individual, y ya no tiene por destino una isla, aunque, hay que decirlo, el extraño modo de vida al que se dirige en su descenso al subsuelo sea radicalmente insular.

<sup>20</sup> Foucault denomina “heterotopías” a esos lugares que “están fuera de todos los ligares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables” (2010, 70). La de desviación, por otro lado, es uno de los numerosos tipos de heterotopía que se pueden encontrar en distintas sociedades.

<sup>21</sup> No olvidemos que, según Michel Foucault, la celda es una “técnica del monacato cristiano [...] con fines de transformación del alma y de la conducta (2001, 127), que recluye al sujeto en un espacio celular, precario, seriado. No deja de ser significativo, en ese sentido, que, en una de ellas, Santiago se sienta como en “un cuarto sin edad que parecía flotar en la nada porque nada existía más allá de sus muros” (Proaño 1972, 170).

### 1.1.1.3. El túnel

Quisiera terminar este apartado señalando algo sobre el largo e interminable túnel por el que conducen a Santiago hasta su celda, y al que él volverá después, una y otra vez, aunque sea tan solo en sueños. El túnel a destacar, así, es el que responde a las leyes de los sueños, que varía de forma, y prolifera en muros, pasadizos y direcciones,

al punto de que ya no eran solo los corredores y las alambradas de púas y las hileras de soldados erizados de bayonetas, sino que a estos se intercalaban otros espacios, perspectivas de calles que él las sabía no holladas por ningún hombre, y que él imaginaba eran las habitaciones de las casas o los gabinetes de la fábrica, con telares y maquinarias, de modo que siempre sus sueños se abrían más a lugares no conocidos por él, traspuestos unos acontecimientos con otros (174).

Destaco la presencia de este espacio revisitado en sueños<sup>22</sup> en “La noche de Santiago” ya que distorsiones como esta, en las que se modifican las dimensiones y posibilidades de lo real, será una constante fundamental en la narrativa del escritor quiteño, sobre todo en una novela como *Antiguas caras en el espejo* (1984), donde el espacio rígido, estriado, de la ciudad es atravesado por una red soterrada de caminos desordenados y proliferantes, cuyas líneas parecen seguir el trazo desordenado y fluyente del arabesco o del micelio.

## 1.1.2. De vuelta a la casa: profundidad y clausura del pasado

### 1.1.2.1. Lugares encantados

Ya en su acercamiento antropológico a los espacios cotidianos, Michel de Certeau notaba, con la delicadeza que le caracteriza, que “los lugares vividos son como presencias de ausencias” (2000, 121), en donde lo “que se muestra señala lo que ya no está” (121).

---

<sup>22</sup> Según Maurice Merleau-Ponty, la experiencia más sorprendente de lo irreal se daría en el sueño, en ese espacio *otro* que se abre cuando el sujeto “se presta enteramente a los hechos corpóreos de la respiración y el deseo, infundiéndoles así una significación general y simbólica” (1994, 299). Dice el filósofo: “En el sueño [...], no preservó el mundo presente más que para mantenerlo a distancia, me vuelvo hacia las fuentes subjetivas de mi existencia, y los fantasmas del sueño aún revelan mejor la espacialidad general en la que se incrustan el espacio claro y los objetos observables” (299). A esto, sumo lo que dice Bollnow pues creo que complementa muy bien lo apuntado por el francés: en el sueño, la “esfera vivencial se redondea [...] se hace libre y fluida [...]. El hilo elaborado por la conciencia se disuelve, mas a la par las «imágenes» [...] despiertan a una vida propia” (1969, 167).

Ahora bien, esto que el filósofo francés advierte con relación a la disonancia que causa en el transeúnte sensible a la modificación de ciertos lugares de la ciudad –el cierre de la panadería del barrio, o la refacción de un zaguán donde el peatón jugaba en la niñez, por ejemplo–, creo que tiene aún mayor validez al referirnos al espacio doméstico, donde los espacios están tomados por los recuerdos familiares y los momentos de la intimidad.

En el espacio íntimo, dice Michel de Certeau, “(n)o hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en [...] silencio y que uno puede o no ‘evocar’” (2000, 121).

Así pues, si hemos de acercarnos a este cuento siguiendo la advertencia de Certeau notaremos que Santiago ve en su casa no solo la huella del padre ausente, sino también un anzuelo capaz de conducirlo hacia la profundidad de la casa, tomada por los modos de la niñez, los gestos entrañables, las temperaturas cálidas o cercanas.

Esta morada está copada de “lugares encantados” que permiten ser habitados por la memoria. Casi se podría decir, de hecho, que cada pasadizo, mueble o rincón de la casa se convierte bajo la mirada de Santiago en un posible enlace hacia tiempos otros, capaz de traer y reconfigurar lo que se creía perdido.

Como en una ciudad en ruinas, o como en las casas de *Antiguas caras en el espejo o Del otro lado de las cosas*, donde de pronto se tornan evidentes los “restos de sucesivas casas ya desaparecidas” (Hayek 2007, 14), este es un espacio donde se acumula el tiempo en capas que se superponen, o en sombras que se apoyan entre los objetos, pero que perviven y en algún momento se muestran a Santiago, ese tejedor solitario que a ratos pareciera procurar “la detención del tiempo y la promiscuidad de la pena, con la obstinación de quien se niega a haber perdido la infancia” (Negroni 1999, 63).

### **1.1.2.2. Amontonamiento y profundidad**

En otros momentos, sin embargo, el amontonamiento de objetos y recuerdos es tal que excede y aturde a Santiago, dificultándole el movimiento; tal como se puede notar en el siguiente pasaje del relato. (Nótese, además, en este fragmento, la descripción paratáctica por medio de la cual se caracteriza a la casa, atiborrada de recuerdos y objetos; se advertirá entonces que este tipo de descripción le brinda al espacio doméstico tanto una imagen de desorden y descuido como una cierta profundidad espacial.):

[A Santiago le] resultaba agobiante ese vagar adentro entre recuerdos y cosas que ahora, recién, se individualizaban y recobraban su verdadero sentido: el lejano rostro de su madre, inclinada siempre junto a una ventana que no lograba precisar; algún juguete de cuando era niño, seres de cuerda o de trapo que aguardaban hieráticos en esa muerte de las cosas que persiste más allá de la muerte de los hombres; puertas o muebles o retratos desvencijados que recordaban vagamente ciertas imágenes, ciertas situaciones abandonadas en la memoria, sin contorno y sin fecha y que, sin embargo, permanecían allí, reducidos a algún olor, a un rostro desvaneciéndose al paso de los días, a una escena que él pugnaba por reconstruir en la mente pero que de modo inevitable se disolvía en la obscuridad del pasado (Proaño 1972, 153-154).

Como puede verse, de cara a estos objetos, en medio de la oscuridad, es la mirada de Santiago la que hace el traslapo.<sup>23</sup> Poco a poco las cosas se distinguen y marcan entre sí una cierta distancia, que le permiten descubrir la identidad de cosas que permanecían perdidas en un indiscernible amontonamiento. Es más, conforme Santiago avanza hacia la profundidad de la casa, la intimidad con los objetos y recuerdos que identifica es mayor, como si estos estuvieran dispuestos gradualmente, de menor a mayor antigüedad. De ahí que lo primero que haga Santiago, apenas decida distanciarse de su pasado, sea clausurar los cuartos del interior, aquellos que guardan los objetos más antiguos, los recuerdos más preciados; se señala, a poco de iniciar el cuento:

para evitar el duro cerco de los recuerdos, [Santiago] fue con el tiempo sellando cuartos y ventanas y puertas, y no pudiendo abandonar la casa por estar indisolublemente ligado a ese pasado que volvía con la sombra de su padre, se redujo a lo más exterior de la misma, el taller (154).

Así pues, con su decisión de dar las espaldas al pasado, Santiago estratifica, sella, preserva, endurece, secciona; hace de cada cuarto una cámara secreta, o mejor –permítaseme la comparación– un *firm*.<sup>24</sup> Y, tal como sucede con el *firm*, en cada uno de sus cuartos “el aire atrapado se comprime en forma de burbujas [...]. Cada una de esas burbujas de aire es un museo, un relicario [...] que encierra el registro de la atmósfera en el momento en que cayó la primera nieve” (Macfarlane 2019, loc. 240), o el suceso memorable.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Como técnica, el traslapo “resulta particularmente útil para crear una secuencia de objetos visuales en la dimensión de profundidad” (Arnheim 2006, 258).

<sup>24</sup> Describe Macfarlane el modo en que se conforma el *firm*: “Nieva sobre la última capa de hielo y la nieve se asienta en estratos finos que se llaman *firm*. El aire queda atrapado entre los copos de nieve a medida que se forma el *firm*, y también el polvo y otras partículas. Luego vuelve a nevar y la nieve se asienta sobre las capas anteriores y sella el aire que contienen” (2019, loc. 240).

<sup>25</sup> Todo esto, por lo demás, no deja de recordar la célebre comparación que hiciera Sigmund Freud en *El malestar en la cultura* (1930) entre la vida psíquica y el desarrollo de urbes como Roma para intentar explicar

De esta manera, pese a ser sensible a ciertas corrientes del interior, de la oscuridad o del pasado, y pese a tejer y narrar figuritas e historias que asombran a sus visitantes, Santiago, en un primer momento, no traza una red subterránea con los sótanos donde “viven los seres protectores” (Bachelard 2001, 38), no teje con ellos una red *productiva*, que, al tiempo en que lo sustente o nutra, sea irrigada, ventilada o nutrida por su paso.

Al contrario, como decíamos: estratifica, sella las habitaciones, les da la espalda y sale al mundo.

### 1.1.3. Irrupción e intimidad

En contraste con el gesto cauteloso de Santiago al guardar los objetos que le recuerdan su pasado en el interior de la casa, el modo en que actúa el gobierno, a través de la policía y los militares, para controlar las protestas que se organizan en el pueblo, es descrito como un movimiento brusco, abusivo, capaz de hurgar en la intimidad y perturbar insensiblemente el espacio doméstico.

Así pues, descritos en conjunto como una gran oruga metálica capaz de irrumpir en donde se le plazca,

los militares habían alcanzado los últimos aposentos y cavado túneles en los muros, para asomarse luego de improviso aún en los dormitorios de los ancianos moribundos, y marchar en hileras por corredores y patios, y dejar imágenes de ametralladoras en los ojos de los niños,

---

la pervivencia de los hechos en la memoria. Se recordará, pues, que, para explicar que “nada puede perderse en la vida psíquica, nada de lo que se ha formado en ella desaparece, todo se conserva de cualquier modo y puede reaparecer en determinadas circunstancias favorables” (2012, 103), Freud jugaba con una fantasía espacial en la que, construcciones levantadas en el mismo espacio en Roma, en diversos momentos, existirían al mismo tiempo. Así, “en lo que se refiere a Roma, eso vendría a suponer que sobre el Palatino los palacios imperiales y el Septimontium de Septimio Severo se elevarían siempre a su altura inicial, que los torreones de San Angelo estarían aún coronados por las bellas estatuas que los adornaban antes de la llegada de los Godos; más aún, en la plaza Cafarelli –que no habría por qué demoler– se levantaría de nuevo el templo de Júpiter Capitolino, no ya bajo la forma definitiva que contemplaron los romanos del imperio, sino que con el aspecto etrusco primitivo, antes de que lo adornaran los revestimientos de tierra cocida” (105-106). Evidentemente, se trataba de una fantasía, ya que un arqueólogo que excavara realmente Roma solo encontraría en su subsuelo huellas de los diferentes momentos históricos de la ciudad. Es más, en el mismo texto, el propio Freud descalificaba tal fantasía advirtiendo tanto la dificultad de “poder contar por medio de imágenes visuales las características de la vida del espíritu” (106), como la banalidad de intentar traducir la sucesión de la historia espacialmente, sin colocar “espacialmente las cosas unas al lado de las otras” (106). Freud, claro, buscaba una comparación precisa, que permitiera dar cuenta del funcionamiento *real* de la vida del espíritu; sin embargo, si se lee su fantasía como un ejercicio literario, es difícil no ver en ella un juego valioso, en cierto sentido cercano a las fantasías que Ítalo Calvino imaginara en sus *Ciudades invisibles* (1972). Más allá de todo esto, he recordado esto para, de algún modo, señalar la razón que me ha llevado a comparar la profundidad estratificada de esta casa, ya no con la imagen que trabaja Freud, sino con el *firm*.

y hasta habían llegado a las bóvedas ocultas de cuya existencia se sabía solo de oídas y de cuyos tesoros únicamente conocían los muertos (Proaño 1972, 168).

Descrito con aires míticos,<sup>26</sup> como puede verse, aquí el gobierno no “respeto la frágil barrera simbólica entre lo privado y lo público” (De Certeau 1999, 149).

Viendo en la huelga una *situación de excepción*,<sup>27</sup> la policía aquí cava, accede, abre boquetes en lo que guarece, fisquea, profana “el derecho a la opacidad, a no ser traspasado de lado a lado, en lo más profundo de su ser y de su sentir, por los rayos X de algún conocimiento global” (Magris 2017, 33-34).

Así pues, se puede decir que uno de los factores que motivará a Santiago a volverse al interior de la casa será el horror provocado por la acción invasiva, excavadora de la policía –con sus irrupciones súbitas en el interior de las casas del pueblo, pero también con los suplicios que proporcionen a Santiago, cuando este sea tomado preso–.

Otro de los factores que propulsen tal retorno será, obviamente, la vergüenza de haberse convertido en un delator.

De todas formas, no hay que olvidar que, con su retorno, Santiago renunciará también a su tentativa de encuentro con los otros, y optará por volverse hacia el interior, como aquel pájaro imaginario que recordaba Borges, que se singularizaba por construir el nido al revés y volar hacia atrás, “porque no le importa a dónde va, sino dónde estuvo” (1985, 96).

Solo con su regreso, en todo caso, lo que había sido compartimentado, clausurado y abandonado en el interior de la casa, se abre, se remueve, es atravesado y reconocido como un espacio amplísimo que es descrito hiperbólicamente<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Este enfoque en algo recuerda al modo en que el Cerco del Pasco crece, como una serpiente monstruosa, a lo largo de los Andes, en *Redoble por Rancas* (1970) de Manuel Scorza, si bien en este cuento la acción desmesurada de cavar siempre es atribuida a los militares, y no está relacionada con la expropiación de tierras ni con la presencia de las multinacionales extranjeras –como en la novela del escritor peruano–, sino que únicamente da cuenta de la total arbitrariedad del poder.

<sup>27</sup> En efecto, en “una situación de excepción: contra un mal extraordinario, el poder se alza; se hace por doquier presente y visible; inventa engranajes nuevos; compartimenta, inmoviliza, reticula” (Foucault 2001, 208). En este caso, es contra aquella parte de la ciudadanía que salió a la calle a protestar contra la cual el poder se levanta, invadiendo sus casas, hurgando entre sus objetos personales, profanando cualquier tipo de intimidad.

<sup>28</sup> Helena Beristáin define hipérbole como la “exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con clara intención de trascender lo *verosímil*” (1995, 251). Respecto con la obra de Proaño, Rocío Bastidas (2000, 248) señala la hipérbole como un recurso presente en *Antiguas caras en el espejo*, si bien Bastidas no asocia este recurso retórico con, por ejemplo, el uso de la hipérbole por el fantástico o el maravilloso –tal y como lo apuntaba Todorov en su célebre *Introducción a la literatura fantástica*, para quien “(l)o sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente [...]. La exageración lleva a lo sobrenatural” (1972, 94)–. Creemos que relaciones de este tipo resultan productivas con relación a la obra de Proaño.

No en vano, el miedo, dice Negroni, “sin duda, vuelve a la arquitectura expresionista, tuerce los planos, los desvía, los vuelve laberínticos” (1999, 122). Pero ¿ocurre aquí algo de eso?; ¿la distorsión espacial presentada en este relato no es más que la expresión pasiva de la psicología del personaje?

#### **1.1.4. Un desvío sobre la distorsión del espacio**

Aunque entiendo que la frase recientemente citada de Negroni no busque dar una exacta y definitiva definición sobre las relaciones entre miedo y espacio sino más bien apuntar, en su concisión, hacia un sentido de carácter general sobre el modo en que el espacio puede verse perturbado por una sensación angustiante; el problema –y por eso traigo su frase acá, para usarla como pretexto– es que lo hace obviando la importancia que tiene el espacio en la percepción de tal sentimiento.

Por esa razón, y considerando que “toda percepción explícita de una cosa vive de una comunión previa con cierta atmósfera” (Merleau-Ponty 1994, 334), me parece importante decir que, en este cuento, es, más bien, una cierta arquitectura o atmósfera de la casa la que invita, produce y recoge la huida de Santiago, bien sea esta una huida a través de un subsuelo de dimensiones geométricas desmedidas, o bien sea esta una huida a través de un subterráneo percibido, imaginado o descrito hiperbólicamente.

Por lo demás, son varios los críticos que, al estudiar la importancia del espacio en la narrativa de Proaño Arandi lo han planteado en términos parecidos a los del fragmento de Negroni, aunque aquí sí se refieran de forma específica a la relación que los personajes tienen con la casa o la ciudad.

Así, por ejemplo, recordemos que, para Peter Thomas, en *Antiguas caras en el espejo*, “la desorientación psicológica [...] de Juan Alberto [...] se mimetiza [es decir, se representa o refleja] en un Quito de repente desconocido y laberíntico” (s.f., 88).

Como ya lo había en la introducción, mi crítica y distanciamiento de lecturas como esta se debe a que aprecian la ciudad únicamente como expresión psicológica de los personajes; es decir, como algo totalmente pasivo, que únicamente refleja la interioridad de los personajes, y obvian el papel del espacio en la producción de percepciones, imágenes, sensaciones.

Más interesante, en ese sentido, me parece la lectura que Rocío Bastidas da sobre la relación entre los personajes y la ciudad o la casa en la narrativa de Proaño Arandi; así, dice, por ejemplo:

La ciudad actúa como un seudopersonaje en muchas de las obras de este escritor. Quito se transforma, se desdobra y se sobrepone a la ciudad real, sobrepasa sus límites tangibles para llegar a un espacio metafísico en el que se ubican las historias de este narrador [...Así, por ejemplo] en la novela *Tratado del amor clandestino*, la ciudad se vuelve celestina de los amores escondidos del padre, ciudad inventada únicamente para los amantes. Es en cualquiera de estas narraciones, cuando una ciudad superpuesta a la real es co-protagonista de la historia por medio de la metamorfosis (2015, 66-67).

Como puede verse, hay en la idea de Bastidas una noción totalmente distinta, activa, de la ciudad –léase también: la casa– en la narrativa de Proaño Arandi. Aquí el espacio no es un simple receptor que refleja la interioridad del protagonista sino un productor que reacciona activamente al ojo del personaje, en una especie de complicidad con él.

De hecho, en otro trabajo Bastidas no duda en ver en la casa “un ente de razón”, “un *pseudo*-personaje que tiene una participación *sui generis* en la trama [...], puesto que sin llegar a ser una persona ‘de papel’ o ficcionada, posee cualidades atribuidas a los seres humanos: la *casa* piensa, toma decisiones, se propone objetivos a cumplir” (2000, 163).

Tal idea, para el trabajo que me concierne, es productiva y estimulante, aunque no coincida en que las historias de Proaño Arandi se ubiquen en un espacio metafísico.<sup>29</sup>

Debo decir, además, que pese a ser interesante, la lectura de Bastidas termina llevándonos al otro extremo de lo postulado por Thomas; es decir, ya no a ver en el espacio un recurso para expresar la interioridad de los personajes, sino a verlo como un “ente de razón” –lo cual acercaría a la casa de Proaño Arandi a otras, como las que protagonizan *La casa* (1954) de Manuel Mujica Láinez o “La casa” (1975) de José B. Adolph, por ejemplo–

Si bien al nivel de las acciones, la casa puede cumplir una función determinada, creo que pensar en la casa como algo que “toma decisiones” o se “propone objetivos a cumplir”, termina atribuyendo al espacio características que no corresponden del todo con el que tiene la casa en este relato –y en otros, como aquel del que habla Bastidas–.

---

<sup>29</sup> Desde mi perspectiva, la alusión de Bastidas a un “espacio metafísico” es, más que nada, un síntoma de la dificultad de catalogar a la narrativa de Proaño Arandi dentro de un código de representación determinado. No en vano, muchos críticos a veces dicen “lo metafísico”, cuando apuntan a la extrañeza que genera lo kafkiano, lo borgeano, lo beckettiano.

Creo, en ese sentido, que una idea más ajustada al tipo de interrelación que se da entre este tipo de espacios y algunos personajes de Proaño Arandi se la podría encontrar en la de *espacio gnóstico*, propuesta por José Lezama Lima para dar cuenta de una “naturaleza espiritualizada, plena de dones en sí, que aguarda, para expresarse, la mirada del hombre a fin de iniciar el diálogo inmediato” (2001, 15-16; énfasis añadido), si bien la hemos descartado de momento por ser esta una idea más relacionada con los espacios abiertos, amplios, exuberantes, que tienen una singular relación con el forastero y se dirigen hacia una reflexión sobre el espacio cultural y los lugares de enunciación del artista.<sup>30</sup>

También creo que podría vincularse de mejor modo con aquella idea propuesta por la misma Negroni respecto a las casas góticas, en las que veía “un espacio plenipotenciario que permite dar paso a la materialización de sueños, dramas y deseos” (1999, 40).

Así pues, pese a cierta capacidad didáctica de la idea de Bastidas, no creo que en este cuento la casa “tome decisiones” y sea ella la que voluntariamente invite a Santiago a descender al subsuelo. Creo que es más bien la profundidad de la casa la que lo hace, pero no porque tenga algún tipo de propósito sino simplemente porque toda acción “vive de una comunicación con cierta atmósfera” (Merleau Ponty 1994, 334), y porque “solo hay una intuición de las imágenes, en el seno del espacio, asiento de la imaginación” (Durand 1981, 37).

Pues bien, será a ese tipo de “complicidad” o comunión entre espacio y personaje al que me ceñiré yo, no solo en la lectura de este cuento sino en la de los otros a los que me acerco en este trabajo.

(Por lo demás, es verdad que se podría llegar a pensar que, en el internamiento de Santiago, el subsuelo de esta casa se distorsiona efectivamente, ampliando sus dimensiones normales. Eso, ciertamente, nos llevaría a pensar este hecho como un evento transgresor, tan imposible en la realidad nuestra como el que una casa sea un “ente de razón”. En tal caso, sin embargo, no necesariamente se debería ver en este suceso imposible una acción realizada

---

<sup>30</sup> Recordemos lo que dice Lezama Lima: “En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada [...]. El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza” (2001, 178-179). Pues bien, creo que, con lo dicho, el concepto de *espacio gnóstico* funcionaría más bien en novelas como *La razón y el presagio*, de Proaño Arandi, donde un rostro muy concreto del *mal* –el nazismo– anida a *destiempo* entre las grandes extensiones de sembríos y matorrales de la Manabí, donde –como, en su momento, el barroco español al tocar tierra americana– cobra una nueva forma de vida.

por la casa, que –valga la redundancia– actuaría por iniciativa propia. Se podría pensar más bien la distorsión de la casa como un evento imposible, que responde al sujeto mismo “por vía directa del psiquismo a las cosas” (Michaux 2025, 34). Sea como sea, tal propuesta nos obligaría a tomar postura sobre el hecho insólito, ¿este es fantástico o maravilloso?)

### 1.1.5. Caída y descenso

Tras este breve desvío, quisiera detenerme un momento en el internamiento de Santiago al subsuelo de la casa. Recordemos que, tras el suplicio que le proporciona la policía, Santiago se recluye en su domicilio y huye hacia los espacios interiores de la casa. Vale, en sentido, señalar dos momentos en ese recorrido de repliegue: el primero se conjuga con el ritmo de la huida provocada por el terror y la vergüenza; el segundo, más pausado y menos angustiante se parece más al ritmo del descenso.

Señalar ese cambio de velocidades, por lo demás, resulta importante porque la velocidad del itinerario *significa*, y hace notar ciertos aspectos sobre la relación que el personaje genera con el subsuelo.

Para comprender los momentos del internamiento de Santiago en la casa, así, he creído conveniente recordar el análisis que Gilbert Durand hace sobre las imágenes de *la caída* –en la que ve el símbolo del castigo– y del *descenso* –al que considera un modo de búsqueda de la calma prenatal– en su estudio sobre lo imaginario.

Empiezo, pues, por citar en amplitud este primer momento del internamiento de Santiago en el subsuelo, ya que permite ver el modo en que el espacio doméstico que había sido compartimentado y sellado, intuido en su aparente profundidad, es abierto y recorrido con vértigo, al ritmo de la huida:

Así, arañado por los zarpazos del miedo, atravesó un día la obscuridad del taller. Hizo a un lado las sombras que se habían instalado desde años antes en las habitaciones inmediatas, y durante días permaneció en ellas, estremeciéndose a cada ruido que venía de la calle, vigilando los menores movimientos de las cosas. Rompió luego candados y cerraduras que habían permanecido sellados desde la muerte de su padre, volvió a andar a tientas por cuartos que había dejado olvidados en el pasado y se encontró de pronto con los objetos de la infancia, los cuales, una vez que los hubo desempolvado y quitado de ellos el moho de toda una vida, le devolvieron su verdadera imagen, la máscara que había guardado desde siempre en las zonas más hondas de la conciencia” (Proaño 1972, 184).

En efecto, este es un momento de movimientos bruscos en el que el personaje no duda en forzar cadenas y cruzar puertas rápidamente; su vértigo, de hecho, recuerda en algo al *zwang* que, según Gilbert Durand, Baudoin habría acuñado para referirse a “la violencia que se manifiesta igualmente en la huida rápida, en la persecución fatal, en la errancia ciega” (1981, 68) de personajes como Jean Valjean, de *Los miserables*, y que es una agitación que, a su manera, se percibe también en el descenso de Fernando Vidal al subsuelo de Buenos Aires en *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sabato, o en el de algunos personajes de *Antiguas caras en el espejo* (1984).<sup>31</sup>

En efecto, en un primer período podría verse el internamiento de Santiago al subsuelo como una imagen de la caída, que, para Durand era “la experiencia dolorosa fundamental” (1981, 106), “el signo del castigo” (106) y, también, “una llamada brutal de nuestra humanidad [...que] presenta condición terrestre” (106).

Por otro lado, vale advertir que la huida de Santiago hasta aquí no señala algo anormal en las dimensiones de la casa. Todo esto cambia luego, cuando el itinerario de Santiago se extiende por pasillos que parecen no tener fin, como si el subsuelo de la casa deviniera, con el retorno de Santiago, en un terreno kárstico, por cuyos corredores se pudiese continuar de manera continua por una insospechada distancia.

Es, pues, en este punto, cuando Santiago empieza a descubrirse protegido por la oscuridad del subsuelo, que sus movimientos cambian asimismo de velocidad:

Permaneció así, sentado ante su propio rostro por mucho tiempo. No obstante, la realidad llegaba aún hasta él en los soplos del aire [...]. Buscó entonces lugares aún más recónditos, habitaciones donde no existiese ni siquiera espejos porque le era preciso, ahora, olvidarse incluso de sí mismo [...]. Descendió luego por escaleras extraviadas en la memoria, vagó por subterráneos y bóvedas donde solo habitaban los muertos.

Bajó a sótanos ocultos debajo de sótanos, pasó por sitios donde él sabía no regresaría jamás porque el laberinto se alargaba siempre hacia el fondo, y se instaló al fin en la obscuridad inacabable, al otro lado de ese pasadizo de tinieblas al que, a partir de entonces, nadie osaría atravesar, ni aún muchos años después, cuando ya ningún hombre recordaba que una vez hubo Santiago solitario sobre la tierra (Proaño 1972, 184-185).

---

<sup>31</sup> Peter Thomas, por ejemplo, ha asociado el recorrido que hace uno de los personajes de *Antiguas caras en el espejo* por el subsuelo de Quito con el viaje infernal, “en el que la ciudad se convierte en el ‘espejo sombrío’ del laberinto urbano de arriba” (s.f., 92), y ha relacionado este itinerario bajo tierra con otros, presentes –según él– en novelas como *Adán Buenosayres*, *Sobre héroes y tumbas* o *Polvo y ceniza*.

Este segundo momento me parece que tiene que ver más con aquellas imágenes del descenso, también estudiadas por Durand, y a las que caracterizaba en contraposición a las que expresaban la violencia de la caída.

Recordemos entonces que, para Durand, el descenso, a diferencia de la caída, “es lento, «se toma su tiempo» hasta lindar algunas veces con la penetración laboriosa” (1981, 191), y tiene por finalidad “remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal” (193).

Es importante, en ese sentido, no dejar de apuntar que este proceso de inversión, en el que el vértigo de la caída se convierte en un laborioso descenso, podría ser entendido, según Durand, a través del mecanismo psicológico al que él mismo denominara *función eufémica de la imaginación*, función mediante la cual “el abismo transmutado en cavidad se convierte en una meta y la caída convertida en descenso se transforma en placer” (193).<sup>32</sup>

Así pues, siguiendo a Durand, en este cuento se podría identificar el paso de la caída al descenso en los dos momentos del internamiento de Santiago en el subsuelo de su casa.

Resulta indispensable, en cualquier caso, notar que ese paso o transmutación eufémica de la caída en descenso es simultánea de un cambio de entorno. Con esto quiero llamar la atención sobre la importancia del espacio en esta transmutación de imágenes –de la caída al descenso– y de velocidades –del vértigo al detenimiento–, ya que solo cuando Santiago se ve envuelto “en la obscuridad inacabable, al otro lado de ese pasadizo de tinieblas al que, a partir de entonces, nadie osaría atravesar”, se tranquiliza, se detiene.

Ahora bien, si consideramos que el relato termina con un Santiago instalado definitivamente en la “oscuridad inacabable” del subterráneo, dispuesto a permanecer ahí el tiempo que sea necesario para que nadie se acuerde de él, creo que podemos ver los dos momentos de su soterramiento –el paso de la *caída* al *descenso* en la ralentización de su recorrido, como la descripción hiperbólica del subsuelo de la casa– como dos recursos relacionados con el “procedimiento de gulliverización” –procedimiento que también es

---

<sup>32</sup> Como se recordará, para Gilbert Durand la *función eufémica de la imaginación* se define como un “exorcismo de la muerte y de la descomposición temporal” (387). En ese sentido, Durand ve el descenso como una eufemización de la caída: es el descenso el que “esboza una actitud imaginativa que consiste en captar las fuerzas vitales del devenir, en exorcizar los ídolos asesinos de Cronos, en transmutarlos en talismanes benéficos, en incorporar, por último, a la ineluctable dependencia del tiempo las tranquilizantes figuras de constantes, de ciclos que en el seno mismo del devenir parecen cumplir un diseño eterno” (183).

señalado por Gilbert Durand para referirse a las ensoñaciones del sujeto que desea ser acoplado en un continente que lo traga o esconde sin dañarlo—. <sup>33</sup>

Bajo esta lectura, la ampliación exagerada de los pasillos que conducen a la cunatumba donde reposará Santiago bien podría entenderse como resultado de la eufemización del descenso; su desmesurada extensión, entonces, sintonizaría de algún modo con la necesidad de aislamiento, de retorno del personaje a un lugar que es, al mismo tiempo, símbolo del hogar y del último reposo.

No olvidemos, sin embargo, que aquí Santiago se instala efectivamente, aquí se pierde, se mimetiza en la oscuridad de la tierra.

Paso a ver, entonces, en el subsuelo, el espacio de la oscuridad total en el que se extrema aquella singular espacialidad que, según Merleau-Ponty, tiene la noche; dice:

La noche no es un objeto delante de mí, me envuelve, penetra por todos mis sentidos, sofoca mis recuerdos, borra casi mi identidad personal. Ya no me escudo en mi puesto perceptivo para ver desfilar desde allí los perfiles de los objetos a distancia. La noche no tiene perfiles, me toca ella misma, y su unidad es la unidad mística del *mana*” (1994, 298).

Así pues, igual que la noche para Merleau-Ponty, la oscuridad del subsuelo envuelve a Santiago, penetra sus sentidos, lo hace olvidar de sí. Con la diferencia de que, aquí, a diferencia de lo que le debía ocurrir al Merleau-Ponty del fragmento antes citado, Santiago ya no espera ni la iluminación súbita de una cerilla, ni la luz escurridiza que se podría filtrar por el resquicio de una puerta, ni la ciertamente invasiva claridad que llega con la mañana.

#### **1.1.4. Descenso y disecación voluntaria**

Llegado hasta este punto, no quisiera dejar de insistir un poco más sobre el hecho de que Santiago finalmente se instale en el subsuelo de la casa como quien lo hace en una cunatumba, ya que este apunta también al proceso de su disolución en cuanto sujeto.

---

<sup>33</sup> Empiezo por señalar que, para Durand, imágenes relacionadas con “el vientre materno, sepulcro y sarcófago, están vivificados por las mismas imágenes: las de la hibernación de los gérmenes y del sueño de la crisálida [... Por lo demás], (t)odas estas imágenes «insectoides» tienen la misma intención [...]: la de sugerir la seguridad de un ser encerrado, de un ser «blandamente oculto y fajado»” (226). Pues bien, estrechamente relacionados con estas imágenes, los “procedimientos de gulliverización” serían aquellos por los cuales “se opera la inversión de los valores solares simbolizados por la virilidad y el gigantismo” (200). Para Durand, por lo demás, son “esos «sueños liliputienses los que nos dan todos los tesoros de la intimidad de las cosas» y que son inductores de numerosas leyendas” (201).

Y es que, en efecto, en los diferentes momentos de su internamiento en el subsuelo, Santiago pasa de descubrir su verdadera imagen entre los objetos de su infancia, a reconocer su voluntad de olvidarse de sí mismo, perdido o camuflado por la sombra, tal y como si, en su descenso, se ejerciera sobre él “una verdadera *tentación del espacio*” (Caillois 1939, 136).

¿Cómo entender, entonces, este descenso que, en lugar de conducirlo a sus recuerdos más íntimos, o de permitirle un espacio para la ensoñación, le lleva al olvido de sí mismo, a la confusión de su cuerpo entre las cosas?

Para intentar responder esta pregunta, quisiera hacer un breve rodeo para recordar una sugestiva lectura que puede ser de utilidad para comprender la especie de enterramiento con que se cierra este cuento. Me refiero a la propuesta que hace Patricia García en su análisis del espacio de “The Enormous Space” (1989) de J. G. Ballard, cuento en el que “The main character [...] perceives himself, not devoured and not dominated by space [...], but as being *incorporated* into the physical space surrounding him: as becoming the house, in a form of extreme identification with space” (2015, 72).

Pues bien, en su trabajo García lee en el fenómeno de disolución que le ocurre al personaje del cuento de Ballard una transgresión relacionada con el desorden de percepción espacial que Roger Caillois denominó psicastenia.

Resulta indispensable, entonces, señalar, así sea brevemente, que, para Caillois, la psicastenia se define como una “perturbación de las relaciones entre la personalidad y el espacio” (1939, 136), diferenciándose la psicastenia del ejercicio mimético, de carácter defensivo, que los animales establecen con su entorno para confundirse con él y, de esta manera, evadir a sus predadores.

Para Caillois, en alguien que presenta este tipo de perturbación, “(e)l sentimiento de la personalidad, como sentimiento de la diferenciación del organismo en el medio, de la relación de la conciencia y de un punto determinado del espacio, no tarda [...] en hallarse gravemente minado” (138). Y agrega –en su tentativa de dar cuenta de este fenómeno de “*despersonalización por asimilación al espacio*” (139)–: “(e)l espacio parece a estos espíritus desposeídos una fuerza devoradora [...]. El cuerpo entonces cesa de solidarizarse con el pensamiento, el individuo franquea la frontera de su piel y habita del otro lado de sus sentidos” (139).

Siguiendo lo señalado por el teórico francés, García encuentra en el desorden de percepción del protagonista del cuento de Ballard un ejemplo de psicastenia que genera, sin embargo, un evento fantástico. La lectura de García es provocadora pues, para ella, en el cuento de Ballard “The Fantastic arises when, by mimicking space, the human body becomes the space it occupies and, as a result the notion of position or physical emplacement ceases to exist” (2015, 69).

Pese a lo seductor que podría ser pensar en estos términos el soterramiento de Santiago, no es mi idea ver en “La noche de Santiago” un relato fantástico. Pero sí considero que, pese a las diferencias que pueden hallarse entre el cuento de Ballard y el de Proaño, la integración de Santiago en el subterráneo de la casa paterna que habita –así como la del personaje de “The Enormous Space” en su casa– encuentra una cercanía razonable con el fenómeno abordado por Caillois.

Y es que los dos personajes, cada uno a su modo, después de dar la espalda al mundo, encuentran el espacio doméstico perturbado, ampliado y se *integran* en él, ya sea metiéndose en la refrigeradora –como en el cuento de Ballard–, o convirtiéndose en uno más de los objetos oscuros del subsuelo, en una tentativa de auto-desección –como en el de Proaño–.

Planteo ver la “*despersonalización por asimilación al espacio*” que sufre Santiago al final del cuento en relación con el “procedimiento de gulliverización” referido por Durand, quizá como su radicalización oscura o consecuencia extrema; es decir, como un espacio en el que el personaje siente efectivamente que se confunde y se funde con aquello que lo rodea. De ser así, quizá no esté demás señalar al respecto que Santiago no es el único de los personajes de Proaño Arandi que sufre de un proceso de despersonalización de este tipo. Un caso más interesante y detallado se puede encontrar en el relato “Registros de una humedad”, de *Oposición a la magia*.

Vale recalcarlo en cualquier caso: la participación del espacio doméstico en el fenómeno insólito de depersonalización en este cuento es central, protagónico, en sus diferentes momentos: desde el inicio, en que el interior de la casa pesa y a la vez seduce a Santiago; pasando por los momentos en que el subsuelo, tras la apertura de los espacios estratificados de la casa, aparece ampliado en sus dimensiones físicas, permitiendo tanto la fuga y descenso de Santiago, hasta el momento en que el sujeto que habita el subsuelo se ve

tentado a perderse en él, desecándose, confundiéndose en su enrarecido ambiente, mimetizándose entre los objetos polvorientos que amueblan, disolviéndose en él.

## 1.2. “Difusos bajo una luz cegante”, o un atentado contra la quietud

La Casa le ofrecía los nueve décimos de algo  
y le demandaba, le *rogaba completarlo*.  
Pero la pieza faltante, sabía Hal, era la primera de todas:  
el cimiento, la fundación sin la cual  
la amenaza de desmoronamiento o de insignificancia  
impregnaba cada ladrillo restante como un veneno.  
Enrique Prochazka. *Casa*.

Incluido en *Oposición a la magia* (1986), “Difusos bajo una luz cegante” es el relato de un grupo de hermanos que ha abandonado la casa paterna, prefiriendo la intemperie y la libertad a una seguridad opresiva. El cuento, así, retoma un motivo presente ya en relatos clásicos como “La caída de la Casa Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, o “Casa tomada” (1946), de Julio Cortázar, textos con los que establece diálogo y de los que se apropia de manera creativa.

Narrado por uno de los hermanos momentos después de dejar la casa, los hechos se remiten a un tiempo pasado, confuso, en el que el espacio doméstico está dominado por la figura ausente del padre, pese a que ninguno de los miembros de la familia tenga recuerdos concretos, reales de su presencia. Hasta donde les alcanza la memoria, la condición del padre ha sido más bien fantasmagórica, y aun así ha estado “en todo momento presente, como una deidad largo tiempo compartida, invocado en todos nuestros actos, presidiendo invisible la mesa, determinando –su memoria– aún los más secretos movimientos” (Proaño 1986b, 25).

Así, bajo la tutela de la sombra paterna, y cerca de una madre que ha parecido paralizarse en un rictus doliente, los hijos han organizado su vida en el encierro como si fuesen víctimas de un extraño maleficio. Han desarrollado también un plan de incursiones en el mundo exterior, al que van en busca de provisiones.

Organizados así, los días de la familia discurren sin pasiones ni contratiempos, como si los vivieran bajo los efectos del letargo o del sueño o al interior de una caverna parecida a la imaginada por Platón en su célebre mito. A veces, sin embargo, los hermanos sienten o intuyen que la vida está en otro lado, lejos del perímetro polvoriento de la casa. Lo que no

saben es cómo romper la costumbre o el hechizo de los días iguales ni el modo de vivir de un modo diferente. Entonces a los hermanos se les da por hurgar entre viejas maletas, o caen en un frenesí de limpieza que los hace barrer y pulir los pisos y muebles de la casa.

Será Mabel, pues, la hermana díscola de la familia, quien rompa la inmovilidad que los entumece, cuando decida renegar de todo lo que la ata al padre, a esa casa que los junta y disea. Una noche, en la mesa del comedor, ella blasfema, e insólitamente sus palabras parecen causar un deslizamiento subterráneo, un temblor que provoca el desmoronamiento de la casa. Ya libre de aquel sortilegio, y antes de dejar atrás las ruinas de la casa, entre cuyos escombros se pierde la figura momificada de la madre, dice el narrador,

Hemos comprendido entonces. Hemos descifrado por fin el enigma. Papá subyace a todos nosotros, bajo la casa, al fondo mismo de este laberinto donde él, su memoria, simplemente ha venido soñándonos, configurándonos una y otra vez en distintos perfiles, en fugitivas siluetas (28).

Este desenlace, en el que la destrucción de la casa *acaba* de suceder –“todo ha sido así hasta esta noche”, dice el narrador–, nos advierte además de un aspecto formal del relato. “Difusos bajo una luz cegante”, al igual que muchos otros cuentos de Proaño Arandi, es “una sintética y resumida descripción de los hechos [... en la que solo hacia el final del relato, en la que se narra la última noche en la casa] la acción continúa y se orienta sin remisión hacia un final conclusivo” (Kayser 2010, loc. 50). No en vano, el propio Proaño Arandi nos ha dado esta magnífica definición del cuento:

El cuento no se propone sino un corte a bisel en un momento significativo de la historia, de la situación del protagonista, de la realidad que obsede al narrador, pero al hacerlo, recupera también toda la historia, toda la realidad: es una reconcentración del tiempo, por la cual podemos entender su fluir histórico, real. En una serie infinita de números, el cuentista escoge o es atrapado por uno solo de ellos, o por la relación entre dos de los mismos: pero en la forma de resolver esa relación interpreta la serie entera, aún siendo, como es, infinita (2009b, 236).

### **1.2.1. A *haunted house***

No todas las casas natales son lugares amados, que cobijan y permiten la intimidad y la ensoñación. Como lo sabemos por la literatura gótica y el cine de terror, las casas familiares en ocasiones han sido también lugares opresivos y terribles, escenarios del horror y el secreto.

La casa también ha sido vista como un lugar de opresión. De hecho, en el cuento que ahora nos ocupa la casa se parece mucho a aquella que describía Henri Michaux como un “«todo» coercitivo, símbolo de las obligaciones y las reglas [...], representación por excelencia del adulto, lo terminado, lo petrificado, ahí donde ya no sucede nada” (2015, 35).

Según lo dicho, la casa de este cuento, según el narrador, es amplia, vieja, polvorienta; sus muros están desgastados, sus cuartos son inhóspitos, sus pasillos resultan confusos. Tomada por el silencio y una especie de solemnidad extraña que inmoviliza a sus habitantes, la casa no deja de afligir a quienes se internan en ella y descubren que sus pasos son imperceptibles y se pierden como amortiguados por un alfombrado continuo.

Por lo demás, la arquitectura de la casa es descrita vagamente en beneficio de la construcción de una atmósfera lúgubre, en la que, por un lado, resalta la ausencia del padre, y en la que, por otro, se escuchan extraños ruidos, se presiente algo, una especie de niebla, que se cuele por los intersticios de la casa, dejando en el ambiente dañinas corrientes de aire. En ese sentido, quizá no esté por demás advertir que esos dos fenómenos –aunque al final del relato sepamos que están vinculados–, a lo largo de todo el cuento, son percibidos como distintos, sin relación alguna.

Así pues, la casa es silenciosa, difusa, como un templo abandonado o en ruinas, en cuyos interiores se presienten signos de prácticas o rituales ahora desconocidos. Es más, sobre este hecho, el mismo narrador nos señala que en algunas de las salas de la casa se amontonan antiguos muebles, se tejen telarañas, se guardan viejas gavetas desde donde surgen objetos del pasado en los que los personajes no se reconocen.

A diferencia de lo que ocurre en un inicio en “La noche de Santiago”, los objetos del pasado, aquí, no permiten la ensoñación, ni hacen sombra a los “dioses protectores”; tampoco se evidencian en un principio –aunque quizá lo sean– como “secretos de familia, de antiguos amores, de frustrados planes y de cartas memorables” (Bastidas 2000, 85), como ocurre en otros textos del autor. En este cuento, los objetos únicamente se afirman como ruinas cuyo significado, como decía, se plantea impenetrable a los personajes.

Por otro lado, y como ya ocurría en “La noche de Santiago” –y en gran parte de la obra de Proaño Arandi–, los espacios abandonados del interior cobran central importancia en este cuento, ya que son los que permiten a los personajes replegarse sobre sí mismos y evadir cualquier contacto con quienes les rodean. Entonces cada uno “se adentra en ámbitos que no

son los usuales, acaso en patios recónditos, en habitaciones clausuradas desde siempre, en salas donde pareciera que hasta un segundo antes hubiesen estado innumerables invitados” (Proaño 1986b, 27).

Sin embargo, tampoco aquí los personajes parecen tener la posibilidad de apropiarse del espacio, de abrir, por ejemplo, un espacio de ensoñación. Como en otros entornos de la casa, la sombra del padre ausente parece inhibir cualquier tipo de movimiento que permita a los personajes abrir “al interior del mundo pleno en el que se desarrollaba el movimiento concreto, una zona de reflexión y de subjetividad” (Merleau-Ponty 1994, 128). Los personajes, al interior de la casa, se encuentran aletargados, inmóviles, indolentes.

En contigüidad con lo anteriormente dicho, otro elemento por considerar con relación al espacio de este cuento es la dinámica que se da entre el interior y el exterior de la casa. Igual que en el relato revisado arriba, para el protagonista de este cuento los espacios de la ciudad representan los espacios a los que se teme y desea. No deja de ser significativo entonces que, en los dos cuentos, los espacios de la ciudad sean vistos por los personajes a través de la imagen del laberinto y sean entrevistados y visitados a través del sueño –sobre todo si consideramos que tanto Santiago como el narrador innominado de este cuento son personajes que están intentado encontrar una manera de relacionarse con el mundo–.<sup>34</sup>

A diferencia de lo que ocurre en el cuento anterior, sin embargo, donde el taller le permite a Santiago un punto de contacto con el exterior, y aquello que estaba del otro lado de la puerta de casa no significaba para el personaje “lo extraño propiamente dicho [...puesto que, al salir] llega(ba) a la calle conocida, al pueblo o a la ciudad familiar” (Bollnow 1969, 123), aquí la experiencia de los personajes en la ciudad se da sin ninguna mediación, y es percibido como lo extraño, de un modo radical.

Se puede decir entonces que, entre la casa y la ciudad, hay, efectivamente, una frontera, “el contorno de una *imago* en el interior de cuya línea sitúa el espacio del «adentro» que da seguridad y a cuyo exterior –el espacio del «afuera»– relega [...] lo que es desconocido, extraño y hasta considerado peligroso” (Aínsa 2006, 220).

---

<sup>34</sup> Si, como es sabido, “(e)l laberinto [...] (s)e presenta siempre como un espacio enigmático e inaccesible en el que al hombre le cuesta encontrar su sentido y su salida a causa de la complejidad que lo conforma” (Álvarez 2002, 115), en “Difusos bajo una luz cegante” el enigma que se propone resolver el narrador tiene que ver con la relación que, como hijos, mantienen con la casa paterna. ¿Qué es lo que los ata a ella? ¿Qué es lo que esconde esa atmósfera enrarecida que los rodea? ¿Hay algún motivo o propósito que justifique la presencia y el influjo del padre ausente?

Resulta decidor, en ese sentido, que quienes salgan sientan, no solo que la vigilancia paterna se difumina en las calles de la ciudad, sino que también ellos mismos pierden consistencia. Dice, sobre esto, el narrador:

Es, entonces, afuera, cuando la presencia de papá parece difuminarse, pero también, a la vez, nuestro ser tiende a perder vigencia: nos sentimos apenas como perfiles de cartón recortados al viento, entes sin sangre, sin cuerpo; manchas nada más, espejismos, figuraciones prontas a diluirse en el horizonte desolado de las calles no reconocidas (Proaño 1986b, 26).<sup>35</sup>

Curiosamente, la radicalidad de la experiencia que los personajes sufren en el exterior hace pensar en la relación que, según Eliade, las sociedades tradicionales establecían con el espacio que se abría más allá de sus fronteras.<sup>36</sup> Podría parecer arriesgada esta cercanía que encuentro, pero creo que, si logro explicarla, lo señalado por Eliade nos permitirá entender en parte la singular atmósfera que rodea a la casa de este cuento; dice Eliade:

Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el «Mundo» [...]; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de «otro mundo», un espacio extraño, caótico (1981, 21).

---

<sup>35</sup> Se puede notar que la experiencia de los hermanos en el exterior es radical, y ejemplifica de un modo notable aquello de que “(t)oda percepción exterior es inmediatamente sinónima de cierta percepción de mi cuerpo, como toda percepción de mi cuerpo se explicita en el lenguaje de la percepción exterior” (Merleau-Ponty 1994, 222). En efecto, si recordamos que para Merleau-Ponty la sensación o “la más simple de las percepciones [...] no puede, como no puede ninguna percepción, separársela de un fondo que, en definitiva, es el mundo” (256), podemos notar en el fragmento antes citado del cuento el modo en que el espacio exterior es vivido por un grupo de personajes habituados al encierro; es decir, el modo en que la salida a un entorno extraño implica de inmediato para ellos una percepción enrarecida de sí mismos, de sus cuerpos. Así pues, la experiencia de los hermanos en el exterior no solo nos muestra la sensación de desmoronamiento que sufren los personajes cuando entran en contacto con un fondo espacial desconocido, de igual modo ayuda a notar los poderes de la casa paterna; quiero decir: hace evidente la capacidad que esta tiene de afectar la vida de quienes la habitan.

<sup>36</sup> Los apuntes que rescatamos sobre el “sistema mundo” de las sociedades tradicionales provienen del estudio de Eliade sobre la experiencia del espacio sagrado. En este trabajo, Eliade advierte que para “el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones [...]. Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente «fuerte», significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos” (1981, 16). En ese mismo sentido, y aun siguiendo a Eliade, conviene tener en cuenta que para “para la experiencia profana, el espacio es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa” (17). Así pues, “es preciso no confundir el *concepto* del espacio geométrico, homogéneo y neutro con la experiencia del espacio «profano», que se opone a la experiencia del espacio sagrado” (17). Las dos, tanto la experiencia profana como la experiencia sagrada del espacio serían dos formas de aquello que Merleau-Ponty denominó el “espacio vivido”, en oposición al espacio geométrico, neutro. En ese sentido, quizá no este por demás insistir, que la “multiplicidad de Centros del Mundo, no causa ninguna dificultad al pensamiento religioso. Pues no se trata del espacio geométrico, sino de un espacio existencial y sagrado que presenta una estructura radicalmente distinta, que es susceptible de una infinidad de rupturas y, por tanto, de comunicaciones con los trascendente” (38).

En su trabajo, Eliade apuntaba, además, el caso de una tribu –los achilpa– que se movilizaba con el tronco de un poste sagrado a cuestras, dado que era en torno suyo “donde el territorio se hace habitable, se transforma en «mundo»” (23), y recordaba que “según un mito, habiéndose roto una vez el poste sagrado, la tribu entera quedó presa de la angustia; sus miembros anduvieron errantes por algún tiempo y finalmente se sentaron en el suelo y se dejaron morir” (23).

Claramente, el caso recordado por el historiador de las religiones no es el mismo que el de los hermanos que salen a la ciudad en este cuento, pero de alguna manera nos advierte de cierto carácter mítico presente en la singular relación que los hermanos tienen con su padre ausente y la casa que habitan.

Y es que, como ocurre con las sociedades tradicionales, que establecen una oposición tácita entre su “mundo” y el “caos”, los hermanos de “Difusos bajo una luz cegante” ven en la casa, en el espacio situado bajo la sombra del padre, el único posible para vivir. Fuera de él, como veíamos, pierden consistencia, se tornan “figuraciones prontas a diluirse en el horizonte desolado de las calles no reconocidas”.

A partir de lo dicho, se podría arriesgar un paso más e intentar encontrar en el modo en que se relacionan los hermanos con el espacio doméstico de “Difusos bajo una luz cegante” rasgos presentes en el “sistema mundo de las sociedades tradicionales” del que hablaba Eliade.

Como decía, mi idea con esto es notar cierta relación mítica –en algo parecida a la experiencia que del espacio sagrado tenían las culturas tradicionales– que los hermanos tienen con la casa y la figura imaginada del padre.

Por lo demás, tal relación no resulta tan excéntrica si consideramos que el mismo Eliade señalaba que “existen varias formas de equiparar la morada al Cosmos [... y que] en todas las culturas tradicionales, la habitación [o morada] comporta un aspecto sagrado y que por esto mismo refleja el mundo” (35).

Resulta necesario, entonces, recordar algunas de las concepciones propias del “sistema mundo” de las sociedades tradicionales que enumera Eliade:

- a) un lugar sagrado constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio; b) simboliza esta ruptura una «abertura», merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (del Cielo a la Tierra, y viceversa: de la Tierra al mundo inferior); c) la comunicación con el

Cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al *Axis mundi* [...]; d) alrededor de este eje cósmico se extiende el «Mundo» (25).

Así pues, dados a identificar en “Difusos bajo una luz cegante” algunas de estas concepciones, podemos decir que:

- a) la casa marca un territorio cualitativamente diferente del que se encuentra en el exterior. En efecto, el espacio doméstico, aquí, se presenta como “el único que es *real, que existe realmente*” (16), en oposición al espacio de la ciudad, que se presenta desconocido, atemorizante, “sin estructura ni consistencia” (16) y en el que los hermanos pierden orientación y fuerza;
- b) el aislamiento en el que se mantiene la casa y el precario contacto que sus habitantes generan con el exterior coincide con ciertas corrientes de aire provenientes del subsuelo; estas fluctuaciones hacen ruidos en la casa y, como se verá al final del cuento, comunican con el padre, que subyace en los cimientos de la casa;
- c) la presencia del padre se expresa cotidianamente en la cabecera del comedor, tal y como dice el narrador: “él está en todo momento presente, como una deidad largo tiempo compartida, invocado en todos nuestros actos, presidiendo invisible la mesa determinando –su memoria– aun los más secretos movimientos” (Proaño 1986b, 25)”;
- d) si bien, aquí la casa no se conecta con una divinidad celeste, sí lo hace con esa deidad doméstica que, en este cuento, es el padre. En ese sentido, veo en la mesa de comedor el centro del espacio doméstico.<sup>37</sup> No en vano, es aquí donde los personajes se encuentran todos los días, como si cumplieran un eterno ritual, bajo la presencia imaginaria del padre. No se olvide, por otro lado, que este también será el lugar en el que Mabel se rebele y blasfeme contra el orden establecido, provocando un sismo que causa, literalmente, la caída de la casa.

---

<sup>37</sup> En ese sentido, no deja de ser reveladora la anotación histórica que hace Bollnow respecto a la mesa como el centro común de la casa; es decir, como aquello que toma la función que tenía el *hogar* –entendido este término en su sentido etimológico, es decir, como el fuego que se hacía en el centro de la casa; dice: “Es el hogar, en sentido literal, que en aquel entonces ya se encontraba emplazado en el centro de la casa y poseía un significado sagrado inmediato: el hogar como altar [...]. Todavía hoy el hogar ha conservado un residuo de este significado sacral. Hasta cierto punto el hogar ha sido reemplazado por la mesa. Este es ahora el lugar donde y a cuyo alrededor se reúne la familia entera a horas regulares” (1969, 151).

Pues bien, lo dicho nos permite leer en la relación que los hermanos de este cuento establecen con el espacio doméstico unos modos de situarse parecidos a los que caracterizarían a las sociedades tradicionales de las que se refiere Eliade.

Optar por tal opción, por lo demás, creo que me permite la perspectiva adecuada para entender las implicaciones y consecuencias del acto blasfemo de Mabel en el punto culminante, clímax del cuento.

### 1.2.2. Una pequeña familia imaginada

Relacionar la casa de este cuento con el “sistema mundo” de las culturas tradicionales permite entender la relación que los personajes establecen con la casa paterna. Y lo hace, sí, pero de una manera *oblicua*.

Con esto lo que quiero decir es que, pese a que la casa de este cuento sea el único mundo *real* –en términos de Eliade– que conocen estos personajes, lo que se evidencia en la manera que tienen estos de relacionarse con el espacio doméstico y sus objetos, más que una experiencia del espacio sagrado, es una cierta ajenidad y un enorme desconcierto para con todo aquello que, supuestamente, por el hecho conformar esa familia, debería pertenecerles, resultarles *sagrado*.

Ciertamente, todas estas rutinas, estos ruidos misteriosos, estos muebles empolvados, estas cartas recuperadas de los baúles de recuerdos no les comunican nada. Y, sin embargo, todas estas rutinas son escrupulosamente cumplidas por ellos mismos con una constancia mecánica pero eficiente; todos estos espacios y objetos están impregnados de una solemnidad y de un silencio que ellos mismo no comprenden pero que temen perturbar.

Así pues, como un grupo de jóvenes internos en un colegio religioso que quizá han dejado de considerarse creyentes, pero que no osan faltar a misa ni dejan de cumplir con la serie de inentendibles ritos que les impone sus superiores día a día, los hermanos de esta casa, en el fondo, ya no pueden creer que este grupo de personas reunidas en torno a la figura de un padre ausente y de una madre inmóvil basten para conformar una familia.

De hecho, con su presencia lejana es como si dijeran que esta casa, en tanto supuesto *espacio sagrado*, cualitativamente distinto de otros, existe, está ahí, es cualitativamente distinto a los espacios profanos u homogéneos, pero está en ruinas.

Es una casa que les parece, no solo opresiva, sino impostada o *irreal* o imaginada. Y, sin embargo, la única que parece posible para vivir.

### 1.2.3. La apuesta por el extrañamiento del espacio

Quizá a todo esto, es decir, al hecho de que la casa sea percibida como un espacio que ya no se reconoce como sagrado y que cae en decadencia, se deba la atmósfera lúgubre y polvorienta de la casa de este cuento.

Me gustaría, pues, decir algo sobre la particular representación del espacio doméstico de “Difusos bajo una luz cegante”, que, en efecto, se distancia del tipo de representación de aquellos “textos(s) que propone(n) modelos-reflejo [...], con un alto grado de referencialidad [... y se acerca más bien a aquellos] que tienden a distorsionar el espacio mismo sobre el cual se proyectan” (Pimentel 2001, 10).

Y es que, en efecto, el ambiente lúgubre de “Difusos bajo una luz cegante”, más que a un lugar “real”, recuerda a los inquietantes de Alfred Kubin en los que “parece de repente sugerirse un no sé qué sospechoso, algo siniestro” (Kayser 2010, loc. 102).

Tal tipo de representación del mundo narrado, por lo demás, no debería llamar la atención en la obra de un escritor como Proaño Arandi, sensible a modos narrativos que rebasan la representación objetiva o convencional de la realidad, tal y como lo demuestra su apego a autores como Pablo Palacio o Juan Andrade Heymann, o la especial atención que ha puesto en el estudio del esperpento o de *la aliteratura* en Ecuador.

Nos resulta significativo, en ese sentido, recordar lo que el propio Proaño Arandi señala sobre las apuestas formales de Andrade Heymann, en las que habla, además, sobre la *aliteratura* y el esperpento; dice:

frente a la degradación de la literatura perpetrada por los epígonos de la generación del 30, frente a la conversión del realismo en ‘pura literatura’, en una retórica de su propia retórica, Andrade propuso, muy tempranamente, una verdadera aliteratura, aliteratura en el sentido del que habla Claude Mauriac, esto es, en referencia a esas irrupciones cíclicas que, cada cierto lapso, transforman y modifican las estructuras profundas de la escritura, de acuerdo con las exigencias planteadas por un tiempo nuevo, por una sensibilidad radicalmente distinta. Aliteratura, esperpento, disparate, tales son las coordenadas que, en lo formal y en el fondo, orientan la escritura de Andrade Heymann y su expresión (Proaño 2009b, 166).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Para su abordaje de novelas como *Hechos y hazañas de Don Balón de Baba y de su amigo Inocencio Cruz* (1939) de Alfredo Pareja Diezcanseco, Proaño Arandi define el esperpento a partir de una intervención de

Es notorio, pues, que mucho de lo que dice Proaño Arandi sobre las apuestas formales de Andrade Heymann, sirven para comprender sus propias búsquedas en el terreno de la narrativa –la idea de aliteratura, por ejemplo, nos da una idea de los riesgos formales que se tomó en una novela como *Antiguas caras en el espejo*–. Con una salvedad: ahí donde Andrade Heymann se alinea con el esperpento, el humor y el disparate, Proaño Arandi opta por elementos que causan tipos de extrañamiento de “lo real” diferentes, más cercanos a lo siniestro, a la inquietud que atemoriza–.

En este cuento, sin ir más lejos, es notoria su atmósfera sombría, la ornamentación inquietante de la casa y la cercanía que, en un inicio, parecen tener todos estos elementos con *lo grotesco*, es decir, con aquello que, en palabras de Wolfgang Kayser, da forma a

esas enigmáticas energías que se emboscan a la sombra de nuestro mundo [...Así pues, con lo grotesco], (l)o oscuro adquiere rostro, lo inquietante se revela, lo inasible consigue lenguaje. Y con ello llegamos a nuestra última definición: la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo (2010, loc. 112).<sup>39</sup>

#### 1.2.4. Un orden para un ausente

Presentada desde el principio a través de un tono disfórico, la casa de “Difusos bajo una luz cegante” es, como decíamos, ante todo una atmósfera que oprime, un contenedor que contamina de un aire maligno –pero a la vez alimenta– todo aquello que contiene; de ahí que el narrador, al describir la sensación de extrañeza que genera el ámbito doméstico diga: “hay

---

un personaje de *Luces de bohemia* (1924), de Ramón del Valle Inclán. Proaño Arandi señala: “Max Estrella, personaje clave de *Luces de Bohemia*, obra emblemática del esperpento valleinclanesco, define así el género: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». «Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo –añade más adelante el personaje– son absurdas». Pareja, en su *Don Balón*, deforma implacablemente a sus personajes, estilizándolos, caricaturizándolos, destruyéndolos casi, en un escenario absurdo, irreal: es decir, en un espejo cóncavo” (2008, 158). Mi idea, como lo señalaré luego, es que Proaño Arandi el cuento ahora estudiado, también deforma a sus personajes, si bien su estilización está más cercana a lo grotesco.

<sup>39</sup> Momentáneamente veo en la atmósfera de este cuento una cercanía con esta definición en concreto que Kayser da de lo grotesco. Señalo esto porque la conceptualización que Kayser da de lo grotesco ha sido muy cuestionada por la variedad de fenómenos que intenta abordar con esta categoría, y por las diversas caracterizaciones que da de este concepto. Aun así, insisto, opto por acoger una de sus definiciones porque me parece que da cuenta del modo en que la atmósfera de este cuento es percibida en un inicio por el narrado y el lector. En efecto, hay “algo” en ese ambiente lúgubre del comienzo que inicialmente nos hace pensar en “esas enigmáticas energías que se emboscan a la sombra de nuestro mundo”, de las que habla Kayser, aunque al final del cuento sepamos con certeza que aquello que enrarecía el ambiente de la casa no tiene nada que ver con una fuerza demoníaca o sobrenatural.

en torno un hálito que insufla nuestra sangre, un palpitar oscuro, como si las venas latiesen en otro sitio” (Proaño 1986b, 26), o “(a)l final, más allá de los muebles, en la pared misma, en los intersticios, se percibe una respiración acezante, agónica, se presiente algo no comprensible que comienza a moverse [...], algo que es un ronquido, un llamado” (27).

Por lo que dice el narrador, pues, los personajes están inmersos en un ambiente que, al tiempo en que les brinda sustento, los configura, invade y contamina permanentemente. No solo se trata entonces de que el espacio que habitan los determine de alguna manera; para el narrador aquello que los afecta se trata de algo enigmático, profundo, y que, sin embargo, se adivina, está en el aire.

Es más: para el narrador habitar esta casa, más que “estar enraizado [...en un lugar determinado] y pertenecer a él” (Bollnow 1969, 119), es confundirse con una especie de conciencia que los excede, que los contiene a todos, y en la que apenas logran diferenciarse de los objetos inertes.

Lo que es más curioso: en sintonía con esta relación extrañada que mantiene con el ambiente doméstico, el narrador señala claramente una relación particular con los objetos que amueblan la casa; dice, por ejemplo:

Uno se adentra en ámbitos que no son los usuales, acaso en patios recónditos, en habitaciones clausuradas desde siempre, en salas donde pareciera que hasta un segundo antes hubiesen estado innumerables invitados, tal es su silencio abrupto, violento, tal ese gesto de las sillas que se vuelven de pronto, no como sorprendidas en su quietud de siglos, sino como si quisieran reproducir el gesto de alguien sentado, más allá de la muerte, entre el espaldar y los brazos (Proaño 1986b, 27).<sup>40</sup>

Como puede notarse, los ámbitos recónditos de la casa por los que se interna el narrador generan el extrañamiento y la incomodidad del personaje, le hacen percibir en el espacio un misterio incomprensible que, en un principio, él asocia con “esas enigmáticas energías que se emboscan a la sombra de nuestro mundo”, de las que hablaba Kayser.

Así pues, las salas, muebles y demás objetos que el narrador descubre en sus recorridos por el interior de la casa son utensilios que, más que serle útiles a él, parecen dispuestos para el padre ausente.

---

<sup>40</sup> Esto nos recuerda que “los objetos, sobre todo cuando son captados en su soledad en una habitación donde no hay seres humanos, es decir, en ausencia de los humanos que hacen uso de ellos, tienen actitudes «impresionantes y llenas de sugerencias misteriosas», adquiriendo poco a poco una extraña vida fantástica” (Francalanci 2010, 129).

Pronto, el narrador se percata de que aquella poltrona que espera, ese lugar vacío en la mesa del comedor son formas de hacer lugar al fantasma; de alguna manera apuntan al padre, a aquel que no se conoce ni borrosamente se recuerda, pero cuya falta se siente en cada lugar de la casa.

Ahora bien, si los hijos no recuerdan los años en compañía de su padre, ¿quién si no la madre es la responsable de disponer ese orden en las habitaciones?

Dado que es fundamental comprender el modo en que la madre percibe la ausencia del padre en la casa para percibir de mejor manera la particular atmósfera del espacio doméstico en este cuento ahora detengámonos en esta mujer, a la que el narrador ve

emergiendo apenas en la tenue luz de la dolorosa, fijos los ojos en un punto muerto, la cara llena de arrugas, agostándose –cada vez más– en un silencioso deterioro, paralizada la boca en un *rictus* eterno, en un rezo dejado a medias, hierática, la piel transparente al efecto de un sutil y sin fin proceso de envejecimiento (25).

Lo que me interesa, al detenerme en su presencia rígida, casi muda, es identificar en ella el movimiento origen, rector que hace presente la figura inexistente del padre en salas habitaciones y pasillos, y que hace de esa figura supuesta una especie de deidad doméstica, que fundamenta la conformación de esta casa como *espacio sagrado* y la permanencia unitaria de la familia.

Para abordar a este personaje vale detenerse solamente en una de sus características. Quisiera, así, identificar en su rigidez el fenómeno perceptivo del *miembro fantasma* – fenómeno que suele darse en sujetos que han sufrido una amputación y que sienten “la presencia de una parte de la representación del cuerpo que no debería darse, ya que el miembro correspondiente no está” (Merleau-Ponty 1994, 99).

Con esto, como decía, nuestro propósito es ver en el orden de las habitaciones, en la disposición de los muebles y en el puesto que ella le reserva a la figura ausente de su esposo en la mesa del comedor gestos con que espacializa, otorga un espacio concreto al ser entrañable, ahora fantasma. Espacilaizar la ausencia, se diría.

### **1.2.5. La madre y la extremidad fantasma**

Como decía, se puede leer el modo en que la madre ordena el espacio doméstico en sintonía con el fenómeno del *miembro fantasma*; esto explicaría, desde mi perspectiva, el hecho de que muebles y espacios estén constantemente adecuados para el padre ausente –el miembro fantasma–, y revelen a los hijos una situación extraña, un orden doméstico en el que todo esté dispuesto para una figura que no está y no para ellos, que son los únicos que habitan la casa.

Para ello, quisiera traer acá la relación que Maurice Merleau-Ponty hacía entre *miembro fantasma* y el concepto de *contención*, propuesto por el psicoanálisis para dar cuenta de la fijación del sujeto en una experiencia acaecida, al punto de convertir al pasado en un “verdadero presente [que] no se aleja de nosotros y [que] se oculta constantemente detrás de nuestra mirada en lugar de disponerse delante de ella” (1994, 102), dado que explica muy bien la situación de este personaje.<sup>41</sup> Así pues, y ya poniendo en relación *contención* y *miembro fantasma*, dice Merleau-Ponty:

(e)l brazo fantasma es, pues, como la experiencia contencionada de un antiguo presente que no se decide a devenir pasado. Los recuerdos que se evocan delante del amputado inducen un miembro fantasma no como una imagen invoca [...] a otra imagen, sino porque todo recuerdo vuelve a abrir el tiempo perdido y nos invita a tomar de nuevo la situación que evoca (104).

Para el fenomenólogo francés, por lo demás, “[l]a ruina del mundo objetivo, la renuncia a la verdadera acción, la fuga en el autismo son condiciones a la ilusión de los amputados por cuanto esta supone también la obliteración de la realidad” (105).

Ahora bien, a partir de estos breves apuntes, y como ya se decía antes, propongo ver en la figura inmóvil, rígida de la madre, y en el modo en que ella organiza el espacio doméstico, indicios de una relación singular con el pasado y con su esposo ausente, que tan bien podrían relacionarse con el concepto de contención y con el fenómeno del *miembro fantasma* aquí recordados.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Recordemos, asimismo, que “[m]ás que aceptar el fracaso o hacerse atrás, el sujeto [“contencionado”], en este atolladero existencial, hace estallar el mundo objetivo, que le cierra el camino” (1994, 105), y huye del presente.

<sup>42</sup> Este carácter “contencionado” de la madre la vincula con algunos personajes característicos de la narrativa de Proaño Arandi. Así, por ejemplo, Alicia Ortega identifica en la casona de *Del otro lado de las cosas* que “[q]uienes se quedaron atrapados en la vieja casa viven exiliados del presente, reclusos en otro tiempo, aquél que les perteneció y que sobrevive como memoria entre los escombros” (2011, 155). Me parece útil, en ese sentido, intentar estudiar la relación que tienen estos personajes con la casa o el espacio en el que habitan a partir de las consideraciones que del fenómeno perceptivo aquí expuesto; quizá permitiría nuevas lecturas.

Insistimos, pues, en la idea de ver en la presencia imaginaria del padre un *miembro fantasma* de la familia que, gracias a la madre, toma forma espacial, ocupa un espacio concreto en el orden de la casa y afecta a quienes la habitan. Por lo demás, se puede advertir que, si para la madre la figura del padre es una presencia que se siente aquí y ahora, tal y como “el mutilado [...] siente [su brazo fantasma] actualmente replegado en su pecho, sin ningún índice de pasado” (104), para los hijos el padre es apenas una deidad impuesta pero presente, una serie de leyes que absurdamente imponen respeto, una silla vacía en este espacio silencioso y solemne, en decadencia, al que ya antes relacionamos con el “sistema mundo” de las sociedades tradicionales.

### 1.2.6. Habitantes y objetos: una ornamentación grotesca

Según lo anotado anteriormente, encuentro en la descripción de ciertos objetos y personajes que ocupan la casa otra clave para entender el carácter perturbador del espacio doméstico en este cuento.

Así, mientras algunos objetos descritos guardan tal disponibilidad para la figura ausente del padre que, por momentos, se personifican, la madre es caracterizada como un personaje claramente “contencionado”, “una figura inmóvil, no irreductible [...], viva aunque pétrea, carne aun cuando ya de madera, de palo, piel nada más, sin memorias” (Proaño 1986b, 27).<sup>43</sup>

Se puede plantear, entonces, que tanto infundir de hálito de vida a los objetos de la casa como describir a la madre como un objeto inerte se muestran como dos recursos que buscan un mismo efecto: destacar la presencia e influencia de la atmósfera enrarecida de la casa y evidenciar el carácter grotesco de una situación que, como decíamos, solo al final del cuento descubriremos ominosa.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Claro que no es la única en recibir este tratamiento. El propio narrador encuentra un día que una araña descendiendo sobre su hombro “como si uno fuese la guerrera de un viejo militar en el retrato” (Proaño 1986b, 27).

<sup>44</sup> Sin olvidar que, entre las varias causas de lo ominoso, Freud enumera a aquella “incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas” (Freud 2003, 227), o, en este caso, una momia—, hay que advertir que tal tipo de descripción no sería un recurso únicamente empleado por aquello que Kayser denominó “grotesco”. Lo emplean también, entre otros, los textos esperpénticos, fantásticos, góticos.

### 1.2.7. Detrás de la última piedra, una figura

Solo al final del cuento, tras el derrumbe de la casa, el narrador y el lector descubrirán que, aquello que respiraba por entre las paredes, y parecía corresponder a “esas enigmáticas energías que se emboscan a la sombra de nuestro mundo”, es el padre, su memoria, que ha permanecido oculta todo el tiempo.

A lo largo de todo el cuento, ni los hermanos ni el lector relacionan los dos fenómenos –el orden de la casa dispuesto para un personaje inexistente y los extraños ruidos que se producen en su interior– como dos efectos de una misma causa; de esta manera, al no saber que es el padre el que subyace en la casa, ven estos hechos disociados, sin relación aparente.

Solo cuando la casa queda en escombros, y el narrador descubre que lo que subyace en el fondo de la casa, quizá debajo de una *lapis manalis*,<sup>45</sup> es la memoria de aquel que se creía ausente, y que los ha venido soñando todo el tiempo, insuflándoles una extraña forma de vida, pese a haber estado alejado de su vida cotidiana; solo cuando esto ocurra, decía, el narrador, los personajes y el lector comprenderán los motivos del enrarecimiento del espacio doméstico.

Solo entonces nosotros también tendremos la certeza de que aquella “atmósfera repleta hasta los bordes de estímulos amenazantes” (Kayser 2010, loc. 110) se debe al padre, y ya no podemos seguir viéndola en relación con lo grotesco, porque lo grotesco, tal y como lo entendía Kayser se define por dejar al lector y al personaje sin respuestas respecto a la inquietud de qué es aquello que lo amenaza.

Es más, si consideramos que aquellas “enigmáticas energías” que circundan el ambiente tienen una estrecha relación con una presencia íntima, familiar, que subyace en el subsuelo, creemos que debemos relacionar aquello que nos produce extrañeza en este cuento con “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 2003, 221), aquello que “no es efectivamente nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de represión” (241) y que Sigmund Freud denominó “ominoso”.

---

<sup>45</sup> Según Bollnow, la *lapis manalis* es la piedra que cubre la fosa que comunica el mundo de los vivos con el de los muertos (1969, 136).

Pero ¿qué hace el padre en el subsuelo como una oscura reliquia sobre la que se fundamenta la unidad de la casa?, ¿es su memoria una semilla maligna o un oscuro *micelio* que se extiende secretamente por los cimientos de la casa, se ramifica tras las paredes, y alimenta-contamina a quienes la habitan?

Pues sí, creo que los restos del padre, o su memoria, como una de esas piedras de consagración habituales en los altares de las iglesias católicas,<sup>46</sup> fundamenta la idea de casa en tanto espacio sagrado en este relato.

Pero no solo eso. Si recordamos que en las casas góticas “la cultura suprime el Mal, lo sepulta y alza su fabuloso edificio encima [...y que] toda la literatura gótica es una infinita variación sobre esa muerte [...en la que] se elimina un saber intolerable” (Negroni 1999, 129), deberemos decir que el padre, en este cuento, representa lo femenino. Dice Negroni:

[en la casa gótica], lo que está golpeando abajo, lo que está latiendo [...], más allá de que corresponda al cuerpo de una mujer –no importa o no si es una mujer–, es algo que representa el principio de lo femenino. Lo que está oculto, lo que está pulsando desde abajo es femenino [...].

Ahí está latiendo eso que siempre viene a amenazar el orden y que es lo que produce el terror (s.f., 282).

Lo dicho por Negroni me parece aquí, tan estimulante como fundamental, y complementa muy bien la idea de casa como espacio sagrado en decadencia. Pero no solo eso: creo que permite pensar también la figura de la madre, aquella mujer rígida, disecada, que ha envejecido bajo la mirada distraída de la Virgen Dolorosa, como el personaje que, aquí, cumple un papel de extraña, grotesca complicidad con el orden.<sup>47</sup>

En ese sentido, lo traído acá de Negroni invita a investigar a futuro qué es aquel elemento femenino que se encuentra enterrado a veces, o expresado de tantas otras maneras, en distintas obras de Proaño Arandi.

---

<sup>46</sup> Tal y como lo señala Montaner: “Los relicarios de altar son, como su mismo nombre indica, un (pequeño) depósito de reliquias que se colocaba en el interior de la mesa litúrgica. Este tipo especial de relicario suele denominarse de forma específica mediante el tecnicismo histórico artístico lipsanoteca [...]. Como parte del ajuar litúrgico, la lipsanoteca fue usual en los períodos prerrománico y románico, siendo más tarde sustituida por la piedra de consagración o ara, incrustada en la mesa del altar. El uso primitivo corresponde al modelo de altar consagrado completo” (2019, 61-62).

<sup>47</sup> De una manera distinta, en el *filme Carrie* también “la madre habla por el orden simbólico, identificándose [...en este caso] con un dominio que ha definido su sexualidad como fuente de todo mal” (Creed 2016, 6).

Por último, no quisiera dejar de señalar la cercanía que este cuento tiene con *Desde el silencio*, publicada en 2014, obra que, de alguna manera, es el reverso de este cuento. Y es que, en esta novela, también se plantea una relación curiosa entre el padre –cuyos actos perversos se esconden–, la madre, que es la encargada de silenciar los hechos de su marido, con la idea de precautelar el orden doméstico y manipular a su esposo, y los hijos, que, sin entender muy bien lo que ocurre, se convierten, asimismo, a causa del secreto, en sombras difusas, endebles. La diferencia entre la novela y el cuento está en que aquí se desconocen las razones de soterramiento del padre; en la novela, en cambio, no hay ningún soterramiento, y el lector sabe finalmente el carácter monstruoso de los actos del padre.

### 1.2.8. “La muchacha perpetra atentados”

Ahora bien, como lo sabrá el lector, quien resuelve el enigma en este cuento no es el narrador y su solución tampoco tiene que ver con la búsqueda que los hermanos emprenden dentro de la casa. El descubrimiento del enigma, de la “presencia” del padre en el subsuelo de la casa es, más bien, solo una consecuencia lateral de aquella blasfemia por medio de la cual Mabel “ha abjurado de esta presencia de siempre. Ha dicho no creer más en el reiterado demiurgo, ha pedido abandonar la casa, dejar atrás el encanto, olvidarse de una vez de este perpetuo recuerdo” (Proaño 1986b, 28).

La rebelión de Mabel, así, se plantea como una suerte de apostasía o ritual de la blasfemia, por medio del cual se causa la destrucción de los ídolos falsos, en este caso, la figura supuesta del padre, su recuerdo, aquella extremidad fantasma que, curiosamente, quizá sea el único elemento que permite mantener a la familia junta y a la casa en firme. Pero lo hace de un modo impremeditado: su acto, así, es espontáneo, casual, impulsivo.

Abjurada esa presencia, en todo caso, se desmorona la casa, aquella construcción donde “«moran» y se *demoran* muebles y objetos pesados, un conjunto mucho más detestable (si es detestado), más odiado [...], de un modo más inolvidable que los padres, más habitado por lo oculto, más petrificado, más insistente” (Michaux 2015, 34).

La insubordinación de Mabel, así, bajo la imprecación en contra del padre, es contra la madre, mujer silenciosa que, bajo la mirada de la virgen Dolorosa, supo disecarse y mantener un orden imaginario de y para un padre supuesto y enterrado; es “contra la vieja

prohibición de moverse” (34) y contra la casa, ese “«todo» coercitivo, símbolo de las obligaciones y las reglas, esas paredes que oprimen, separan, encierran inflexiblemente, representación por excelencia del adulto, lo terminado, lo petrificado, ahí donde ya no sucede nada” (35).

Finalmente, hay que insistir en aquello de que Mabel, a diferencia de su hermano, no se plantea resolver un enigma, no busca develar lo reprimido; tampoco planea una rebelión, o una huida. Ella simplemente se insubordina, y sus palabras causan estragos, pues, dichas, la tierra que pisan se mueve, la casa que habitan se viene abajo.

Así pues, lo que Mabel “lleva a cabo es una realización cabal de rechazos, repulsiones y rabias elementales. El deseo de romperlo todo, experimentado por tantos niños, el deseo «mandarlo todo a paseo», «de lanzarlo todo al aire», «de sacudir lo inmóvil», de alborotar” (39). En esa línea, y todavía siguiendo a Michaux en su ensayo sobre el *poltergeist*, lo que Mabel “hace sería una expresión, una realización psíquica elemental. Lo que ha descubierto y llevado a cabo sería una *física de la insubordinación* y de la *horripilación*. Una *vía directa del psiquismo* a las cosas” (34).

*Oposición a la magia*, entonces, la blasfemia de Mabel interfiere la relación entre la casa y la utilización del fantasma del padre por parte de la madre para hechizar el espacio doméstico.

Así pues, en este caso, es la ruptura violenta y no la comprensión del enigma que propone un pasado grotesco, lo que la hace libre a ella –y a los hermanos–.<sup>48</sup>

Proaño Arandi, por lo demás, sabe que una intervención de ese tipo no es descartable, pues en su momento, una interferencia parecida es la que se propuso, quizá con igual dosis de ingenuidad y rabia, la generación del sesenta, a la que perteneció Proaño Arandi.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Resultaría interesante trazar un diálogo, a partir del asunto de la herencia, entre “Difusos bajo una luz cegante” y *Bruna, soroche y los tíos* (1973), de Alicia Yáñez Cossío, novela en la que Bruna, su protagonista cuestiona la casa familiar y se revela contra “(u)na ‘ciudad dormida’ que [...] se edificó sobre la censura y la negación del mestizaje. La protagonista, Bruna, se construye a sí misma en la medida en que retoma aquello que la familia ha ocultado históricamente: el origen genealógico de una abuela india” (Ortega 2011, 133).

<sup>49</sup> Francisco Proaño caracteriza aquellos años de la siguiente manera: “En el todavía apacible Quito de los años sesenta, pervivía (y tal vez persiste todavía), soterrado y latente, el clima espiritual propio de la Colonia: me refiero a la sobrevivencia del prejuicio, de la estrechez de miras, de un provincianismo que paralizaba las mentes: jerarquizado, racista, tímido y acomplejado [...]”.

En medio del letargo, en aquella semiclaridad de los sesenta, un soplo de frescura, de violenta incomodidad, de insurrección, pareció modificar lo que por años había permanecido inamovible. Se trataba de un emerger [...].

### 1.3. Consideraciones finales

Como podrá haberse notado, la importancia del espacio doméstico en los dos relatos analizados es fundamental. Lejos de cumplir tan solo la función de escenario de las acciones, o de ser utilizado como un recurso para la expresión de la psicología de los personajes, el espacio aquí tiene un papel central, activo en la producción de sucesos inauditos, que causan fascinación tanto en los personajes como en el lector.

Si consideramos con Merleau-Ponty que las acciones “son concreciones de un medio, y toda percepción explícita de una cosa vive de una comunicación previa con cierta atmósfera” (1994, 334), se diría que en estos cuentos es el espacio el que invita, produce y recoge ciertas acciones de los personajes, evidenciando al mismo tiempo una extremada ductilidad en sus formas para acoger los movimientos de los personajes.

Esto es así de tal manera que, en “La noche de Santiago”, es la profundidad de la casa la que invita a Santiago a internarse en un subsuelo amplísimo que, más que meramente expresar el miedo del personaje, sintoniza con él, lo secunda, se amplía, permite la fuga y el soterramiento. Algo parecido ocurre en “Difusos bajo una luz cegante”, donde es la casa, su atmósfera extraña, la que produce, no solo la cotidianidad grotesca, ominosa en la que viven los personajes, sino también el evento final, la blasfemia de Mabel.

Pero estas “acciones” del espacio se dan, no porque la casa tenga una *extraña forma de vida* sino –insistimos– más simplemente porque toda acción “vive de una comunicación

---

Vivíamos un tiempo de revoluciones. La revolución había devenido en condición existencial, en la obligada referencia que finalmente nos prestaba un sentido. A su llamada, todo simulaba modificarse: el tiempo, el entorno, las perspectivas, cosas tan simples como el olor de las calles, su luminosidad, la densidad del aire que respirábamos” (2009b, 249-250).

Pues bien, es difícil no ver, en este testimonio nostálgico y quizá algo excesivo de Proaño Arandi, una relación entre la atmósfera letárgica en la que, según el autor, irrumpe la generación del sesenta a la que pertenece y la atmósfera de la casa de “Difusos bajo una luz cegante”. Esta relación cobra mayor sentido si consideramos que, para muchos que vivieron los revolucionarios años del sesenta, el hombre de casa era sinónimo de burgués; dice Bollnow: “En cuanto el hombre [...] considera el amparo de su casa como algo definitivo, se convierte en un burgués despreciable [...]. Por eso el hombre tiene que reservarse la libertad interior que le permita abandonar su casa” (1969, 129). Seguir esa relación entre el marco espacio-temporal de los sesenta y la casa del cuento nos llevaría a ver en la casa de “Difusos bajo una luz cegante” una alegoría. Esa lectura, posible, podría encontrar productivas relaciones con la clásica interpretación en clave política de “Casa tomada”, de Julio Cortázar, en la que la casa, tomada por fuerzas invisibles, vendría a ser una metonimia de Argentina; esa posibilidad, en todo caso, solo me interesaría sugerir aquí.

con cierta atmósfera” (334), y porque “solo hay una intuición de las imágenes, en el seno del espacio, asiento de la imaginación” (Durand 1981, 37).

Ahora bien, ya vistos desde aquí, y en retrospectiva, “La noche de Santiago” y “Difusos bajo una luz cegante” podrían parecer, de alguna manera, el derecho y el revés de una misma moneda. Los dos están estrechamente vinculados a casas que “atrae(n) hacia abajo, donde algo viscoso y fascinante tiene lugar” (Negroni 1999, 159), y dibujan una singular simetría, ya que ahí donde el primer relato termina con el soterramiento de Santiago –en el que se anuncia ya su integración al subsuelo–, el segundo empieza con los ruidos extraños que algo o alguien hace desde el interior.

Así pues, jugando a leer estos relatos en contigüidad, uno podría decir que se complementan. Es decir, uno podría leer en los restos del padre de “Difusos bajo una luz cegante” las huellas de alguien que, como Santiago, descendió a mimetizarse en el subsuelo, y viceversa: leer en esa *extraña forma de vida* que subyace en los cimientos de la casa el devenir inorgánico de Santiago.

Pero en realidad leer estos dos cuentos así, como puestos en contigüidad, es hacer una elipsis tramposa, ya que, entre la publicación de *Historia de disecadores* (1972) y la de *Oposición a la magia* (1986) han pasado catorce años y, más importante aún, entre los dos libros, se ha publicado *Antiguas caras en el espejo*, la gran novela sobre los descensos y los espacios subterráneos de la narrativa ecuatoriana –hay, de hecho, en esta novela, unos cuantos laberintos subterráneos, cuya retorcidas formas recuerdan a *Carceri d’Invenzione* (1761) de Giovanni Piranesi–.

Es, así, difícil no ver las contigüidades entre estos textos y no dejarse vencer por la tentación de ver en el descenso de “La noche de Santiago”, cuento con el que se cierra su primer libro de cuentos, el gesto del escritor que encuentra en el subsuelo una zona particularmente significativa –la de quienes huyen a la oscuridad del subsuelo– a la que se dedicará a dar forma a lo largo de su obra. Veo, en ese sentido a “La noche de Santiago” como un *comienzo*, tal y como entendía este acto Edward Said; es decir, como aquella elección “crucial para aquello que se escribirá, no solamente porque determine mucho de lo que siga, sino también porque un comienzo de trabajo es prácticamente hablando la entrada principal a lo que este ofrece” (Said 1975, 1).

De forma parecida, y desde tal perspectiva, es difícil no ver en “Difusos bajo una luz cegante” una pesquisa, un hallazgo particular sobre la vida que se extiende, oscura y seca, en el espacio subterráneo.

Creo, por lo demás, que señalar “La noche de Santiago” como el cuento que señala un comienzo en la narrativa de Proaño Arandi puede ser productivo con vistas a ver en su narrativa una cierta continuidad o fidelidad a un proyecto narrativo.

Ya en otro orden de cosas, debo señalar también que los dos cuentos de este capítulo dan buenos ejemplos de un tipo de casa que abunda en la narrativa de Proaño Arandi: casonas sombrías, atiborradas de objetos y sombras del pasado, en las que se puede percibir muy bien esa *temperie gótica* de la que hablaba Negroni.

En los dos cuentos, además, la ciudad es soñada por sus protagonistas –huérfanos melancólicos– a través de laberintos que como es sabido “son representaciones de una complejidad *ambigua* [...que] (p)or una parte [...] niegan el valor de un orden global, de una topografía general; pero, por otra, constituyen un desafío para encontrar todavía un orden” (Calabrese 1999, 148).

Los cuentos del capítulo siguiente, en cambio, nos mostrarán espacios domésticos totalmente distintos. Ya no habrá casonas abandonadas, ni subterráneos desmesurados, conectados con la tierra, ni largos pasillos que se distorsionan en arabescos, ni personajes que se pierdan en laberintos oníricos. Nos mostrarán, en cambio, departamentos modernos, casas sencillas, comunes y corrientes. Dan cuenta, creo, de una ampliación de las posibilidades escriturarias de Proaño Arandi.

Habrà que ver entonces cómo se produce lo insólito en espacios domésticos tan diferentes a los que encontramos en los cuentos leídos en este capítulo.

## Capítulo segundo

### La casa de ¿la pareja?

#### 1. Consideraciones previas

En este capítulo haré una lectura personal de “La doblez”, “Devastación del domingo” y “Vendrá la visita”, cuentos que comparten varias características; entre ellas: una cercanía temática –los tres narran desencuentros conyugales en el espacio doméstico–, una afinidad formal –los tres respetan la limitación espacial recomendada por Poe–,<sup>50</sup> o una visión común del modo en que la realidad cotidiana puede verse perturbada por la irrupción en ella de un elemento transgresor.

Los tres cuentos, además, al estar situados en espacios comunes, anodinos, casas y departamentos ubicados en cualquier ciudad contemporánea, nos recuerdan aquella propensión que Cortázar constataba ya en muchos escritores de su generación de apropiarse del legado gótico a través “de una general desinfección de su escenografía” (2018, 573).

O, para decirlo de otro modo, los tres nos señalan, a su modo, que

In this late twentieth [...] it is not the remoteness and complex architecture of the sites that class up supernatural experiences, but instead precisely the opposite [...]: the unremarkable, homogeneous features of buildings [...] seem to provide ‘suitable’ surroundings in which the ordinary and unexpectedly, turn into the extraordinary (García 2015, 146).

Esto no es un dato secundario, sobre todo si tenemos en cuenta la importancia de la *temperie gótica* en las casas analizadas antes. En consecuencia, no deja de resultar interesante atender al modo en que estos espacios domésticos más bien anodinos pueden, sin embargo, generar diversos efectos de desconcierto en los personajes y en el lector. Así pues, ¿cómo se produce la extrañeza en espacios no especialmente marcados ni por una arquitectura espectral, ni por un valor simbólico específico –como puede serlo la casa paterna– en la narrativa de Proaño Arandi?

---

<sup>50</sup> Dice Edgar Allan Poe: “siempre he pensado que una estrecha *limitación espacial* es absolutamente necesario para el efecto del incidente por ella aislado, pues le confiere la fuerza que el marco a una pintura. Posee un indiscutible poder psicológico de concentrar la atención, aunque, claro está, no debe confundírsela con la mera unidad de lugar” (1956, 74-75).

Antes que nada hay que marcar que, como es sabido, las casas comunes, los departamentos minúsculos y anodinos de las grandes ciudades producen de por sí sus propias experiencias de extrañeza. O, como dice Patricia García: “The built structure, the physical characteristics of which mirror the action that follows, encapsulates the idea that monstrous constructions create monstrous beings” (74). Así, “el pequeño apartamento de ciudad [...no solo] potenciará la soledad y el análisis introspectivo de la psicología de sus habitantes” (Álvarez, 2002, 243), sino también será un elemento fundamental para comprender experiencias tan extrañas como las que viven los personajes de novelas como *Trilogía en Nueva York* (1987), de Paul Auster, o *La soledad era esto* (1990), de Juan José Millás.

Dicho esto, lo primero que se puede notar en este capítulo es que, a diferencia de los revisados en el capítulo anterior, la extrañeza que se ocasiona en el espacio doméstico de estos cuentos –la excepción sería “Vendrá la visita”, que se desarrolla en una casa de dos pisos, y en la que el personaje sí tiene cierta fascinación por el descenso– no tiene que ver con la verticalidad de la arquitectura doméstica, en la que el subsuelo viene a ser el espacio tanto de los recuerdos más pesados y entrañables (Bachelard 2001, 49) o de lo oculto y reprimido –como ocurría con las casas góticas–.

Aquí la relación con el pasado, que en los cuentos anteriores se resumía en la relación con el subsuelo– se *torna horizontal*: tanto el secreto como el recuerdo, pero también aquello que es considerado *otro* o diferente, ya no se sitúa *abajo*, sino que está en la misma planta o eje. De esta manera, los personajes de dos de estos cuentos –“La doblez” y “Devastación del domingo”– ya no descienden, se alejan, y en ese alejamiento fracturan el espacio, o bien demarcando un espacio *otro*, al hacer de un cuarto un espacio exclusivo para el secreto, como lo hace “Devastación del domingo”, o bien provocando la ruptura de los niveles de realidad, como quizá lo hace el primero de estos cuentos –esta ruptura de niveles de realidad quizá también lo hace “Vendrá la visita”–.

Siempre considerando que “no puede ninguna percepción separársela de un fondo que, en definitiva, es el mundo” (Merleau-Ponty 1994, 256), noto también que las experiencias con lo insólito que tienen los protagonistas de estos tres cuentos en el espacio doméstico tienen que ver con “imágenes ambiguas, susceptibles de visiones diferentes [...] (que) hacen salir violentamente al observador de su confianza complacida en la realidad”

(Arnheim 2006, 235). Estas visiones, además, ya no se dan en entornos atiborrados de objetos o en habitaciones de grandes dimensiones.<sup>51</sup>

Los espacios y seres transgresores de estos cuentos se parecen en algo, tanto a “los *trompe-l'oeil* –los objetos (que) crean la ilusión de estar materialmente presentes, para transformarse seguidamente y sin previo aviso en algo totalmente distinto, pero no menos convincente” (235)–, como a esa “clase de esquemas ambiguos (que) bordean un estado de «multiestabilidad»” (237), utilizados por los psicólogos de la Gestalt. No dejo, en ese sentido, de leer estos cuentos con la ayuda de algunos puntuales aportes ya clásicos sobre la percepción, como pueden ser los que hace Kurt Koffka en *Principios de psicología de la forma* (1953), *Arte y percepción visual* (1954), de Rudolf Arnheim.

Pues bien, pienso que estas figuras ambiguas que se producen en el espacio doméstico generan en el espectador y en el lector que las ven un efecto de perplejidad o desconfianza ante aquello que, pareciendo una presencia o un hecho imposible,<sup>52</sup> ha sido efectivamente percibido. Se tratan, así, de figuras o de eventos que ponen en cuestión, ya no la “realidad”, sino “las ‘regularidades’ que conforman nuestro vivir diario [y que] nos han llevado a establecer unas expectativas en relación a lo real y sobre [...] [las que] hemos construido una convención tácticamente aceptada por toda la sociedad” (Roas 2011, 34-35).

Ahora bien, si se considera, con Merleau-Ponty, que “the spatial environment is produced by the subject and the subject is produced by space” (cit. por García 2015, 51), ya que “toda percepción explícita de una cosa vive de una comunicación previa con cierta atmósfera” (Merleau-Ponty 1994, 334), se puede decir que las figuras insólitas en estos relatos, más que irrumpir del exterior, parecen emerger de la particular interrelación entre el personaje y el espacio que habita, transgrediendo las posibilidades de lo real.

De esta manera, leo la distorsión que se da en el espacio doméstico de “La doblez”, en el que el personaje percibe una progresiva duplicación de los espacios interiores, como un hábil trabajo con la anamorfosis –o *meta-morfosis*,<sup>53</sup> para ser más precisos–. El juego

---

<sup>51</sup> Sea como sea, estos tres cuentos nos recuerdan también aquello de que con “un solo movimiento, la existencia proyecta a su alrededor unos mundos que me ocultan la objetividad [...], destacando estos mundos sobre el fondo de un único fondo natural” (Merleau-Ponty 1994, 309).

<sup>52</sup> Vale recordar aquí que “Antonsen diferencia entre lo imposible que no es pensable ni imaginable y que no puede ser representado verbalmente [...] lo imposible, desde el punto de vista lógico y físico, [que] es imaginable y por eso también representable” (cit. Schlickers 2017, 299-301).

<sup>53</sup> Define Schlickers: “El procedimiento narrativo que llamamos *meta-morfosis* se ubica en un doble campo semántico: por un lado, el prefijo encaja dentro del sistema terminológico de la metalepsis [...por otro],

narrativo, en este sentido, es interesante porque desafía al lector a decidir si la doblez del espacio es efectiva –es decir, se presenta en el relato como un evento imposible que rompe con las leyes físicas del espacio– o es una forma alegórica, que exhibe tal duplicación del espacio como una figuración al nivel del discurso.

Para abordar el desplazamiento espacial de “La doblez” me interesa, además, prestar especial atención a la idea de transgresión, entendida esta como aquello que “occurs when there emerges an alternative to the straight line of time and to the rather geometrical figures of policed space” (Westphal 2011, 43), dado que aquí el desajuste en la percepción de unidad del espacio doméstico se genera a partir de un desencuentro amoroso que sufre el personaje.

Para leer “Devastación del domingo”, por otro lado, cuento que relata la tediosa vida de una pareja mayor en unos de los tantos departamentos que proliferan en los anodinos multifamiliares de las grandes ciudades, retomo el concepto de “autoridad local” propuesto por Michel de Certeau para dar cuenta de “la producción de un espacio de juego [...] en un tablero analítico y clasificador de identidades” (2000, 118) y de los efectos que este “orificio” provoca en el espacio doméstico.

Finalmente, al leer “Vendrá la visita”, cuento que retoma el clásico motivo del fantasma que acosa a un ser solitario –se trata de un hombre que cuida a su esposa enferma–, he puesto especial atención al hecho de que las apariciones del fantasma se den, o bien en la profundidad del departamento, o bien en un lugar de difícil visualización del personaje, por lo que tienden a plantearse como errores de percepción. En ese sentido, he puesto especial interés en la relación *figura-fondo* para notar la importancia del fondo oscuro, silencioso y triste, en la aparición del fantasma.

Pues bien, el hecho de que los espacios y seres transgresores de estos cuentos se parezcan en algo, tanto a “los objetos (que) crean la ilusión de estar materialmente presentes, para transformarse seguidamente y sin previo aviso en algo totalmente distinto, pero no menos convincente”, nos hacen notar de la productiva tensión de análisis de lo real que se da, a través de la percepción de los personajes de estos relatos, entre la mirada racional y la soes

---

(*m*)*orfosis* [...], *forma* [...], vincula el término con la teoría de la Gestalt y con el arte pictórico, donde existe por ejemplo la anamorfosis, que es ‘una deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico’ (2017, 171).

Ahora bien, tomando en consideración lo dicho, mi propuesta es que estos relatos juegan con el efecto fantástico, considerando a este como aquel que “surge de esa impactante (e) imposible” (Roas 2011, 41) figura o acontecimiento. Y digo “juegan” porque si bien en estos cuentos el evento o la figura transgresora parezca inexplicable o imposible, no dejan de darle al lector razones para explicarlas por otras vías –lo alegórico en “La doblez” y lo fantasmático, en los otros cuentos–.

En términos de David Roas bien se podría decir incluso que estos relatos podrían ser leídos, en una de sus posibilidades, como “pseudo-fantásticos”, es decir, como obras que “utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico, pero cuyo tratamiento de lo imposible las aleja del efecto y sentido propios de dicha categoría” (62).

Aun así, antes que ver en algunos de estos relatos ejemplos de “pseudo-fantástico” –ya que el término se presta para generar connotaciones negativas, pese a que la definición de Roas no sea peyorativa–, preferiría ver en ellos unos usos de lo fantástico.

De esta manera, en lugar de ver en estos relatos “falsos” fantásticos, se subrayaría en ellos la utilización de recursos propios del género a fin de provocar ciertos sentidos y efectos en la lectura de estos relatos. Esto acentuaría el carácter activo, el uso creativo que, de estrategias y recursos del fantástico, hacen relatos que bien podrían ser denominados como “pseudofantásticos”–.<sup>54</sup>

En ese sentido, encuentro cercana la lectura que practica Sabine Schlickers en *La narración perturbadora* (2017),<sup>55</sup> donde señala que lo que ella llama *narración perturbadora* implica “un juego intencionado, lúcido y creativo con estrategias y recursos narrativos

---

<sup>54</sup> El carácter activo de los relatos “pseudo-fantásticos” evidentemente está en la definición que, de este término, da Roas. Sin embargo, creemos que hay cierta connotación negativa en el término –“pseudo-fantástico” remite a un “falso fantástico”, lo cual puede hacernos pensar en el cuento como una imitación pasiva, menos valiosa que el “auténtico” cuento fantástico, lo cual no necesariamente es así–.

<sup>55</sup> Vale decir, en ese sentido, que con *narración perturbadora* Schlickers denomina una categoría narratológica que intenta dar cuenta de los efectos desconcertantes que producen algunas de las ficciones actuales al transgredir las reglas del sistema narrativo vigente (2017, 11). Estas transgresiones, sin embargo, tienen que ver con el efecto que producen ciertos relatos al combinar recursos provenientes de distintas estrategias narrativas, muchas veces mutuamente excluyentes (11-12), permitiendo al lector dos lecturas válidas pero contradictorias. Efectivamente, uno de los principios de la *narración perturbadora* es el combinatorio; es decir, que para “que un texto artístico pueda concebirse como *narración perturbadora* debe combinar recursos de varias de estas estrategias lúdicas [como lo son: la engañosa, la paradójica y la enigmatizante]” (20). Así, por ejemplo, “Schlickers descubrió que determinados recursos paradójicos aparecen frecuentemente en combinación con otras estrategias narrativas lúdicas como la *narración no fiable* o la *narración ambigua* y que estos textos narrativos literarios y fílmicos cumplen con la condición de inmutar, trastornar el orden y concierto, o la quietud y el sosiego de algo o de alguien” (12).

establecidos” (2017, 15), con la finalidad de producir “efectos desconcertantes como la sorpresa, la confusión, la duda o el desengaño” (11) –Schlickers, por lo demás, señala el modo fantástico como uno de los recursos narrativos con los que juega intencionadamente la narración perturbadora–.<sup>56</sup>

Obviamente digo esto porque creo que estos cuentos tienen el efecto fantástico como constante tentación en el desarrollo del relato, y no dejan de utilizarlo como carnada para los lectores. Dos de ellos –“La doblez” y “Vendrá la visita”–, de hecho, aun permiten ser leídos como relatos fantásticos.<sup>57</sup> Con finales ambiguos los dos, son cuentos que invitan al lector a tomar una postura sobre si el hecho que se presenta como imposible lo es o no, o a asumir como posible lectura la falta de certeza final.

Noto, en ese sentido, que una de las mayores satisfacciones que proporcionan los cuentos de Proaño Arandi es una cierta ambigüedad que le permite al lector jugar a dirimir consigo mismo si el evento insólito que ocurre es o no fantástico.

Esto último, obviamente, no es nuevo ni mucho menos una característica diferencial de los relatos aquí estudiados. Viene de viejo, y quizá uno de los ejemplos más claros y precisos al respecto sea *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, relato en el que, como es sabido, hay tantas razones para interpretar las apariciones que asoman en la mansión de Bly como fantasmas o como oscuras alucinaciones de la institutriz que cuida a los niños.

Sabine Schlickers, de hecho, ha retomado en su trabajo el concepto de ambigüedad, propuesto por Rimmon-Kenan “to cover only the relation obtaining between mutual exclusives” (cit. por Schlickers 2017, 280), y lo estudia como uno de los recursos que “inhiben [...] una reconstrucción inequívoca del mundo narrado” (271)–. Con lo dicho, se comprenderá lo útil que nos resulta todo esto al momento de analizar ante todo cuentos como “La doblez” y “Vendrá la visita”, en los que se plantean dos posibilidades de lectura mutuamente excluyentes.

---

<sup>56</sup> Según Schlickers: en “el contexto de lo enigmatizante en textos narrativos, lo fantástico ocupa una posición central ya que formula de manera implícita enigmas sin solución del tiempo: ¿cómo es posible esto o aquello?” (297).

<sup>57</sup> Sobre esto debo decir que: si bien en el análisis de estos cuentos siga la definición de fantástico dada por David Roas, no por ello he dejado de rescatar algunos recursos o procedimientos estudiados por algunos teóricos de lo fantástico, ya que, si bien las propias definiciones que estos hacían del género pueden discrepar con la del escritor español, esta disconformidad en la definición no invalida el aporte que dieron al analizar recursos concretos. Hablo, por ejemplo: del uso de la fórmula modalizante –de la que hablaba Tzvetan Todorov– en “La doblez” y del mecanismo de adjetivación connotada –de la que habla Rosalba Campra– en “Vendrá la visita”.

Efectos ópticos, percepciones espaciales imposibles, quizá presentadas como anamorfosis o *trompe-l'oeil*: las formas perturbadoras de estos cuentos se plantean como fenómenos que obligan a que el personaje –y con él el lector– se mueva e involucre en una práctica que “no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica” (Sarduy 2013, 241), y que tiene que ver con intentar descubrir “bajo la imagen explícita enunciada [...], otra [imagen], la ‘real’” (241), aun secreta, a la que se busca captar, aprehender, fijar: como si el horror por la pérdida de referentes convencionales de lo real a causa de la irrupción de un evento o figura imposible, trajera consigo una búsqueda ansiosa por revelar y fijar aquello que se creía imposible y de pronto se ha entrevisto.

Es curioso, por lo demás, notar que aquella figuración que irrumpe está relacionada con una práctica evidentemente melancólica: aquello que aparece y se quiere aprehender para fijar es aquello que se ha perdido: la posibilidad de la imagen, en ese sentido, es también una tentativa -aunque frustrada de antemano- de dominio.

### 1.1. “La doblez”

El ojo de la pena, ofuscado con lágrimas cegadoras  
divide una cosa única en muchas imágenes,  
como esas perspectivas que miradas de frente  
solo muestran confusión  
pero al sesgo revelan cosas claras.  
(William Shakespeare. *Ricardo II*)

Basado en el estereotipo de que “el amor de la pareja es estar siempre de acuerdo [...y de que] la felicidad es la fusión de dos en uno” (Vallejo 1990, 105), el narrador de este cuento –publicado originalmente en 1986 en el libro *La doblez*– se dirige a su anterior pareja –narratorio–, ahora inaccesible pero no ausente, para reflexionar sobre los factores que, según él, fueron los que causaron el fracaso de su proyecto conyugal. Concentrado en la influencia que ejerce la rutina y el paso del tiempo en las relaciones personales, el narrador dice haber aceptado “que todo tiene su decurso, que cada cosa es en sí mudadiza, encubre su germen de alteración o de sepsia, de herrumbre. Lo nuestro también pareció sufrir ese acoso, esa variabilidad, en un paulatino número de años” (Proaño 1986a, 8).

Lo curioso es que, según el narrador, el progresivo distanciamiento de la pareja ha derivado al mismo tiempo en una percepción alterada del espacio compartido. Y no solo eso;

a través de “un juego de distorsiones sobre superficies reflejantes como espejos, estanques, vidrios o cristales” (Bastidas 2000, 54), la casa también se ha tornado doble, como si la recurrente discrepancia de sus habitantes le llevara al narrador a una percepción extrañada de su entorno, y esto a su vez provocara cambios en el espacio, tal y como lo dice el propio narrador: “La casa entonces ya no era igual, su unicidad comenzaba a resquebrajarse por mil fisuras, los cuartos se me antojaban otros, absurdamente agrandados” (Proaño 1986a, 8).

Esta percepción turbada del espacio intensifica el distanciamiento de los personajes y generan aún más desencuentros. Los habitantes de la casa llegan a recorrer lugares comunes como si recorrieran dimensiones paralelas, desde las cuales es imposible el reconocimiento del otro, hasta el punto de que se convierten en cohabitantes de la misma casa, invisibles el uno para el otro.

Este aparente fenómeno de duplicación del espacio, con todo, no es repentino sino gradual, aunque sí hay un punto de inflexión que se advierte en el momento en que una mano invisible rompe una bombonera de cristal que se encontraba entre los dos personajes. Este hecho es importante, no solo porque su naturaleza no sea explícitamente revelada en el cuento, sino porque produce en el narrador una visión dislocada del rostro de la mujer, tras lo cual el personaje ya no reconoce a su pareja, y el espacio parece efectivamente resquebrajarse.

Ahora bien, antes de acercarnos a ese efecto espacial en concreto, quisiera detenerme a considerar brevemente cómo es esta casa que deviene *otra*, en la que el espacio común parece ser capaz de desfasajes y duplicaciones, y en la que los objetos se han tornado barreras para la movilidad de los personajes. En otras palabras, cómo es esta casa que, en un principio, cobija y permite la intimidad de los personajes, y que luego se percibe como un espacio poco reconocible, que genera el desencuentro entre los personajes, y se torna poco grata de habitar.

### **1.1.2. La casa doble**

Recordada por un narrador que la habitó en compañía de su mujer, en su “unicidad”, pero que también ha sido testigo de sus “mutaciones”, la casa de “La doblez” es abordada como un elemento cambiante, que ha cumplido ya con un proceso de transformación. En términos proxémicos, se podría decir que la vivienda ha pasado de ser un espacio *sociópeto*

–espacio que tiende “a reunir a la gente” (Hall 2003, 134)– a ser un espacio *sociófugo* –espacio que tiende “a mantener apartadas a las personas unas de otras” (134)–; todo esto, sin que la casa sea intervenida físicamente; es decir; sin que sea reparada o reorganizada la disposición de su mobiliario.

Sin embargo, más allá de su singular “cambio” a lo largo del tiempo, no hay ningún elemento en su arquitectura que la singularice, como ocurre con las tradicionales casonas góticas de los relatos de terror. Tampoco se muestra laberíntica y ruinoso como las que protagonizan *Antiguas caras en el espejo* (1984) o *Del otro lado de las cosas* (1993), novelas emblemáticas del autor, ni presenta una atmósfera lúgubre o asfixiante, como la casa visitada en el cuento anterior. No se trata, pues, ni de una mansión aislada o remota, ni hay nada en su aspecto físico que aparezca singularmente amenazante.

Más bien todo indica que se trata de una casa cualquiera de la ciudad, aunque probablemente grande, desde la cual se puede escuchar “la huida de la lluvia en las noches, el viento que dispersaba los papeles extraviados, la obsesiva estridencia de la ciudad, a la madrugada” (Proaño 1986a, 7).

Es más, si bien la presencia de la casa es constante a lo largo de todo el cuento, quizá debido al predominio del *telling* frente al *showing* en el ritmo del relato, esta aparece a través de formas descriptivas simples, paratácticas, sinecdóquicas.

Así pues, si consideramos que el “modelo que organiza la descripción, [actúa] como una especie de tamiz, [y] elimina todo aquello que no concuerde con él” (Pimentel 2001, 25), creo que es pertinente destacar dos tipos de elementos que Proaño mantiene en las descripciones que hace de la casa antes y después de su transformación; estos son: partes u objetos que señalan la identidad de la casa; y lugares y partes que dan cuenta de su devenir *doble*; son, entonces, todos estos lugares, partes y objetos, elementos que están estrechamente vinculados a la percepción del paso del tiempo; así, por ejemplo: las paredes y muebles son invariables;<sup>58</sup> mientras que los dormitorios y corredores, se tornan más amplios, o se muestran bifurcados, productos de una variación permanente.

---

<sup>58</sup> Dice Edward T. Hall: “En cuanto se examina el movimiento del ojo se descubre que la imagen proyectada en la retina no puede ser nunca la misma, porque el ojo está en constante movimiento” (2003, 88). “Paradójicamente [debido al proceso de síntesis que se da en el cerebro] una puerta, una casa, una mesa siempre se ven con la misma forma y el mismo color, a pesar de los grandes cambios que se advierten según cambia el punto de vista” (88).

En este sentido, dos lugares que tienen especial importancia en el relato, y que aparecen en constante permutación son el lecho matrimonial y el comedor –ineludibles puntos de encuentro de la pareja–, pues en ellos, en el modo en que sus personajes ocupan los objetos que los amueblan y perciben sus distancias, parece expresarse espacialmente la relación que los personajes mantienen entre sí.

Así, por ejemplo, resulta interesante constatar que la mujer que, en un principio se sentaba “al otro lado de la mesa [...], alcanzable, serena y llena de volumen, extrañamente cerca” (Proaño 1986a, 7-8), es la misma que mira al personaje “impertérrita desde el otro lado de la mesa, respirando rítmicamente [...], como si una fuese tu atmósfera y otra la mía, perfilados los dos en distintas burbujas de aire” (8); o que, ya hacia el final del cuento, aparece apenas como un rostro que se torna irreconocible y se desvanece tras un cristal. Desde mi punto de vista, son estos lugares donde mejor se constata tanto el progresivo distanciamiento de la pareja como el gradual desfase del ámbito de cada uno.

Ahora bien, si estos dos –el dormitorio y el comedor– son lugares que se perciben *turbados* espacialmente, y evidencian la brecha de la separación, los espejos, que son mencionados con menor énfasis, son lugares –tal y como los entendía Foucault, al ver en la que nos brindan estos objetos una experiencia mixta, entre la utopía y la heterotopía<sup>59</sup> que permanecen invariables a lo largo del cuento: ellos no se doblan, solo constatan la doblez del espacio doméstico.

Los espejos parecen ser “los únicos [lugares] que no parecen sufrir la disparidad de la casa, colocados en la necesaria frontera, reflejando por igual, para uno y otro, los mismos muebles, la misma deformación extraña de los cuartos” (10).

El espejo, así, como en *El matrimonio Arnolfini* (1436), de Jan van Eyck, nos da la clave del relato. Verdadera bisagra, o espacio de posible interferencia entre los dos mundos

---

<sup>59</sup> Señala Foucault: “El espejo, después de todo, es una utopía, puesto que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que virtualmente se abre detrás de la superficie; yo estoy allí, allá donde no estoy, una suerte de sombra que me da a mí mismo mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es también una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y en que tiene, sobre el sitio que yo ocupo, una suerte de rebote: es a partir del espejo como yo me descubro ausente en el sitio donde estoy, puesto que me veo allí” (2010, 70). En este cuento, el espejo, en tanto que refleja el espacio doméstico en su objetividad, es una clave para leer su distorsión como una figuración del narrador y no como un hecho que distorsiona las leyes naturales. El espejo sería el lugar desde el cual la supuesta distorsión del espacio doméstico se revelaría como una anamorfosis.

–o ángulos de visión que se han tornado irreductibles–, en este cuento el espejo advierte la duplicación y deformidad de los espacios que habitan los personajes.

En ese sentido, vale insistir asimismo que la duplicidad de la casa es el resultado de un acentuado y particular error de paralaje –un efecto óptico que, sin embargo, se ha hecho “real”–. También se puede decir que el evento extraño en este relato es producto de la dificultad de ajuste o de encuadre de la figura en el fondo de la casa: cuando la mujer se aleja, el ojo del narrador, las dimensiones del espacio tiemblan.

### 1.1.2. La posibilidad fantástica

A partir de lo dicho, creo que este relato de Proaño Arandi invita a varios tipos de lecturas, no igualmente justificadas. Por ejemplo, se lo puede leer como un relato figurado a través del cual el personaje da forma a su experiencia de separación amorosa, mediante un particular modo de describir el espacio, traduciendo en su aspecto su vivencia interior, marcada por el desencuentro amoroso. En ese caso, se puede recordar que el discurso del narrador tiene como narratario a su anterior pareja: una mujer concreta, pero ahora inaccesible, con quien el personaje ha compartido la experiencia relatada, por lo que sería entendible que el narrador busque un modo *metafórico* de dar cuenta del dolor causado por el desencuentro amoroso –hecho que, por lo demás, nada tiene de sobrenatural, sino que únicamente es narrado de una manera figurada–. Así pues, no habría extrañamiento del espacio sino al nivel del discurso.

Otra posibilidad sería abandonar la posibilidad alegórica del relato sin dejar de encontrar por ello una “identificación sémica entre espacio y personaje [...], mediante la relación metonímica entre espacio y personaje” (Álvarez 2002, 40), pero sin que ello implique todavía una lectura en clave fantástica del relato: más que un espacio imposible, la casa de este cuento cumpliría aquí una función simbólica: su desajuste, no solo expresaría la experiencia interior del personaje, sino que se proyectaría también “como un elemento condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes [...], además de adquirir el poder de convertirse en un actante más de la narración” (40).

Manteniendo esta relación metonímica entre espacio y personaje, otra posibilidad, extrema, sería pensar que cierto efecto fantástico de este cuento se justifica porque en este se

hace “efectivo el sentido *propio* de una expresión *figurada*” (Todorov 1972, 96); es decir: la distorsión imposible del espacio termina dándose realmente en el mundo del cuento. De momento, esta sería la opción que elijo porque me parece que al colocar en el horizonte esta interpretación se evidencian algunos procedimientos con los que Proaño Arandi juega para generar el singular efecto de extrañamiento que proporciona el espacio del cuento.

En este sentido, es importante notar que, si muchas veces “la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones” (97), en “La doblez” la descripción distorsionada del espacio es usualmente introducida por la fórmula modalizante “como si”; por ejemplo: “me mirabas impertérrita desde el otro lado de la mesa [...], como si una fuese tu atmósfera y otra la mía” (Proaño 1986a, 8), u “[o]tro día te veo venir por el corredor desde el dormitorio, pareciera que vamos inevitablemente a un encuentro, sin embargo tú pasas, ni siquiera me miras, como si me hubiese vuelto invisible” (9; énfasis añadido). Así pues, es a través del uso progresivo y constante de este recurso –y otros– que el protagonista del cuento pasa de “percibir” a “comprobar” la imposible doblez del espacio doméstico.

Otro procedimiento por destacar, que está en sintonía con el uso recurrente de la fórmula modalizante, puesto que contribuye a la progresiva preparación del evento “fantástico”, es el uso permanente de adverbios temporales como “en principio”, “luego”, “posteriormente” –presentes en casi todo los párrafos, casi todos al principio–, que no solo van ordenando los hechos cronológicamente, sino que también permiten advertir que el paso del tiempo, aquí, está estrictamente relacionado con el distanciamiento emocional de los personajes y con la constante mutación que va sufriendo-generando el espacio en el que habitan: como si el paso del tiempo implicara también un distanciamiento de los personajes en el espacio concreto; o, mejor aún: como si el paso de un año no solo hiciera mella en la relación sentimental de los personajes sino significara también el desplazamiento de unos cuantos centímetros de la posición que estos ocupan en el tablero doméstico. No en vano, en la Antigüedad, como nos lo recuerda Natalia Álvarez, “*spatium* [...] designó durante mucho tiempo un intervalo cronológico o topográfico separado por dos puntos de referencia” (2002, 21). Pongo un ejemplo de esta estrecha vinculación entre espacio y tiempo: “En la mesa caen silencios vastos, se infiltran desniveles de tiempo entre nosotros, a veces soy el que debe retroceder para escuchar lo que dices, otras eres tú quien regresa, como alcanzada por el último eco de mi voz, ya casi en el límite” (Proaño 1986a, 9).

### 1.1.3. Una casa anamórfica

Ahora bien, si siguiéramos la idea de que en “La doblez” se haría “efectivo el sentido *propio* de una expresión *figurada*”, teniendo como resultado un efecto “fantástico” –es decir, provocando aquella perplejidad que “surge de esa impactante (e) imposible” (Roas 2011, 41) constatación de que el espacio se ha doblado–, valdría remarcar que este hecho está estrictamente relacionado con el espacio doméstico que habitan los personajes; es decir, con ese tipo de espacio donde “se repiten en un número infinito en todas sus pequeñas variaciones las secuencias de acciones indispensables en los ritmos del obrar cotidiano [...y] donde el cuerpo dispone de un abrigo cerrado, donde puede, como mejor le parezca, extenderse” (De Certeau 1999, 148).

Empecemos, pues, a leer el desencuentro amoroso que se describe en “La doblez” como un hecho que transgrede la idea de un espacio doméstico como bloque único, y da paso a un espacio perturbador, que concuerda además con la idea de que “no hay dos personas que vean exactamente la misma cosa cuando emplean activamente su vista en una situación natural” (Hall 2003, 89); así, el terror que causa la doblez del espacio estaría, en principio, en sintonía con aquel terror “a no tener a nadie que organice la vida contigo y en torno a ti” (Vasallo 2018, 2000); es decir, sería un miedo nada insólito en “un mundo montado para y por la pareja, [donde] cualquier otra opción de vida es un vértigo constante” (2000).

Pues bien, Proaño da cuenta de este cambio en el modo de percibir el espacio, a través del empleo de “the technique of anamorphosis –the distorted sense of proportions and dimensions– [pero no] to bring forth the indescribable confrontation with an unnatural place” (García 2015, 35), como lo habría hecho H.P. Lovecraft en “La ciudad sin nombre” (1921). Más interesante aun, describe un espacio doméstico anodino como una imagen anamórfica a la que el personaje ya no puede ver en su unicidad y armonía, pues este ha sido desplazado, ha perdido las coordenadas apropiadas desde las cuales observar correctamente y hallar en esa imagen un sentido.

La anamorfosis, entonces, ya no solo como un recurso formal, alegórico al nivel del discurso,<sup>60</sup> sino como efecto semántico; es decir como metalepsis horizontal del enunciado,<sup>61</sup> o, en este caso, “*meta-morfosis*”.<sup>62</sup> Bien podríamos decir entonces que, al igual que la mujer de “Fin de etapa” (1983) de Cortázar, la de este cuento ha cruzado una dimensión espacio-temporal y ha dejado de estar en el mundo del narrador, solo que esta vez el lugar al que ha salido no es un cuadro, como en el cuento del escritor argentino, sino una casa muy parecida a aquella en donde vivía, solo que ahora vista desde el otro lado del espejo. Todo esto, claro, bajo la mirada del narrador que, paulatinamente, la ha visto desaparecer, tras haberse alejado apenas lo suficiente. Desde la perspectiva del personaje, así, el espacio doméstico se muestra distorsionado, irreconocible, doble y, sin embargo, su deformidad no se encuentra en algún elemento monstruoso o terrorífico de la casa sino en el hecho de que las dimensiones físicas del espacio parecen ya no ser las acostumbradas: ahora se las percibe estiradas, distintas, como si la regular circularidad del espacio doméstico hubiese devenido en una inestable elipse.<sup>63</sup>

Es, pues, la imposibilidad de ver bien en ese espacio el que fundamenta la angustia y el tono nostálgico del narrador. Finalmente, toda “deformación implica siempre una comparación de lo que es con lo que debería ser” (Arnheim 2006, 266); o, lo que es lo mismo: “(u)na deformación da siempre la impresión de que se ha aplicado al objeto algún empujón o tirón mecánico, como si hubiera sido estirado o comprimido, retorcido o doblado” (Arnheim 2006, 266).

---

<sup>60</sup> Vale decir, en todo caso, que, para Severo Sarduy, tanto la alegoría como la anamorfosis forman parte de la misma “banda isomórfica”. Dice Sarduy: “La anamorfosis aparece pues como la perversión de la perspectiva y de su código –presentar de frente, ver de frente–, del mismo modo que la alegoría aparece como la degradación de la narración natural” (2013, 164).

<sup>61</sup> “Para que haya una metalepsis horizontal del enunciado es necesario que existan paralelamente dos órdenes espaciales, temporales y/u ontológicos distintos, separados y considerados infranqueables que se transgreden paradójicamente, produciendo un efecto fantástico” (Schlickers 2017, 130).

<sup>62</sup> Entiendo con este neologismo acuñado por Schlickers aquel recurso donde el “punto de vista sesgado y dislocado narratológico sirve tan solo para describir esta imagen meta-mórfica, muchas veces fantástica. Al igual que en una ilusión óptica la meta-morfosis presenta dos perspectivas incompatibles” (172).

<sup>63</sup> Todo lo cual coincide, según Sarduy, con el paso del círculo a la elipse como figura maestra que da cuenta de la forma del universo. Así pues, ahí donde la cosmología de Galileo postulaba el círculo como figura que expresaba el orden del universo; la de Kepler optaba por la elipse. Este paso implica que “algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único [...], sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego” (2013, 170).

Pero ¿ocurre realmente esto?, y de hacerlo, ¿cómo llega a sucederle al espacio este desplazamiento? Para tentar una respuesta quisiera empezar concentrándome en el proceso del desencuentro amoroso. Más concretamente, me interesa fijarme en la dificultad del narrador para la gestión de “the spatiotemporal interface, which results in a rhythmic concord or discord [...] to regulate movements, to defuse transgressions, to render familiar that which is exogenous” (Westphal 2011, 45).

Creo que prestando atención a lo que sucede en estos espacios de encuentro se puede apreciar mejor el modo en que se interrelaciona el gradual distanciamiento de la pareja y el progresivo *décalage* del espacio doméstico.

Así pues, si a lo largo de todo el cuento, la constante es el alejamiento de la mujer, que pasa de compartir el lecho con el protagonista a “desaparecer” de su campo de percepción visual, como oculta tras un pliegue, lo importante es que ese distanciamiento se da dentro de un mismo espacio, en lugares que son los mismos, amoblados incluso de la misma manera, pero que aun así se muestran distintos.

En este punto, de hecho, me parece útil recordar los tipos de distancias espaciales que, según Edward T. Hall,<sup>64</sup> el hombre marca con sus pares, pues me parece que considerarlas pueden dar luz a ciertos momentos de este cuento.

En uno de sus estudios de prosémica, Hall habla de cuatro distancias físicas que un individuo toma con respecto a los otros: la íntima, la personal, la social y la pública, subdividiendo cada una de ellas en fase cercana y lejana. Sin embargo, para este caso, en el que la situación del cuento se desarrolla por completo en el espacio doméstico y tiene como objeto la vida conyugal, me interesa tan solo recordar: 1) la distancia íntima que, según Hall, en su fase cercana puede ser definida como “la distancia del acto de amor” (2003, 143), y en su fase lejana es calculada entre los 15 y 45 centímetros; y 2) la distancia personal, que en su fase cercana –va desde los 45 a los 75 centímetros– puede ser vista como “una especie de esfera o burbujita protectora que mantiene [individuo] entre sí y los demás” (146), y en su fase lejana –desde los 75 a los 120 centímetros– “va desde un punto situado inmediatamente fuera de la distancia de contacto fácil para una persona hasta un punto donde dos personas pueden tocarse los dedos si extienden las manos” (148). Considerar estas distancias –más

---

<sup>64</sup> Al respecto señala Natalia Álvarez: “(s)e aprecia en la línea de las teorías proxémicas el modo en que los personajes transmiten su propia percepción del espacio a través de sus gestos, actitudes o movimientos, delatando sus intenciones o estados de ánimo” (2002,54).

allá de sus cálculos en centímetros–, creo que puede ser útil. Permitirá notar el modo en que Proaño Arandi puntúa las etapas del proceso de desencuentro de estos dos personajes y, más aún, entender la relación que este proceso tiene en simultáneo con el singular modo en que se presenta el espacio en este cuento.

Comienzo, así, por leer el proceso de desapego de la pareja de este relato en relación con las distancias propuestas por Hall. Propongo, pues, volver a revisar los ejemplos que había citado al señalar la importancia del comedor como un lugar donde se evidenciaba el paulatino alejamiento de los personajes. Permítaseme, además, agregar uno más, relacionado con el lecho de la pareja, en el que –lo anticipo ahora– empiezo por identificar la distancia íntima, en su fase cercana:

En el principio, el lecho era uno solo, este, desde allí mirábamos la misma lámpara, la compartida extensión del tumbado, y escuchábamos, los dos, la huida de la lluvia en las noches [...]. Nos amábamos, reíamos y yo te perseguía precedido siempre por tu carcajada limpia (Proaño 1986a, 7).

Puesto a relacionar las distancias propuestas por Hall con ciertos momentos de este cuento, debo decir que los ejemplos situados en la mesa del comedor –lugar al que veo como una *spatiotemporal interface*– me parecen, con todo, más interesantes.

Así, por ejemplo, resulta curioso constatar que la distancia a la que se encuentra la mujer que, en un principio se sentaba “al otro lado de la mesa [...], alcanzable, serena y llena de volumen, extrañamente cerca, como en esas mujeres captadas a contraluz en una litografía de interior holandés” (Proaño 1986a, 7-8), coincide con la distancia íntima, en su fase lejana, ofrecida por el estudio de Hall –quien, siguiendo a Maurice Grosser, recuerda que la observación de un retrato puede despertarnos esa misma sensación de proximidad: “la peculiar característica del retrato, `ese peculiar tipo de comunicación, casi una plática, que la persona que mira el cuadro puede tener con la persona representada en él” (2003, 97)–.

A su vez, es importante notar que, después de un tiempo, situados en la misma mesa, la “distancia” –en términos de Hall– a la que se encuentra la mujer del narrador ahora es –o cuando menos se percibe– mayor, algo que se plantea imposible al estar sentados del mismo modo, en torno a la misma mesa. Aun siguiendo a Hall, esta nueva distancia a la que se encuentran los personajes se vincula con la personal, en su fase cercana –que, como decía

antes, según Hall, puede ser vista como “una especie de burbujita protectora que mantiene [un individuo] entre sí y los demás”-. Así, en el cuento, dice el narrador:

Me acuerdo perfectamente de una tarde en que yo sentía que me faltaba el aire, me ahogaba casi, pero tú me mirabas impertérrita desde el otro lado de la mesa, respirando rítmicamente, llenando tus pulmones de todo el oxígeno de la casa, como si una fuese tu atmósfera y otra la mía, perfilados los dos en distintas burbujas de aire (Proaño 1986a, 8).

Antes de pasar al último ejemplo situado en la mesa de comedor, en el que se hace definitivo el distanciamiento de la pareja, quisiera relacionar la distancia personal, en su fase cercana, con aquellas tentativas esforzadas e irregulares de los personajes de solucionar sus desacuerdos; intentos que, por breves momentos, permiten al narrador y a la mujer “tocar de manera similar un idéntico objeto” (10).

Por lo demás, solo superada esta distancia entre los dos personajes, el narrador dirá estar consciente de que “toda doblez cumple su ciclo, y llega un momento en que nos ha sido imposible franquear la transparente frontera” (10). Adviene, así, lo que denominaríamos la *distancia imposible*, porque, pese a que ya no se incrementa en centímetros, como antes, él la siente mayor. Desde esa *distancia imposible*, por lo demás, ella pasará a ser irreconocible, desaparecerá tras un pliegue, lo cual él no dejará de percibir con terror. Dice el narrador:

Esta tarde la sospecha parece haber cobrado asidero. Fue en la mesa, en el instante en que una mano invisible rompió la bombonera de cristal, la que compramos en los iniciales días de nuestro matrimonio. Vi, tras un fondo de cristales rotos, dislocarse tus rasgos. Tu carne se volvió, mitad carne, mitad de vidrio. Tu piel, cruzada por una atroz cicatriz, que no estaba en ti, ni en el cristal era distinta y no cierta, pero por extraña predisposición del destino estaba allí, perceptible, casi al alcance de la mano [...]. Comprendí entonces la contingencia de tu carne [...]. Me estremecí de horror puesto que entendí, de repente, tu metamorfosis, tu tránsito [...]. Te desconocí de pronto tras el cristal. Te perdí. La mujer que luego emergió ya no era la misma. El universo era otro (10-11).

Es interesante: hasta este punto las distorsiones que el personaje descubre en el espacio han sido introducidas por fórmulas modalizantes, como si a través de ellas el personaje evidenciara su desconfianza en las imágenes distorsionadas que ha visto, o en sus propias facultades de percepción. En esta ocasión, sin embargo, los hechos son presentados sin su mediación, como si el fenómeno de progresivo desfase espacial de la casa en la que habita la pareja hubiese llegado a un punto culminante, en el que lo que era considerado una percepción aparente y cambiante por parte del personaje, se tornara –o se evidenciara– “real”,

definitivo. Así pues, hasta aquí el personaje no ha dejado de experimentar aquello que Omar Calabrese denominó la “la elasticidad del confín”, entendiendo por esta experiencia aquella que pone “a prueba un conjunto [en este caso la casa, que se distorsiona en sus dimensiones] *a partir de sus consecuencias más extremas*” (1999, 67), presionando “la elasticidad del contorno sin destruirlo” (66).<sup>65</sup>

A partir de este instante, sin embargo, alcanzada esta *distancia imposible*, algo se supera, o se sobrepone: la mujer se aleja tanto que, a través de una meta-morfosis, cambia de plano de realidad.

Ahora bien, si para Calabrese, *el exceso* era “la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado” (66), veo en este distanciamiento final de la mujer el acto que permite precisamente alcanzar el evento transgresor, imposible.

Me parece importante subrayar entonces que el evento transgresor en este cuento –la fractura del ámbito percibido como único y la impresión de encontrarse separado de la mujer por una *distancia imposible*– es producida por la singular interrelación del narrador con el espacio, y ha sido preparada tanto por el progresivo aumento de la distancia –en términos de Hall– que mantienen los personajes, como por el constante uso de fórmulas modalizantes y el preciso uso de adverbios temporales: como si el inicial desencuentro que el narrador tiene con su pareja desencadenara en una percepción perturbada del espacio doméstico, y, a su vez, esta sensación de ver la casa continuamente desenfocada, provocara la tensión y, como decíamos, a través de una *meta-morfosis*, la fractura de un espacio entendido como único.

De esta manera, se podría pensar que en este cuento “(t)his conjunction of interior and exterior space is equated with the fusion of objective/subjective or with the cancellation of the dichotomous ‘objective/subjective’ perspective” (García 2015, 92).

Pero ¿realmente ocurre esto? ¿No estamos, como lectores siendo engañados por una hábil anamorfosis, que nos permite olvidar, por momentos, lo que habíamos advertido desde un inicio, es decir, que finalmente el discurso del narrador tiene como narratorio a su anterior pareja, una mujer concreta, pero ahora inaccesible, con quien el personaje ha compartido la

---

<sup>65</sup> El mismo Calabrese define esta experiencia de la elasticidad del confín a partir del siguiente ejemplo: “el caso más típico en la historia del arte es el del tardo-renacentista, manierista y barroco que extremiza los datos de la perspectiva lineal variando «al límite» el punto de vista, de fuga, de distancia. Consecuencia: la producción de una serie de modelos más allá de los cuales la perspectiva se autodestruye, como el «tompe-l’oeil», el encuadre, la anamorfosis” (1999, 67).

experiencia relatada, por lo que sería entendible que el narrador busque un modo *metafórico* de dar cuenta de su vivencia interior?

Tal y como ocurre con las figuras de los cuadros de Diego Altamirano, personaje de *Desde el silencio*, que, en una serie de diez cuadros, de forma progresiva, va distorsionando la realidad que en el primer cuadro aparecía representada de forma *realista*, Proaño Arandi, aquí, ¿“ha ido tomando cada objeto del cuadro [o en este caso: del relato], incluso aquellos menos ostensibles y, con indudable precisión, los ha deformado [doblándolos, en este caso]” (Proaño 2014, 107)?

Y, ¿cómo entender la súbita, casi incongruente aparición de esa mano invisible que, hacia el final del cuento, rompe la bombonera de cristal que se encuentra sobre la mesa del comedor, entre los personajes? ¿Se puede ver en ella un mero eufemismo –utilizado para referirse a un hecho externo que definiría el desencuentro de la pareja, por ejemplo–?

Sin nada que defina explícitamente su naturaleza, la irrupción de esa mano parecería apuntar al evento fantástico que, podríamos pensar, Proaño Arandi ha venido alistando a partir del uso progresivo y sistemático de recursos como la fórmula modalizante y otros que ya hemos descrito.

A no ser, claro, que la mano pueda ser vista como un recurso parecido a aquel que Mario Vargas Llosa denominó “animación de lo inerte mediante datos escondidos”, y que permite narrar, adoptando “una elipsis, que, al eliminar una parte importante de la información, produce una subversión o trastorno esencial de lo narrado” (2012, 280)<sup>66</sup>.

Así, la mano que, en el cuento, surge súbitamente y como de la nada, no sería más que la extremidad de uno de los dos personajes, solo que esa información nos habría sido inteligentemente omitida, siendo esa artimaña la que nos produciría una magia parcial, un asombro inmediato, un cierto efecto de perplejidad ante el advenimiento de lo imposible.

---

<sup>66</sup> Como se recordará, la justificación que da Vargas Llosa para denominar de esta manera a un uso de la metonimia fue subrayar su marcada condición de artimaña literaria, utilizada por los escritores para crear en el lector efectos de extrañamiento sin que, por ello, los hechos narrados como imposibles sucedieran realmente, y pasaran a ser leídos como maravillosos o fantásticos; dicho de otro modo: para el escritor peruano este tipo de hechos no suceden tal y como son narrados en el mundo de la ficción, pero son contados con tal destreza que permiten al autor vender gato por liebre, y dejar al lector disfrutar de la magia o el embauque. En este cuento, en todo caso, y desde mi perspectiva, Proaño Arandi produciría efectos de extrañamiento a través del uso de una sinécdoque que lleva al lector a considerar la posibilidad de que aquella “mano invisible” sea, en realidad, un evento sobrenatural.

Leído de esta manera “La doblez”, el espacio doméstico se devela como un trampantojo, como una hábil figuración que le ha permitido al narrador jugar con el lector, y dar cuenta, a su manera, de la pérdida de centralidad del espacio único –vivienda con terror– y de la angustiada dificultad que implica moverse por un espacio elíptico –que ya no circular, pero sí heterogéneo–, intentando hacer contacto con el otro, ese ser también anamórfico, que puede cobrar cuerpo y significar todas las texturas y colores, pero que también puede tornarse borroso de solo perder la distancia de observación adecuada.

Así, en “La doblez” la presentación anamórfica del espacio doméstico es insólita y produciría en el lector una sensación de extrañeza que, pese a que al final se revele como efecto de un artificio, no invalidaría el hecho de que el lector haya creído en su magia, y haya llegado a creer por momentos que aquello que se presentaba como imposible era finalmente cierto.

Pese a lo dicho hasta ahora, en todo caso, creo que la posibilidad –aquí también sugerida– de que el espacio efectivamente se doble, a través de una metalepsis horizontal del enunciado, tras haberse producido esa *distancia imposible* entre los personajes es también posible, e inclusive más interesante.

## 1.2. “Devastación del domingo”, o el derecho al fantasma

Nacen seres imaginarios del secreto  
del mueble de marquetería.  
(Gaston Bachelard. *La poética del espacio*)

Miran pasar torpe  
la tarde basurera del domingo  
que barre el polvo  
que dejó la semana cabeceando.  
(Jorgenrique Adoum. *Postales del trópico con mujeres*)

En “Devastación del domingo”, cuento perteneciente a *Historias del país fingido* (2003), Francisco Proaño Arandi retoma el tema del desencuentro amoroso desde una perspectiva diferente. El paso del tiempo, con todo, sigue siendo un aspecto de central importancia en el relato, dado que es la historia de una pareja que ha compartido el mismo espacio doméstico por muchos años, pero que ya no tiene nada que decirse entre sí. Los personajes de este texto son, de hecho, dos extraños que guardan silencio cada vez que se

encuentran, sin ningún interés en mejorar su relación o en generar una dinámica que les permita sobrellevar de mejor manera el tiempo muerto que habitan.

En ese contexto, él ha desarrollado un hábito solitario que su mujer ve con malestar, angustia y curiosidad crecientes: todas las tardes, después del almuerzo compartido, cruza el pasillo y se encierra en la habitación del fondo del departamento, donde no alcanza la vista de su mujer. Allí dentro guarda su secreto, lo que nadie debe saber ni mirar, lo que él cuida y alimenta con esmero. Afuera, mientras tanto, permanece todo lo que considera rutinario, gravoso, enfermizo; también lo espera su mujer que, intrigada, no deja de acercarse a escuchar del otro lado de la puerta, aunque sin mayor suerte –lo único que ha escuchado son unas cuantas frases que le recuerdan algo, aunque sin mayor sentido–.

Algo, sin embargo, ha empezado a perturbar el ambiente compartido. Pronto sabemos que aquello que esconde él en la habitación del fondo tiene que ver con una mujer diametralmente diferente a aquella con la que come y duerme. Ella, la que visita en secreto, tiene una *extraña forma de vida* y lo espera “disponible, alegre, inmarcesible en su juventud no contaminada” (Proaño 2003, 277): es una imagen demasiado palpable, casi un holograma o un fantasma detenido se podría decir, que solo parece cobrar total vigencia cuando él se encierra en la habitación del fondo, pero que, curiosamente, no deja de transmitir al ambiente del departamento ciertos efluvios de su existencia.

Aquello que no logra saber por sus pesquisas del otro lado de la puerta ni por las preguntas que le hace a su marido en la hora de la comida, la mujer lo sabrá, sin embargo, en la cama común, donde sobrelleva el insomnio. Por un sueño, en el que vuelve sobre aquellas palabras que escuchara de él, por la tarde, del otro lado de la puerta, ella logra, por fin, intuir algo, materializar una sospecha. Lo que vislumbra, sin embargo, *es*. O eso decide creer ella durante los días siguientes, cuando vacía los baúles de recuerdos compartidos –que él, al parecer, fatiga durante sus encierros–, o visita un lejano parque que frecuentaban con su marido en días lejanos.

Como decía, parece imposible, pero aquello que ella cree descubrir resulta cierto: su pareja, como un singular Pígmalión que actúa en secreto se esfuerza por revivir a aquella mujer que ella misma fue en el pasado, y que ahora ha envejecido de un modo irreversible.

Sea como sea, la sensación que le dejan el sondeo en los archivos familiares y la excursión a un lugar que ha perdido la convencen de hacer algo. O *casi*, ya que lo que

finalmente le hará resolverse a establecer un plan y a actuar será constatar que ese extraño ejercicio de memoria que ejerce su marido en la habitación del fondo no solo la aíslan, definiéndola –por contraste con la mujer de la habitación– en su constante envejecimiento o deterioro, sino que además pueblan el ambiente de una extraña presencia que parece fisurar el presente con rastros del pasado.

De este modo, cuando ella desperdiga todo aquello que guardaban en el baúl de recuerdos –fotos, cartas, estampas, dijes y chucherías– en la chimenea del departamento, y lo quema, lo hace con despecho y rencor, pero también con

la exacta premonición, más exactamente el deseo, de lo que sucedería en la alcoba del fondo: [a causa de lo que ella hacía en la sala] allí, alguien [la otra mujer] debería estar sufriendo, en su abominable realidad, lo que ahora experimentaba aquella efigie de joven en la quemada fotografía, en ese trance que va de lo tangible a lo real, de la vida a la muerte” (284).

### **1.2.1. El departamento horadado por un rincón**

La historia de “Devastación del domingo” se sitúa en uno de los tantos departamentos comunes y genéricos que proliferan en la ciudad. Por lo que señala el narrador extradiegético –en un inicio focalizado en el marido–, se sabe que es pequeño y asfixiante, y al parecer ha sido diseñado de tal modo que el más mínimo espacio sea aprovechable, funcional y cumpla con una apariencia estandarizada.

Todo esto no deja de fastidiar al personaje, que extraña rincones, lugares vacíos que permitan descansar a la vista de la geometría, y lo llevan a habitar su espacio con cierto extrañamiento. Le incomoda, por ejemplo, imaginar que, en ese mismo momento, sus movimientos puedan estar siendo repetidos en otros pisos del edificio, por muchos tantos que, igual que él, quizá van y vienen sin encontrarse a gusto en su propia vivienda.

Descrito de esta manera, el departamento de este cuento sintoniza con un fenómeno más amplio, característico de las grandes ciudades, donde se construyen “enormes edificios de apartamentos [...] sin entender las necesidades de los ocupantes. [Y sin tener presente que] (l)o importante en el espacio de caracteres fijos [como este] es que se trata del molde donde se fragua buena parte del comportamiento” (Hall 2003, 132).<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Desde una perspectiva similar, aunque apuntando a un análisis de las relaciones entre espacio y estructuras sociales, Pierre Bourdieu también señalaba el modo en que las estructuras del espacio físico afectan

Es más, a este hecho Michel de Certeau lo denominaba *totalitarismo funcionalista* y lo veía con gran desconfianza, puesto que, para él, buscaba eliminar del panorama aquello que comprometiese la univocidad del sistema (2000, 118).

Lo advertido por Hall y de Certeau, con todo, no evidencia una preocupación nueva. Mircea Eliade, por ejemplo, al constatar que la “casa ideal del mundo moderno debe ser, ante todo, funcional, es decir, debe permitir a los hombres trabajar y descansar para asegurar su trabajo” (1981, 34), leía en este hecho una “lenta desacralización de la morada humana [...] que ha sido posible gracias a la desacralización del Cosmos bajo la acción del pensamiento científico” (34). También Bachelard, en *La poética del espacio*, advertía a su manera que este tipo de construcciones, al alterar la usual disposición de la casa, no era precisamente la más propicia para que el individuo dispusiera de espacios para la intimidad y la ensoñación:

Los edificios no tienen en la ciudad más que una altura exterior [...]. Y el *en sí* no es más que una simple horizontalidad. A las diferentes habitaciones de una vivienda metida en un piso le falta uno de los principios fundamentales para distinguir y clasificar los valores de la intimidad.

A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida interior huye por todas partes. (2001, 58)

Bachelard, con todo, no se quedaba ahí. Con buen sentido del humor, constataba también que el individuo siempre puede darse modos de abrir espacios de ensoñación en donde reside, y consignaba enseguida un procedimiento propio que, le parecía, podía “ayudar a la cosmización del espacio exterior a la habitación de las ciudades” (59). Este consistía en oír el ruido citadino como si se tratara de un mar ruidoso, y en suponer que su “diván [era] una barca perdida sobre las olas” (59), lo cual le permitía dormirse feliz de ser un hombre que transcurría sobre el oleaje.

No lejano de este diagnóstico, Eliade señalaba que, incluso, en las sociedades más industrializadas “[s]ubsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros” (1981, 18), que demostraban que en la experiencia del espacio profano del individuo “siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la

---

nuestro comportamiento; dice: “las sordas conminaciones y los llamados al orden silenciosos de las estructuras del espacio físico apropiado son una de las mediaciones a través de las cuales las estructuras sociales se convierten progresivamente en estructuras mentales y sistemas de preferencias” (1999, 121).

experiencia religiosa del espacio” (18), y señalaba como ejemplos de este fenómeno la visión del paisaje natal o de un rincón singular de la ciudad.

Por lo demás, quizá no sea inútil mencionar que muestras de la productividad de ejercicios parecidos a los recomendados por Bachelard, se pueden encontrar en amantes de las imágenes como Charles Baudelaire, Walter Benjamin, o Eugenio Montejó, todos ellos melancólicos. Con todo, lo que dice Bachelard nos advierte ya de algo importante que no quisiéramos dejar de subrayar. Y es que, si bien ciertas construcciones pueden responder a cierto “totalitarismo funcionalista” y afectar el comportamiento de sus habitantes, no hay una construcción que por su naturaleza “sea del orden de la ‘liberación’ [...] del orden de la ‘opresión’” (Foucault 2010, 93). Debe entenderse, así, que la libertad o la opresión que se ejerce en ellos no se debe a la naturaleza de los edificios sino a las prácticas de quienes residen en su interior (94), y en consecuencia “siempre existen posibilidades de resistencia, de desobediencia y de [...] oposición” (93).

Recuerdo todo esto porque, sin ser poeta ni proponerse *leer* imágenes –tal y como entendía este ejercicio Bachelard–, ni generar ningún tipo de conexión armónica con el espacio que habita, el personaje de este cuento establece una práctica de libertad al trazar una línea de fuga melancólica, en la que “el tiempo y el espacio están aquí bajo el dominio de la imagen. La otra parte y el antaño son más fuertes que el *hic et nunc*. El ser allí está sostenido por un *ser de la otra parte*” (Bachelard 2001, 246).

En el encierro de este personaje no solo está la tentativa de alguien que defiende “un espacio propio en el que estar libres de todo y de todos, incluso de la persona amada, incluso de uno mismo” (Magris 2017, 34); está también la empeñada voluntad de *abrazar lo inasible*, esa “capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto [o un ser] inapropiable” (Agamben 2006, 53). ¿O de qué otro modo se puede leer la relación íntima que el hombre mantiene con una imagen –la de su mujer joven, ahora desvanecida– que, aquí, se ha hecho ya aparición secreta o fantasma?<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Dice Agamben: “La intención erótica que desencadena el desorden melancólico se presenta aquí como la que quiere poseer y tocar aquello que debería ser solo objeto de contemplación, y el trágico desarreglo del temperamento saturnino encuentra así su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere abrazar lo inasible” (2006, 48).

Ya volveremos, con todo, a este “ambiguo comercio con los fantasmas” (Agamben 2006, 61), cuando nos acerquemos a “Vendrá la visita”, cuento donde este intercambio se muestra en su dimensión más oscura.

Por ahora, vale señalar que en “Devastación del domingo” este fenómeno de ensoñación no es enfocado de modo ingenuo o idealizado, ni es presentado de tal modo que podamos empatizar totalmente con el marido y sus encierros. Contradictorias y complejas, las encerronas del personaje son, al mismo tiempo, una forma de la fuga y un modo *sui generis* de la infidelidad.

Vistas desde otra perspectiva, incluso, deberíamos relacionar las *fugas* del marido con

aquellos deseos cálidos, inocentemente tontos [...] con los que] el hombre insignificante, sin conciencia de clases, se contenta con transfigurar un tanto lo que le es propio y peculiar. No modifica nada, pero echa por la borda el ritmo de su vida anterior, tenida por tan insuficiente. (Bloch 2004, 58)

Sea como sea, lo que me interesa por ahora es recalcar la estrecha relación de este personaje con el espacio que habita. Así, cuando el personaje intuye que la “intimidad necesita el corazón de un nido” (Bachelard 2001, 98), no solo traiciona el orden del departamento o hace del cuarto del fondo un *rincón* que le permite huir de la vida cotidiana y replegarse sobre sí y un puñado de imágenes *perdidas* a las que intentará infundir vida.<sup>69</sup> Lo que hace, ante todo, es gestionar dentro del departamento una *autoridad local*. Y una *autoridad local*, como nos lo enseña de Certeau, no solo ““(a)utoriza’ la producción de un espacio de juego [...] en un tablero analítico y clasificador de identidades. Lo vuelve habitable” (2000, 118), sino que también, ante todo, introduce desniveles, “abre huecos”, “hace lugar al vacío”.

Y, en este caso, en que la producción del rincón conlleva el encierro del personaje, genera también una frontera; no olvidemos, en ese sentido, lo que Stavrides dice sobre el acto de circunscribir un territorio: “la demarcación de una zona va asociada a su descripción potencial como lugar de lucha. El acto de demarcación puede parecer como un intento por

---

<sup>69</sup> Aunque aquí no podemos demorarnos en ello, debemos mencionar que las relaciones –cercanías y distancias– que, a partir de la imagen, pueden tejerse entre los ejercicios de topofilia realizados por Bachelard y la práctica poética, “entendida como significación del inspirar amor”, estudiada por Agamben en *Estancias*, pueden ser provechosos.

evitar la confrontación, pero, al mismo tiempo, constituye necesariamente una declaración de guerra” (2016, 17-18).

A partir de lo dicho, no quisiera dejar de señalar la posibilidad de leer en el cuarto del fondo de este cuento una de las heterotopías de las que hablaba Foucault, ya recordadas durante nuestra lectura de “La noche de Santiago”, esos lugares *otros*, “lugares reales, lugares efectivos, lugares que están dibujados en la institución misma de la sociedad” (2010, 69), en los que el autor de *Vigilar y castigar* encontraba “una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos” (71).

Pienso, en concreto, en la cercanía que tiene el cuarto del fondo de este cuento y esos cuartos de las grandes fincas de Brasil que recordaba el filósofo francés “que estaban de tal modo acondicionados que el individuo que allí entraba jamás accedía al corazón mismo de la familia, era absolutamente el huésped de pasada, no era verdaderamente el invitado” (79), y se me ocurre ver en la habitación de este cuento un tipo de heterotopía parecida.

No hay que decirlo: el huésped secreto, aquí, es el fantasma, aunque habría que puntualizar que su permanencia no es tan transitoria como la del recuerdo: como ya lo hemos dicho, el hombre que la frecuenta y llama pretende postergarla, fijarla.

En cualquier caso, aquí el cuarto del fondo efectivamente es percibido como un suplemento, como un cuarto que, a la vez que forma parte del departamento, está fuera de su orden, lo excede, traza un umbral invulnerable más allá del cual, ella, la imagen de la mujer joven “se encuentra a la vez absolutamente albergada y absolutamente oculta, mantenida aparte, sin por ello ser dejada al aire libre” (79).<sup>70</sup> El problema, aquí, es que esa presencia que se ilumina, de vez en vez, en el cuarto alejado, ha empezado a hacerse sentir, a generar desniveles en el otro lado de la habitación, en el resto del departamento.

*Producción del espacio*, entonces: solo con el cuarto del fondo habitado como un rincón, el fantasma cobrará *vida*; solo con la puerta delimitando un *adentro* el secreto replicará su forma en el espacio, hará del cuarto un baúl que sustrae la información que la mujer intuye y halla en falta; generará una carencia en la mujer; hará un orificio o pondrá una

---

<sup>70</sup> De los principios que el filósofo da a las heterotopías no solo encuentro en el cuarto del fondo de “Devastación del domingo” el “poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios [...] que son en sí mismo incompatibles” (2010, 75), sino también “un sistema de apertura y de cierre” (78) que permite su aislamiento. Veo, además, que el cuarto del fondo cumple respecto del departamento una de las funciones que el filósofo francés atribuía a las heterotopías, en este caso la de compensación.

sombra en la realidad plana y excesivamente iluminada del departamento –no en vano, el agujero en tanto símbolo, entre otras cosas, “expresa la «abertura» de este mundo con respecto a otro” (Cirlot 1992, 58), en este caso: el mundo de lo cotidiano frente al numinoso que él habita en su rincón–.

Con todo, para comprender mejor esta relación, que podría plantearse como una dinámica del adentro y del afuera entre el cuarto del fondo y el resto del departamento, es importante señalar aquí algunos lugares del espacio doméstico que habita la pareja, y que desempeñan un papel importante. Entre ellos: el comedor y el lecho matrimonial.

Al igual que lo que ocurría en “La doblez”, el comedor y el lecho matrimonial nuevamente funcionan como sitios de desencuentro para la pareja, aunque en “Devastación del domingo” el dormitorio también se convierte en el cuarto opuesto al cuarto del fondo; es decir, en el lugar de relativo y buscado encierro para la mujer, desde donde ella planificará la devastación del rincón en el espacio doméstico.

También tiene importancia el corredor que comunica el comedor con el cuarto del fondo. En “su entristecida claridad, en su dimensión de cuarto de tortura o de sótano” (Proaño 2003, 276), el corredor es, de hecho, el centro de operaciones del cuento. El foco que ilumina este pasillo, por lo demás, atravesará todo el cuento: hábil *configuración descriptiva* desde el inicio hasta el fin, su luz cobrará diferentes formas: estará en la mirada de la esposa, en el color del desierto que imagina la mujer en el parque, en las llamas que consumen las fotografías al ser quemadas en la chimenea: es una luz que lo homogeniza todo.<sup>71</sup>

En ese mismo sentido, la puerta del cuarto del fondo cumple un papel fundamental, ya que en este cuento no solo “inexorablemente distingue, separa, contradice” (Francalanci 2010, 176) el interior del cuarto del fondo con el resto del departamento, sino porque también permite el secreto. Como dice Francalanci, quizá exageradamente: “(e)n el interior de la casa [...], cada puerta es algo vivo: la única cosa que lucha, que cierra un misterio” (176).

---

<sup>71</sup> La “configuración descriptiva, lejos de ser una mera *repetición* de los detalles descriptivos en el nivel de la manifestación y en el de los objetos de la descripción, se presenta como un fenómeno *relacional* y de *construcción de lectura*: es la *figura* significativa que traza la relación de ciertas particularidades descritas [...], lo que al reduplicarse en la descripción de otro objeto, ya sea similar o completamente diferente, cristaliza en figura y hace que las configuraciones percibidas entren en relación significativa, con frecuencia de analogía” (Pimentel 2001,87).

Otro lugar de relevancia es el parque que la mujer ve en las fotografías del baúl y visita una tarde cualquiera, ya que recorriéndolo ella sabrá al fin con *certeza* lo que deberá hacer para combatir ese extraño ejercicio que su esposo lleva a cabo durante sus encierros.

Finalmente, vale recalcar que el espacio reducido, impersonal y asfixiante del departamento, situado en un edificio que puede estar en cualquier ciudad del mundo, tiene un papel fundamental en el funcionamiento del relato, ya que permite que esas perspectivas discordantes se evidencien con mayor fuerza.

Dicho de otro modo: el tipo de departamento aquí descrito, al ser el espacio menos propicio para la ensoñación o la intimidad, es el más indicado para el desencuentro y para que los fantasmas del otro contaminen y perturben el espacio doméstico compartido. En ese sentido, el espacio doméstico de este cuento se “proyectará como un elemento condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes” (Álvarez 2002, 40).

*Efectos de lugar*<sup>72</sup> entonces: la experiencia singular, extrañada que tienen los personajes del espacio en este cuento, y que empieza con la sensación de opresión que tiene él en el departamento, que lo impulsa a huir hacia un rincón, no deja de estar relacionado con aquello que recordaba Patricia García, cuando decía que “The built structure, the physical characteristics of which mirror the action that follows, encapsulates the idea that monstrous constructions create monstrous beings” (2015, 74), aunque estos monstruos, en este cuento, no tengan nada de sobrenaturales.

Pero también, como decía, *producción del espacio*: apropiación del sujeto de un rincón; gestión de la intimidad en una puerta que se cierra; gestación de un vértigo en una mujer que erra angustiosamente sobre la línea del umbral.

### 1.2.2. La inmovilidad, el holograma, el movimiento

---

<sup>72</sup> La frase es de Bourdieu, que titula de este modo –“Efectos de lugar”– a uno de sus trabajos, ya antes citado. Aunque, como decíamos, con esta frase él se refiere sobre todo a los diferentes modos en que el espacio físico de la ciudad traduce las estructuras sociales, y afecta a quienes viven en ella, nosotros hemos creído conveniente utilizar sus términos para referirnos a la sensación de desplazamiento que tiene el personaje en su propio departamento. Es más, si se considera que “se puede ocupar físicamente un hábitat sin habitarlo” (Bourdieu 1999, 123), este personaje parecería no habitar su departamento hasta el momento en que solamente se apropia del cuarto del fondo.

Así pues, en “Devastación del domingo” el espacio que ocupa cada uno en el departamento con relación a la *aparición* define las perspectivas de los personajes. Es inevitable entonces referirse, así sea brevemente, al hábil cruce de focalizaciones que se presenta en este relato, ya que estas nos señalan el modo en que cada uno de los personajes convive con el secreto, y cómo esta relación que mantienen con el secreto –él, guardándolo; ella intentado descubrir lo que esconde él y, a su vez, planificando, actuando silenciosamente– determina la manera en que los personajes perciben y ocupan el espacio que habitan. Para ello, quisiera detenerme en dos momentos donde estas perspectivas se cruzan y permiten el contraste.

El primer ejemplo lo he tomado del inicio del cuento, donde se sigue el recorrido<sup>73</sup> que hace él por el corredor hasta llegar al cuarto del fondo, donde se encuentra con la imagen *viva* de la mujer joven que recrea. Desde ese punto de vista, lo que vemos del corredor, a través de una isotopía descriptiva,<sup>74</sup> se muestra inhóspito, calculado, desasosegante, opresivo, y no deja de ser comparado con un túnel, un sótano o un cuarto de tortura, aunque también sea comparado con un pasadizo que conduce hacia *lo otro*. Esto cambia diametralmente poco antes de que termine de cruzar el corredor, cuando empieza a intuir la presencia de la mujer joven al otro lado de la puerta de la alcoba del fondo, y prevé el suave olor de su pelo, o “el leve fragor de sus pisadas”; elementos, todos estos, que difieren del sórdido pasadizo que deja a sus espaldas, desde donde todavía se puede escuchar “la voz de su mujer, susurrando duras palabras, como si un insecto royera de pronto los travesaños” (Proaño 2003, 275).

Es más, en este momento el narrador, focalizado en él, “organiza los diversos componentes del cuento de tal modo que ellos sugieren una situación dinámica, casi cinematográfica” (Pazos 2009, 17). Este procedimiento, por lo demás, no es nuevo en la narrativa de Proaño. Como se recordará, a este modo particular de presentar una imagen en movimiento, Julio Pazos –que lo había estudiado en “Oposición a la magia”–, lo había

---

<sup>73</sup> Para Michel de Certeau, los recorridos son descripciones que “se hacen mayoritariamente en términos de operaciones y muestran cómo entrar en cada pieza” (2000, 131).

<sup>74</sup> Según Pimentel una *isotopía descriptiva* se genera en torno a un pantónimo y debido al “sistema de contigüidades obligadas inherente a este tema [...en el que] (n)inguno de los elementos descritos queda fuera de este sistema” (2001, 66). Así, en este cuento, refiriéndose al departamento, se dice: “departamento, habitáculo calculado para que no se desperdiciara un centímetro: clósets en los más sorprendentes rincones, en lo alto de las paredes, entre las puertas; recovecos para guardar las maletas que nunca se usaron” (Proaño 2003, 276).

denominado “construcción de un holograma”, por lograr un efecto de simultaneidad, a través de la sucesividad de expresiones. Describe Pazos:

De modo que estas palabras, que en el texto van una detrás de otra, por las sugerencias que cada una de ellas emite, ya sea del espacio, del movimiento, del sentimiento, del intelecto, como que matizaran la acción y la conformaran en un hecho real dispuesto para visualización del lector. Se trata de irradiación de significados (18).

Así, lo interesante en “Devastación del domingo” es que tal procedimiento es retomado para alumbrar, progresivamente, a un fantasma:

Antes de que terminara de cruzar el corredor la vio, o, mejor dicho, intuyó su presencia. Primero, presintió el olor, el suave olor ya conocido de su pelo o su piel. Escuchó luego el leve fragor de sus pisadas: esas pisadas jóvenes, como de inquieta potranca, más allá de la puerta, en el cuarto al final del sórdido pasadizo. Ella, él lo sabía, le esperaba: disponible, alegre, inmarcesible en su juventud no contaminada. Cuando abrió la puerta, la puerta de la alcoba del fondo, ella estaba allí, y todo era cierto: como un milagro, ella existía, de alguna manera. La tomó en sus brazos, besó sus labios hinchados, mientras avanzaban, en detenida secuencia, como en el transcurso de un sueño, hacia el lecho (Proaño 2003, 276-277; énfasis añadido).<sup>75</sup>

Significativamente, este es el único recorrido que hace este personaje en todo el cuento; luego se lo encontrará en otras partes del departamento, pero ya no lo veremos en movimiento. Habitando el rincón –aquel “refugio que nos asegura el primer valor del ser: la inmovilidad” (Bachelard 2001, 172)–, el personaje se *detiene*, cierra la puerta. Y, más importante aún, *detiene*, perpetúa la secuencia.

De hecho, bien puede verse en el pasaje antes citado, la dinámica de una captura, de una aprehensión. Y es que no solo que el espacio del encuentro con el fantasma es un cuarto cerrado –que acota, que no permite ni irrupciones del exterior ni fugas de adentro–, sino que, en la escena, se hace notoria también una dinámica de la atadura: todo en él se aboca al abrazo, a la aprehensión-posesión del fantasma. El personaje busca frecuentar una y otra vez la mujer perdida, y, para ello *fija* la secuencia del encuentro.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Emulando el análisis que Pazos hace en “Oposición a la magia”, en esta escena de “Devastación del domingo”, tendríamos: corredor = espacio; intuyó = experiencia sensible; presintió = experiencia sensible; escuchó = experiencia audible; más allá de la puerta = espacio, ubicación; abrió = movimiento en el espacio; estaba allí = experiencia sensible, materialización del fantasma; tomó = acción cinética; besó = acción cinética; avanzaban = movimiento en el espacio; detenida secuencia = espacio, caracterización de la escena en sí; lecho = lugar.

<sup>76</sup> En la narrativa de Proaño Arandi, *el fantasma de la fijeza* –la expresión es de Sarduy– se hace notorio en la descripción de ciertas secuencias narrativas. En “Oposición a la magia”, por ejemplo, es interesante notar que aquello que Pazos denomina “holograma” está relacionado con el flagelo que le impone Uribe a su

Con “una excesiva reverencia por el aceitado desplazamiento, por el espejeo del cuerpo” (Sarduy 2013, 324), el hombre *congela* una sucesión mínima de fotogramas –los que caben entre parpadeo y parpadeo–, y los recrea una y otra vez, haciendo del cuarto del fondo un escenario privado para el encuentro imposible. Es aquí, entonces, donde en el melancólico se descubre al perverso, diríamos, si consideramos que el “perverso explora un instante [...], pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de ese deseo se realiza se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable” (2013, 32)

En contraste con esta perspectiva, la de la mujer que se localiza en el mismo corredor, pero afuera del cuarto, es presurosa. Si, como sostiene Francalanci “la *puerta* busca una colocación espacio-existencial del sujeto, tal que para él ella [la colocación espacio-existencial del sujeto] no es nunca *ahí*, sino *a este lado o al otro*” (2010,173), la mujer que se queda de este lado de la puerta vive el espacio de la suposición, de la sospecha.

Así, si evidenciamos el contraste notamos que, si el hombre ve el corredor como un túnel y un pasadizo por atravesar, así sea tambaleándose, para cumplir con su encuentro, ella lo ve, en cambio, como un espacio de sobresalto y ansiedad, en el que hay que situarse de puntillas para intentar ver u oír algo que permita intuir qué es lo que ocurre al interior. Similar a un espectador que, frente a un cuadro con anamorfosis, se le ha negado la posibilidad del desplazamiento –y, por ende, la posibilidad de la visión lateral, de la representación secreta–, a la mujer de este cuento se le ha vedado la posibilidad de ver el secreto.

Es más: cuando ella identifica las palabras que su marido le dirige a la mujer-joven del otro lado de la puerta, ese corredor se convierte en el espacio donde ella siente por primera vez el vértigo ante lo insólito: esas palabras activan los miedos de la mujer, abren un boquete en el espacio doméstico habitual por donde se filtra una sospecha angustiada, indeseable.<sup>77</sup>

El segundo momento que quisiera recordar de este cuento proviene de un momento apenas posterior. Sucede en la noche, cuando la pareja se ha recostado ya en la cama. Allí,

---

entenido: es a través del flagelo que Uribe entrapa, amarra, fija al entenido. El logro de Proaño, en ese sentido, es que la descripción misma amarre, fije la secuencia de las sevicias. Desde esa perspectiva, “Oposición a la magia” puede leerse como la narración de un desamarre –o insubordinación–, como la disolución de una fijeza –la del entenido al que se quiere “dominado”, “deshumanizado”–.

<sup>77</sup> A diferencia del *Étant donnés*, la célebre instalación de Marcel Duchamp que consistía en una puerta con dos agujeros en su superficie que permitían al espectador –que quedaba de este lado de la puerta– entrever la extraña escena que se representaba del otro lado, la puerta de este cuento no convierte a la mujer en un *voyeur*, sino en una especie de guardia doméstico, que encuentra en las palabras que murmura su marido dentro de su estudio algo que descompensa o amenaza el orden establecido.

mientras él se repliega a “pensar en la otra, con pena, con encarnizamiento” (Proaño 2003, 279), inquieto por lo que ocurriría en esos momentos en “aquella soledad vasta e inasible” del cuarto del fondo; su esposa “permanece insomne, centrada en la nada o en algo como una oquedad, algo que no encajaba y que, sin embargo, estaba allí” (279). Con esto se reproduce en la cama, a escala reducida, el rincón y el umbral, el recogimiento y el acecho. Inmóviles los personajes, son sus miradas –fija la de él; inquieta y móvil, la de ella– las que replican los giros que dibujan los cuerpos en el día.

Percibido con angustia, con todo, ese vacío que ella encuentra en el espacio que habita la llevará a moverse, removiendo cosas, abriendo viejos baúles de recuerdos.<sup>78</sup> *Enigma de cuarto cerrado*: si “existe una homología entre la geometría del cofrecillo y la psicología del secreto” (Bachelard 2001, 116) la actuación de la mujer tendrá, a partir de entonces, algo de detectivesco; circundará en la intimidad para saber cuál es el origen de aquel cuerpo extraño que perturba el espacio doméstico. Entre los recuerdos, con todo, la mujer encuentra unas viejas fotografías en las que aparecen él, de joven, y *ella*, la que supone es la imagen que recrea su esposo en el cuarto del fondo. En una de esas fotos, de hecho, la mujer identifica un parque al que va apenas puede, de forma sigilosa, como si se tratara de alguien que está ocultando un secreto.

*El mirar es un hacer* para la mujer. Sin una hipótesis muy clara sobre cómo actuar ante aquello que la amenaza, será saliendo del departamento, internándose en el parque, contemplando los senderos marcados por las huellas de los caminantes, cotejando el paisaje de la fotografía con el entorno que la rodea, y oyendo el rumor del follaje, como comprenderá lo que sucede, y estará en condiciones de idear un plan. Será, pues, a partir del movimiento en el espacio, y del recorrido en el propio terreno –la fotografía vieja es del parque– que comprenderá la relación que establece su esposo con el pasado. El suyo, así, se plantea como un curioso *viaje imposible*<sup>79</sup> que le permite entender que los lugares de la memoria son, ante

---

<sup>78</sup> Como bien lo recuerda Patricia García “Freud suggests that the figure of the hole recalls a presence through the ascertainment of its absence; it is precisely this oscillation between absence and presence, not as dichotomy but rather as coexisting principles, that renders the hole a transgressive form in the human imaginary” (2015, 39).

<sup>79</sup> Ya Marc Augé, en su libro *El viaje imposible*, relata la experiencia de visitar Saint-Marc-sur-Mer, el balneario donde se filmó *Las vacaciones del señor Hulot*, de Tati; sobre tal experiencia, el antropólogo dice: “lo más sorprendente, salvo algunos detalles, era la correspondencia, entre aquel lugar y la imagen que de él había dado la película de Tati. Fugazmente tuve la sensación de incorporarme en un viejo cuadro, de remontarme en el tiempo, de deslizarme de incógnito en la ficción” (1998, 35). Creo que algo parecido sucede en este cuento, cuando la mujer siente, al llegar al parque, que se remonta en el tiempo, que está, de súbito y

todo, lugares para la ficción íntima, para la ensoñación propia. Y ante esa libertad íntima –o, ante lo que ella intuye que son sus efectos colaterales–, se opone encarnizadamente.

La mujer no solo entiende eso. Viendo la fotografía del parque *en el parque*, quizá constatando aquello de que “una foto, por su propia naturaleza, siempre se refiere a lo que [ya] no se ve [y, en consecuencia, no solo] (a)ísla, preserva y presenta un momento tomado de un continuo” (Berger 2015, 35), sino también trae al presente lo pasado, se percata también del mecanismo de mudas y traslaciones que activa la memoria ensoñadora.

Cito, para explicarme, un pasaje del cuento; en él se podrá advertir claramente las relaciones que ella traza al intentar echar luz sobre su problema:

Al cabo, se sentó en uno de los bancos, y contempló, o reconoció, el mismo paisaje entrevisto horas antes en la fotografía. Es más: sacó la foto del bolsillo y comparó la imagen con aquella parte del parque. Increíblemente, se trataba del mismo escenario [...] pero ella solo prestó atención al rumor del follaje y entonces, entre las hojas, como si volviera de pronto a los laberintos del sueño, escuchó de nuevo aquellas precisas palabras [...], esas que, oídas en el cuarto del fondo, dichas por él, entre otros brazos, se volvían arteras, aciagas. Igual que en el sueño, era tal vez la voz de un dios lo que se transparentaba en la sorda confusión de los árboles y en las palabras que lentamente iban cobrando forma desde la fragilidad de los sonidos del parque. Todo adquiriría un nuevo sentido. Y ella, sentada allí, empezó a comprenderlo, mientras, en su mente, surgía el embrión de un extraño proyecto, un proyecto que, lo reconocía abismada, surgía de la nostalgia y el miedo, del fracaso y acaso también, era solo una hipótesis, de los celos. La certidumbre de lo que iba a suceder, pareció conducirla a un más vasto desierto. El parque perdió su condición de sitio frondoso y fresco: era de pronto un arenal, un lugar seco y amenazado por la tormenta, o era el mismo parque, pero calcinado por una luz canicular y neutra. (Proaño 2003, 281-282)

Como puede verse, a través de las relaciones que traza la mujer, la foto *es* el parque; el rumor del follaje *es* la voz de su marido que había oído hace unos días, en un sueño y que antes escuchara al otro lado de la puerta en el cuarto del fondo; la sombra fresca que dan los árboles *es* el cuarto del fondo.

No es difícil, pues, ver, en esta personal red de correspondencias que establece en ese momento la mujer, aquella “peligrosa armonía” tan afín a la magia, al sueño y a la poesía que, según Borges, invita a ver al supersticioso “una necesaria conexión no solo entre un

---

por un instante, en el mismo lugar de la fotografía. La diferencia, obviamente, radica en que la fotografía da cuenta de un momento *real*, íntimo, ocurrido hace mucho tiempo, y, sin embargo, la mujer ya no identifica ese recuerdo como suyo, sino que lo ve como algo extraño, soñado, ajeno, tal y como ocurren con algunos lugares cuando pasan a la ficción.

balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo” (Borges 2003, 113).

Solo así se entiende que, cuando la mujer regrese a ver al parque, y lo vea de pronto “calcinado por una luz canicular y neutra”, esta imagen no solo prediga la quema de las fotografías y recuerdos, sino que ella también tenga “la exacta premonición, más exactamente el deseo, de lo que sucedería en la alcoba del fondo” con la imagen o el fantasma.<sup>80</sup>

Aquí, el fuego, su previsión o deseo, “(s)ugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo a todo a su final” (Cirlot 1992, 210). Quemar el baúl de recuerdos familiares –el archivo–,<sup>81</sup> entonces, se convierte en una forma mediada, mágica –magia contagiosa, según nos lo recuerda Jorge Luis Borges en “El arte narrativo y la magia”–<sup>82</sup> de quemar al mismo tiempo el rincón del fantasma.

---

<sup>80</sup> Es difícil, en este punto, no recordar así sea de paso, *Gradiva* de Jensen, novela a la que Freud se acercó con delicadeza para encontrar en ella una forma del delirio y una forma de su tratamiento. Recordarla, por otro lado, nos parece productivo ya que en ella no solo aparece un personaje enamorado de una imagen, sino también una mujer, Zoe, que nos permitirá, creo, marcar un contraste con la mujer de este cuento y encontrar una particularidad significativa. Para decirlo rápidamente: en la novela de Jensen, Hanold, un joven estudioso de la antigüedad, ha caído en un largo delirio, a partir de la observación de la figura de una mujer en la reproducción de un bajorrelieve de yeso. Trastornado, ha nombrado como Gradiva a aquella figura y ha llegado a suponerle una biografía. Sabe, así, que ella habría estado presente en la célebre erupción del Vesubio, y eso le lleva a viajar a Pompeya, a “buscar en la ceniza de la ciudad las improntas del pie de Gradiva” (Freud 1992, 20). Ya allí, Zoe, su amiga de infancia, lo encuentra de coincidencia; lo ve errático y solitario, fatigado por el sol inclemente de un país extranjero, y se entera de los extraños contactos que Hanold mantiene con la figura de su alucinación. Sea como sea, Zoe lo ayuda a través de un plan curioso, intuitivo, catártico, que le permite a Hanold salvarse del delirio. Pues bien, a diferencia de Zoe, que se ha enterado del lamentable destino de su amigo, e inquiera en él, buscando aquello que él ha reprimido para “devolverle desde afuera los recuerdos reprimidos que él no puede libertar desde adentro” (Freud 1992, 73), el personaje de este cuento busca el modo de destruir el fantasma que su marido ha intentado conscientemente recomponer por las tardes. Así pues, si se pregunta “¿(d)ónde cobraba su incontrastable realidad, su carnalidad, aquélla que ahora mismo esperaba en el cuarto del fondo?” (Proaño 2003, 283), lo hace no con impulsos benéficos, comunes; lo hace porque dicha figura, como una transgresión que contraría la geometría yerma del departamento, “se había encarnado y la amenazaba ciertamente o, para mayor exactitud, lo amenazaba todo” (279).

<sup>81</sup> Como es sabido, para Roberto González Echevarría, en *Mito y archivo* (1990), “la figura más importante de la ficción latinoamericana contemporánea [es]: el Archivo o depósito de relatos y mitos” (2011, 205). En su tesis, lo que al teórico le interesa explicar son las transacciones entre poder y escritura (12), entre discursos dominantes en diferentes momentos como los de ley, la ciencia o la antropología y la literatura; le interesan, pues, los diferentes tipos de apropiaciones que hace la literatura de estos discursos. Pues bien, de sus apreciaciones aquí, nos interesa tan solo ver en el baúl de los recuerdos un archivo familiar, no solo en el sentido de que el archivo guarda “letra muerta letra que dice de vidas que fueron” (11), sino sobre todo en el sentido de que esas fotografías de juventud que la mujer quema funcionan como el mito de origen de la pareja –entendiendo por origen el principio de la historia o la fuente de aquello que junta y constituye a la pareja.

<sup>82</sup> En su ensayo, Borges revisa la ley general de la simpatía abordada por James George Frazer “que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes ya porque su figura es igual –magia imitativa, homeopática– ya por el hecho de una cercanía anterior –magia contagiosa–” (Borges 2003, 111-112). Como se recordará, la revisión hecha le permite al escritor argentino reflexionar sobre los dos procesos causales en la narrativa: el natural y el mágico. Aquí, sin embargo, nos interesa recuperar su breve anotación sobre la magia contagiosa, ya que creemos que nos permite apuntar hacia el tipo de relación mágica que la mujer de este cuento establece

### 1.2.3. Dos perspectivas sobre el fantasma

Ahora bien, esa presencia que él ve y ella intuye al otro lado, ¿es sobrenatural? ¿Aquello que ella prevé del otro lado puede ser leído como fantástico? Flotante ante una de “las puertas de la vacilación” (Bachelard 2001, 262) la mujer “¿ve el cruce del umbral [...] como el ingreso en un espacio en el cual coexisten dos dominios aparentemente incompatibles; un espacio en el cual las explicaciones epistemológicas no siempre alcanzan para entender los sucesos que allí tienen lugar”? (Castro 2007, 257).

Digámoslo de una vez: pese a que el cuento no lo haga explícito en ningún momento, y juegue con el lector a que la presencia del cuarto del fondo adquiera un peso sobrenatural, si he arriesgar una interpretación, creo que ese carácter sobrenatural, aquí, es ante todo un efecto logrado a través del hábil manejo de las focalizaciones: el narrador extradiegético nos pone tan cerca de los ojos de los personajes que vemos como cierto aquello que puede no ser más que el fantasma de un melancólico.

Lo importante, en cualquier caso, es que ese modo de presentar por metonimia el fantasma de la memoria en el departamento, como si se tratara de una extraña presencia que enrarece el ambiente, “[a]l mismo tiempo que llega a destruir de manera mecánica nuestra relación con el mundo representado [...] instala la alteridad como PRESENCIA” (Bozzetto 2001, 235), de una forma parecida a como lo hace lo fantástico.

Sin embargo, quizá sea lo “raro melancólico” –según lo entiende Mark Fisher– el tipo de experiencia que más se acerca al modo en que el marido percibe al fantasma, considerando que “(l)a oposición clave que estructura la historia no es el naturalismo frente a lo sobrenatural [...], sino la oposición entre lo cotidiano y lo numinoso” (Fisher 2018, 38), entendiendo por “numinoso” aquello en lo que, según Rudolph Otto,

un «aura indescriptible de irrealidad translúcida» acompaña encuentros con aquello que es más real «[que] el resto de cosas corrientes de la experiencia». [Aquí] (l)o Real no *parece*

---

con las fotografías que quema. Ejemplifica Borges: “Ilustración de la segunda [magia contagiosa] era el unguento curativo de Kenelm Digby, que se aplicaba no a la vendada herida, sino al acero delincuente que la infirió –mientras aquella, sin el rigor de las bárbaras curaciones, iba cicatrizando–” (112). Como se podrá ver, solo a partir de un tipo de un pensamiento mágico como el que recuerda Borges, se puede considerar que la mujer de algún modo considere que, al quemar las fotografías y recuerdos que le pertenecieron a su oponente, efectivamente se desvanecerá el fantasma del cuarto del fondo.

*real*, conlleva una exacerbación de sensaciones, excede los parámetros de la experiencia normal y corriente (Fisher 2018, 38).<sup>83</sup>

Ahora bien, si la presencia del fantasma causa en él una rareza melancólica, para su mujer esa experiencia genera “una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza, y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante” (1989, 7), y que Julia Kristeva denominó *abyecto* en *Los poderes de la perversión* (1980). ¿En qué se diferencian estas dos experiencias?

Las diferencias de lo raro y lo abyecto con respecto a este cuento son evidentes. Con todo, si es útil marcar una diferencia entre estos dos conceptos quizá sea pertinente empezar por contraponerlos con lo ominoso, “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 2003, 220), de que diera cuenta Freud –y al que ya nos acercamos en nuestra lectura de “Difusos bajo una luz cegante”–, debido a que tanto *lo raro* como *lo abyecto* son planteados por sus autores como un modo de nominar experiencias que rebasan los límites del concepto freudiano, y piden ser consideradas como tipos de experiencias distintas, particulares. En todo caso, si algo acerca a *lo ominoso*, *lo raro* y *lo abyecto* es que los tres son formas de lidiar con lo insólito, con “aquello que resulta extraordinario. Lo que se sale de lo común, lo inusual, lo fabuloso o lo inexplicable: lo que aspira a ir más allá de la realidad” (López-Pellisa y Ruiz 2019, 5).

Comencemos por lo raro, el concepto acuñado por Mark Fisher. Para Fisher, a diferencia de lo ominoso –“que se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como extraño” (Fisher 2018, 11)– lo raro “trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo «doméstico»” (12). La sensación de perturbación que genera lo raro, así, no se relacionaría con aquella angustia provocada por “algo reprimido que retorna” (Freud 2003, 240), con aquello que, “estando destinado a permanecer en el secreto, ha salido a la luz” (224) y cuya presencia causa pavor en el personaje. Lo raro más bien causaría fascinación –entendiendo por esta “un goce que abarca, de manera inseparable, el placer y el

---

<sup>83</sup> Mircea Eliade, de hecho, vería en esta continuada recreación del fantasma en el cuarto del fondo un “ejemplo de comportamiento «criptoreligioso» del hombre profano” (1981, 18); es decir, un comportamiento en el que “ciertos vestigios de la conducta del hombre [religioso] perduran aun en estado «supervivencias»” (1981, 34), y que demuestra que, en la “experiencia del espacio profano siguen interviniendo valores que recuerdan más o menos la no-homogeneidad que caracteriza la experiencia religiosa del espacio” (1981, 18).

dolor” (Fisher 2018, 22)– por *eso*, por el fantasma en el caso de “Devastación del domingo”, “que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir. Pues si tal entidad u objeto *está* aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas” (19).

Lo raro, aquí, en todo caso, se plantea como una experiencia clara, en la que “un «aura indescriptible de irrealidad translúcida» acompaña encuentros con aquello que es más real «[que] el resto de cosas corrientes de la experiencia»”. Lo terrible, entonces, no es acceder a esa imagen; es, luego, de aceptarla volver a “lo real”.

Lo abyecto, por su parte, parecería compartir con lo raro el “Sobresalto fascinado” por ese “algo” que extraña al sujeto. Sin embargo, la fascinación del abyecto indica aquello que se descarta para vivir (Kristeva 1989, 10), “eso” que separamos radicalmente de nosotros, con repugnancia, como un niño que dice: “(d)e este elemento [...] ‘yo’ nada quiero, ‘yo’ nada quiero saber, ‘yo’ no lo asimilo, ‘yo’ lo expulso” (9).

En este punto, lo abyecto se muestra también “esencialmente diferente de lo siniestro [u ominoso] [...ya que] se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sombra de sus recuerdos” (13). Siguiendo a Kristeva, esto se debería, en parte a que, mientras lo ominoso tiene que ver con el inconsciente, “el cual se construye cuando representaciones y afectos (ligados o no a aquéllas) construyen una lógica” (19), lo abyecto, en cambio, surge cuando “(e)ste gobierno, esta mirada, esta voz, este gesto, que hacen la ley para mi cuerpo aterrado, constituyen un afecto y no todavía un signo” (18) –está, por ende, relacionado con lo que la teórica y psicoanalista búlgara denomina la *xora* y el límite de la represión primaria–.

Por eso decimos que, cuando la mujer de “Devastación del domingo” presiente al fantasma, la experiencia que tiene no se parece al terror que se siente ante la presencia de lo que, “estando destinado a permanecer en el secreto, ha salido a la luz”, que caracteriza a lo ominoso; ni se le parece a aquella fascinación que siente su marido, y que le hace habitar el cuarto del fondo como si se tratara de un rincón de despegue hacia otro mundo: uno más real que el real. Lo que siente la mujer se asemeja más bien a ese “(s)urgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante” (8).

La mujer no se reconoce en la imagen residual de la del cuarto del fondo, la abyecta. Es más, incluso cuando asocia las fotos del baúl de los recuerdos con la presencia extraña que se activa cada vez con mayor frecuencia en el cuarto del fondo, las trata como si no fueran fotografías ni recuerdos suyos, sino de otros, de una mujer extraña, de otro tiempo, que ni concuerda ni puede conciliar con aquella que ahora ella es. No hay que olvidar, en ese sentido, la condición ambigua, hasta cierto punto monstruosa, que tiene la *extraña forma de vida* que anida en el cuarto del fondo y que, de alguna manera, a través de aquellos orificios que ha empezado a generar con su presencia en el espacio doméstico, parece transmitirle a la mujer una amenaza, un anuncio de que en cualquier momento puede cruzar el borde. Con todo, para considerar mejor lo dicho quizá sea importante recordar una observación que Barbara Creed hacía con relación al concepto de “borde” en el cine de terror. Decía ella:

ciertamente que el concepto de borde deviene central para la construcción de lo monstruoso en la película de terror, pues todo aquello que cruza, o que amenaza con cruzar el límite, se abyecta. Si bien la naturaleza del borde cambia en relación a cada película, la función de lo monstruoso se mantiene, trayendo consigo el encuentro entre el orden simbólico y aquello que amenaza con su estabilidad (2016, 4).

Con lo dicho por Creed, creo, se comprenderá mejor la singular reacción de la mujer ante la imagen del cuarto del fondo. No en vano, al prender fuego a los recuerdos “en nombre de la vida” (Kristeva 1989, 25), al eliminar la transgresión en beneficio del orden único, la mujer repite, de modo “casero”, aquella violencia arcana con la que se reduce se elimina al monstruo del *mundo de la vida*. El monstruo, por lo demás, nuevamente tiene que ver con aquello que él esconde, esta vez, ya no en el subsuelo, sino en el cuarto del fondo.

#### **1.2.4. Cierre del círculo**

Cercano a otros cuentos de Proaño Arandi –“Recordando el mar”, por poner alguno– donde uno de los personajes ve en la disposición del espacio doméstico la reificación de un orden que lo oprime, y que le ha sido impuesto, “Devastación del domingo” da cuenta de la tensión que se genera en el espacio doméstico cuando uno de sus habitantes traza una línea de fuga, y la convierte en secreto.

El papel que desempeña el espacio en esa tensión de pareja es fundamental. Para confirmarlo baste recordar que, en este cuento, el espacio no solo produce en los personajes una sensación de impersonalidad y deterioro, como al inicio del cuento, cuando el personaje se tambalea por el corredor, bajo la luz amarillenta y persistente del foco. Permite también el surgimiento de una *autoridad local*, que autoriza la producción de un rincón “en un sistema de lugares definidos”, tal y como sucede con las encerronas del marido en el cuarto del fondo.

Pero el espacio no solo afecta a quienes lo habitan; también se deja afectar por el modo de habitar de sus personajes. Así, tras la singular forma en que el marido ocupa el cuarto del fondo, el espacio doméstico se rarifica también; en la perspectiva de la mujer, se muestra horadado, enrarecido por el fantasma o el secreto. Es fundamental, en este sentido, el papel que tiene las focalizaciones en este relato, pues en un cambio de perspectiva –de la focalización inicial en el esposo, se pasa a focalizar en su mujer– “Devastación del domingo” pasa de ser el relato de la fuga de un alucinado melancólico a ser el de una mujer amenazada, que se empecina en descubrir aquello que perturba el orden del espacio doméstico, y que destruye cualquier elemento que desestabilice la rutina de la vida en pareja.

Así pues, si inicialmente, el relato nos muestra el ejercicio de una “autoridad local” en la producción de un espacio propicio para la ensoñación, en un segundo momento, este presenta el *trabajo de trasplante*,<sup>84</sup> de quema o demolición que acomete su mujer con el objetivo de eliminar ese espacio *otro*, que es el cuarto del fondo. Esta muda en la focalización, por otro lado, también permite dar cuenta de dos modos de percibir el evento transgresor –la aparición de la mujer del cuarto del fondo– en este relato. Así pues, la presencia del fantasma genera tanto la experiencia de *lo raro* en el marido como la de *lo abyecto* en su mujer.

Finalmente, el espacio doméstico permite la hábil *configuración descriptiva* que atraviesa el cuento como una luz devastadora y somnolienta, que surge en el foco que ilumina el pasillo, pasa por la imagen desértica que del parque tiene la esposa y desemboca en las llamas que consumen las fotografías al ser quemadas en la chimenea, anunciando la clausura del rincón y presagiando la preeminencia de un espacio aplanado, único, alumbrado

---

<sup>84</sup> Con *trabajo de trasplante*, Bourdieu se refiere a la modificación que se hace en el espacio físico con la finalidad de modificar el *espacio social reificado* –entendiendo por *espacio social reificado* aquel que traduce en el espacio físico las estructuras del espacio social; es decir, aquel que ha sido “físicamente realizado u objetivado” (1999, 120)–.

únicamente por la misma somnolienta luz del corredor, que estuvo ahí desde el principio. El círculo abierto por el marido, así, se cierra.

### 1.3. “Vendrá la visita”

Para todos tiene la muerte una mirada.  
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.  
(Cesare Pavese. “Vendrá la muerte y tendrá tus ojos”)

“Vendrá la visita”, cuento publicado en *Elementos dispares* (2015), es también la historia de una pareja. Aquí, sin embargo, el horizonte no es el horror del desencuentro amoroso como en “La doblez”, ni la abyección que produce el secreto en un matrimonio cuyos miembros han perdido cualquier tipo de vínculo y se disponen a envejecer con tedio, como en “Devastación del domingo”. “Vendrá la visita” es la narración de un hombre que cuida metódicamente la agonía de Marta, su mujer, y es sorprendido por la aparición de un fantasma en el preciso momento en que decide alterar la dosis recomendada de sus medicamentos para acelerar la muerte de su esposa.

En este cuento Proaño Arandi vuelve, pues, sobre el asunto del fantasma, presente ya en “Devastación del domingo”, pero lo hace desde otra perspectiva. El fantasma, aquí, pese a tener la misma fisonomía de su mujer, al punto de que el narrador la denomina Marta-2, cumple un rol diferente al que tenía en el cuento estudiado antes: joven y sana, esta aparición no solo *dobla* a la que agoniza, sino que también es vista por el narrador como una figura maligna que vigila el desarrollo del crimen.

Marta-2 parece moverse con voluntad propia por los diferentes lugares del espacio doméstico, y lo hace con tanta sagacidad que causa la impresión de que se desplazara a través de “espacios contiguos a nosotros y, sin embargo, no conocidos, no imaginados” (Proaño 2015, 87). Sus apariciones, además, son imprevisibles, y parecen surgir del fondo mismo de la casa, ante la incredulidad y el horror del narrador.

Claramente perturbado por estas visitas, el narrador cambia de talante, pasa a habitar un espacio intervenido por la posibilidad del fantasma en el que cualquier momento Marta-2 puede advenir. La casa se vuelve, así, un espacio en estado de inminencia. Los días del narrador ahora se verán definidos por la ansiedad, y al tiempo que cumple con las tareas

domésticas, él se internará en una serie de “peregrinas elucubraciones” que le llevarán a ver a su mujer enferma como un peso y un obstáculo para su vida con el fantasma que al mismo tiempo que lo seduce, lo aterra. Se pregunta el personaje:

Y si, me digo, aquella a quien he llamado, para no confundirme, Marta-2, ¿fuese algo más que una fantasmagoría o un juego de la imaginación o del miedo? ¿Si se tratase, digamos, de un ser tangible, alcanzable, palpable? ¿Si, pongamos por caso, su mirada no estuviese marcada por el odio o la furia? Si, más bien, ¿se tratase de algo distinto, como el deseo, la lujuria, por ejemplo, algo que yo, cegado por la incertidumbre, no he sabido entender? ¿Algo que, en mi confusión, he juzgado equivocadamente? (88-89).

Con el paso de los días, las pesadillas, conjeturas y apariciones se incrementan, hasta que la muerte de la mujer del narrador finalmente acontece una madrugada. Y entonces ocurre lo insospechado. Previendo la necesidad de cumplir los trámites del deceso con la presencia del médico tratante, que pudiese dar fe de lo ocurrido, el narrador alista la escena. Mientras pone en orden la casa, sin embargo, se percata de que el remedio cuyo uso fue extremado para precipitar la agonía de la mujer se ha perdido. El narrador sospecha sobre las causas de ese extravío, pero se convence a sí mismo de decirle al médico –cuando llegue el momento, en caso de que un momento así llegue– que lo ha tirado a la basura por la mañana, horas antes a su llegada.

Y eso es lo que dice, efectivamente, cuando el médico le pide el medicamento para comprobar que las medidas sobrantes sean las correctas, y no se haya abusado de su uso. Apenas lo dice, en todo caso, el doctor encuentra el remedio en el velador del dormitorio, poniendo al narrador en entredicho. Notado su *lapsus*, el narrador se ve excedido por los acontecimientos y se siente perdido. El lector infiere entonces que su crimen termina por descubrirse, si bien no se sabe cómo aquel detalle sospechoso conduce al médico a inculpar al narrador, o si este, perturbado como está, termina confesando su culpa, dominado ya por aquella fuerza autodestructiva e incontinente que uno de los personajes de Edgar Allan Poe denominara *el demonio de la perversidad*.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup>El demonio de la perversidad “es, en realidad, un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible [...], bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que no deberíamos actuar. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte. Para ciertos espíritus, en ciertas condiciones llega a ser absolutamente irresistible” (Poe 2011, 692). El mismo Poe, en sus relatos, nos da unos cuantos buenos casos del modo incontinente en que actúa este demonio: “El corazón delator” es uno de ellos.

El narrador nos ahorra todos estos detalles por medio de una elipsis, y al siguiente párrafo ya estamos situados en la celda donde este pasa sus días, y desde la cual –solo ahora lo sabemos– ha estado escribiendo las notas que nosotros leemos como el relato. La celda, por otro lado, “no es totalmente inhóspita: hay una cama, una silla, una mesa de trabajo o para comer, un baúl, el wáter en una esquina, tras una cortina de plástico” (96); lo suficiente para un hombre que sigue viendo con nitidez a su fantasma, aunque ahora, según él, ya no esté seguro de si este corresponde a Marta-2, o a la otra, a la que había estado enferma.

La verdad es que sí hay un detalle que advierte respecto a quién corresponde esta figura: la mirada, esa que le dirige desde un inicio Marta-2, y que le sirve al narrador para diferenciarla de Marta-1, su mujer, cuya mirada es más bien comprensiva. Esta, en cambio, como la de la Medusa, tiene un furor o un fulgor monstruoso que paralizan,<sup>86</sup> es decir: que lo llevan a prisión.

### 1.3.1. Una casa aislada, sin ventanas

Bastante común, la de “Vendrá la visita” es una casa donde alguien agoniza. No sorprende, pues, que la mayor parte de ella permanezca en penumbra, y que pasillos, sala y cuartos de la planta baja parezcan abandonados. La enfermedad no solo aísla e instala un tiempo *otro*, regido, entre otros factores, por los horarios de consumo de medicamentos; también define un modo de ocupar el espacio doméstico.

Así pues, imantados por las obligaciones que imponen los cuidados de la enfermedad, el territorio de los personajes se estrecha. Sin tiempo ni interés –por ejemplo– para el esparcimiento, los personajes ocupan únicamente los lugares indispensables y pierden de vista las zonas sociales de la casa. Esto explica que en el espacio doméstico de este cuento cobren central importancia espacios como el dormitorio –donde, por las noches duerme la pareja, y en el que reposa la enferma de día–, o el comedor de diario y la cocina –en el que el esposo prepara la comida y los medicamentos–; o la escalera, que es el lugar de conexión y tránsito, no solo entre los dos espacios anteriores, sino también entre lo real y lo

---

<sup>86</sup> Como recuerda Barbara Creed, “La mitología también ha estado poblada de monstruos sexuales, muchos de ellos mujeres. La Medusa por ejemplo, con su ojo maligno, cabellos de serpiente y lengua movidiza sería considerada la reina del Panteón de los monstruos femeninos: aquel hombre desafortunado que se atreviese a mirarla sería inmediatamente convertido en piedra” (2016, 1).

sobrenatural, o entre lo visible y lo latente, según la interpretación que se prefiera.<sup>87</sup> Como en *Otra vuelta de tuerca* (1898), aquí la escalera “is a place or condition of great power, but it also can be the locus of the horrible. It is the meeting ground of waking and dreaming, sanity and insanity, rationality and irrationality” (Rust 1988, 444).

De hecho, hay una conexión entre el dormitorio, el comedor y la escalera que se actualiza –se tensa o afloja– cada vez que el personaje va y vuelve, cargando la bandeja para la enferma, y que permite apreciar el modo en que se contaminan y confunden en el ambiente el tedio, el malestar, la abyección y el deseo, en medio de un itinerario rutinario y gravoso. Silenciosos y sombríos, estos son espacios que, pese a ser habitados por la pareja, revelan un vacío, *demandan* una intervención por parte del narrador. No en vano, son estos los espacios donde ocurre la aparición de Marta-2.

Por otro lado, hay varios espacios de la casa que permanecen abandonados y que Marta-2 los frecuenta para esconderse; estos son: la sala, el cuarto de servicio, los recodos de los pasillos, los intersticios o las partes posteriores de las puertas. En estos, Marta-2 se mimetiza o desaparece, tras escabullirse de la mirada angustiada del narrador. La casa, entonces, viene a parecerle al narrador extraña, irreconocible, indescifrable.

Y no solo eso. La noche en que su mujer muere, y el narrador nota con preocupación que ha desaparecido el medicamento que le ha servido para acelerar su agonía, este comprende con terror cierta complicidad entre aquellas zonas oscuras de la casa y la aparición. Así lo manifiesta el narrador, cuando, de pie, y con temor de bajar al primer piso para buscar a Marta-2, dice:

Me acerqué y aún me arriesgué a pisar el primer escalón: nada había ante mí, solo el silencio, e insisto, la nada que empezaba a cobrar sentido, hecha de objetos –los muebles, las lámparas– que adquiriría, no sé si fue premonición o revelación, una condición de máscaras (Proaño 2015, 94).

Tal complicidad entre espacio y fantasma, por lo demás, ya había sido anunciada antes, cuando –como dijimos– el narrador señala que Marta-2 se movía por la casa, pero a través de espacios contiguos, alternos, inimaginables.

---

<sup>87</sup> Tal y como lo recuerda Rust: “Dominant liminal images are doors, windows, mirrors, stairs, curtains, candles, a gate, the edge of the square (...). They are between different conditions such as inside and outside, appearance and reality, life and death (...). Crucial actions take place at liminal times of day –the twilight of dawn or fading dusk, or else at midnight” (Rust 1988, 443).

A diferencia de “La doblez”, entonces, donde los pasillos son los lugares por donde la mujer se interna y se aleja, aquí son los que permiten o anuncian que algo o alguien se avecina. Con “La doblez” y “Vendrá la visita”, Proaño Arandi nos advierte que los pasillos que conectan este plano de la realidad con el otro lado de las cosas son de ida y vuelta.

### 1.3.2. Un informe particular

Rememorada por el asesino –narrador protagonista heterodiegético–, la historia de “Vendrá la visita” bien puede ser vista como un texto confesional dirigido a quien quisiera leer el caso. Es, en ese sentido, la narración de un crimen y, a la vez, el testimonio de alguien que, perturbado, tal vez ha tenido una experiencia con lo sobrenatural. Todo lo que dice el narrador, así, es completamente sospechoso –por aquello de que “(l)a primera persona protagonista tiene el fatídico don de contaminar de duda la existencia misma del acontecimiento” (Campra 2001, 170)–.

Tomando en cuenta lo dicho, hay algunos elementos de su discurso sobre los que quisiera llamar la atención. El primero tiene que ver con el tipo de enunciado que pretende desarrollar el narrador. Me parecen destacables, en ese sentido, una serie de frases “formales” que se despliegan a lo largo del texto, y que parecen funcionar como *operadores de verdad*; por ejemplo, dice el narrador: “Para mayor abundamiento, aunque no estoy seguro de ello, parecía llevar su bata de cama” (Proaño 2015, 84; énfasis añadido), o “estaba enfrascado en hacer el recuento de mis actividades diarias. Sí, había consignado lo referente al desayuno” (86; énfasis añadido). Todas estas son, me parece, frases a través de las cuales el narrador se propone subrayar una supuesta actitud seria, objetiva, comprometida con la autenticidad de los hechos ocurridos

En esta misma línea, es significativo que, al tiempo en que se encuentran frases como estas –que, hasta cierto punto, teatralizan el texto, con la pretensión de darle un aire de “informe pormenorizado”–, proliferen también los *adjetivos connotados*, cuya utilización ha sido señalada igualmente como una constante en la literatura fantástica.<sup>88</sup> Como ejemplos de este tipo adjetivación tenemos: “esta sensación de saberla cerca y, a la vez, no alcanzable,

---

<sup>88</sup> Para Rosalba Campra, por ejemplo, “el mecanismo de adjetivación es muy sutil y crea, a través de juegos de no pertenencia, de aparente impropiedad, una difusa extrañeza” (2001, 186).

inasequible, separada de mí como por una barrera” (83; énfasis añadido), o “la presiento –de un modo ambiguo, intuitivo diría, pero cierto, dolorosamente cierto” (84; énfasis añadido), o, incluso: “su misión en este mundo simula ser de naturaleza indescifrable: ¿perversa? ¿Punitiva? ¿Irredenta?” (88; énfasis añadido).

Otra marca textual que, junto con la utilización de frases “formales” y adjetivos connotados que hemos visto, colabora a subrayar la perturbación que genera en el narrador la aparición de Marta-2 es la utilización de frases autorreflexivas, que dan cuenta de la dificultad de narrar aquello que parece imposible, como, por ejemplo: “eso, el delirio o un sueño, es lo que necesito para cumplir con denuedo lo que me propongo (contar los hechos)” (2015, 83). Pues bien, desde nuestro punto de vista, estas tres marcas textuales, presentes en “Vendrá la visita”, apuntan a la utilización de una “retórica de lo indecible”, característica, como es sabido, en textos que se proponen producir un efecto fantástico a partir de un uso del lenguaje que se postula realista.

### 1.3.3. El fantasma y la casa

Ahora bien, pese a que no pueda suprimir la razonable desconfianza de su posible lector, el propósito del narrador con su testimonio es evidente: plantear un hecho imposible como posible, como incierto; esto es, Marta-2 quizá existió –y existe mientras el narrador escribe lo que nosotros leemos como cuento–, y él puede dar fe de su presencia, pese a que no sea el más indicado ni esté en las mejores condiciones para hacerlo.

De tal informe, por lo demás, me interesa notar el modo en que el narrador presenta el visionado del fantasma. El que lo haga subrayando su posición de incertidumbre, siempre sospechando o viendo en Marta-2 el posible espejismo de un efecto óptico me parece importante, no solo porque funciona como un recurso efectivo de verosimilitud sino porque resalta la importancia del espacio en la producción de lo imposible. Y, más significativo aún, contamina de ambigüedad e incertidumbre la existencia del fantasma.

Resulta favorable, en este punto, dar un mínimo rodeo para recordar una de las leyes fundamentales de la relación *figura-fondo* propuesta por los psicólogos de la Gestalt, ya que traer acá uno de sus principios nos permitirá dar cuenta de la productiva correspondencia que el narrador establece entre Marta-2 y el espacio doméstico. Este principio lo he recuperado

de *Principios de psicología de la forma*, de Kurt Koffka; es, por lo demás, muy breve, y en él se sostiene que: en la relación *figura-fondo*, “la figura depende, en cuanto a sus características, del fondo sobre que aparece. El fondo actúa como el *armazón* en que la figura está suspendida y en consecuencia determina a la figura” (1953, 220).

Lógicamente la ley, que funciona en modelos gráficos bidimensionales, es extrapolable a otros ámbitos.<sup>89</sup> Para el punto que nos interesa, sin embargo, vale decir que Koffka propone la atmósfera de un dormitorio como un ejemplo de fondo que “determina *nuestra* relación [...] con todas las figuras o cosas en nuestro ámbito de comportamiento dado” (239), teniendo en cuenta que “nuestro fondo más general es suprasensorio en el sentido de que debe su existencia a la contribución potencial de todos los sentidos” (238)–.

Por lo demás, ha sido Taniche Rodríguez quien ha retomado la relación *figura-fondo* para explicar la relación entre aquello que provoca lo insólito y el contexto necesariamente realista que lo enmarca y hace posible:

Según la relación *figura-fondo* [...], todo proceso de percepción visual remite a un mecanismo básico según el cual tendemos a focalizar nuestra atención sobre un objeto [...] (figura) destacándolos del resto de los objetos que envuelven (fondo). Al extrapolar esta ley al ámbito de la percepción del fenómeno fantástico [o insólito, en este caso], la elección de un lenguaje realista funciona como la estrategia que permite destacar un elemento que, de acuerdo con el conocimiento enciclopédico del lector, provoca un conflicto en la coherencia del universo reproducido en el relato. Esta estrategia no funciona como simple soporte del elemento sobrenatural (figura) sino que tiene un papel *activo* como recurso en la totalidad del proceso de extrañamiento, es decir, una función agente en la configuración de la transgresión resultante (2010, párr. 18).

Como se verá entonces, nuestro propósito al recordar lo señalado por Koffka en este momento ha sido considerar este principio de la relación *figura-fondo* para leer la serie de apariciones de Marta-2 en el espacio doméstico, teniendo en cuenta que estas son presentadas por el narrador como posibles errores de percepción, y advirtiendo en esta percepción confusa, turbada de la relación *figura-fondo* una posibilidad particularmente productiva para el efecto de extrañeza ante lo insólito, la irrupción del evento fantástico y la creación de ambigüedad.

---

<sup>89</sup> De hecho, más adelante, Koffka se pregunta si esta articulación *figura-fondo* puede aplicarse a todos los sentidos, si consideramos como figuras experiencias como las que provocan “los objetos suaves o ásperos que tocamos, el gusto de este bocado de chuleta bien cocinado, o el aroma del vino de viñedo escogido que acabamos de sorber” (1953, 238).

No es gratuito, pues, que el narrador nos dé cuenta de Marta-2 a través de una constante alusión a efectos ópticos, o a percepciones fugaces.<sup>90</sup> Así, a lo largo de todo el cuento Marta-2, más que vista, es entrevista en la distancia; más que sentida es presentida; más que encontrada, parece *surgida* del fondo confuso y sombrío de la casa.<sup>91</sup> *Forma fluens*, en definitiva, Marta-2 “es una figura de límites velados, que se evaporan con el aire, con la velocidad [...]: en sus ropas [una bata púrpura, de la que el narrador apenas ve su filo] reside recuerdo del movimiento, de la melancolía, del deseo” (Francalanci, 2010, 262).

Así pues, tal y como ocurre ante aquellas imágenes confusas de la Gestalt, frente a las que es el espectador quien distingue y “elige” una figura en el dibujo ambiguo que se le presenta al frente, proyectando en tal ejercicio sus propios antecedentes o estado anímico, sin dejar por ello de responder al dibujo ambiguo que efectivamente tiene en su delante, aquí es el narrador el que encuentra, sobre el fondo oscuro y silencioso de la casa, la presencia de Marta-2, con la salvedad de que aquí el narrador, no solo duda sobre la forma de la figura; lo hace también sobre si aquello que reconoce es una proyección de su mente, o existe efectivamente como un fantasma real que circunda el espacio doméstico.

Si consideramos entonces que “toda percepción explícita de una cosa vive de una comunicación previa con cierta atmósfera” (Merleau-Ponty 1994, 334), podemos decir entonces que en este cuento la realidad no se muestra como “una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad” (Alazraki 2001, 276), sino que, más llanamente, es la comunión entre el fondo y el observador el que produce o identifica o abre la puerta a esa figura insólita, sea esta un fantasma o una proyección fantasmática o un ser que proviene de otro plano de la realidad.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Me parece importante, en este sentido, recordar que es el propio narrador quien plantea las problemáticas apariciones de Marta-2 en términos de percepción, y busca explicarlos sin suerte como un error óptico; dice el narrador: “(s)obrecogido, he tratado, en instantes como esos, de encontrar una causa aceptable para tales efectos: pero no lo he logrado, ninguna ventana ha estado presente en el escenario del fenómeno que pudiera explicarlo, por ejemplo, por el paso de una nube que, de pronto, hubiese oscurecido desde el exterior el ámbito interno” (Proaño 2015, 87).

<sup>91</sup> Así lo dice el narrador, ya en las primeras líneas del cuento: “La he presentido durante largo tiempo: en los recovecos de la casa, en la soledad invertida de los espejos, en mi silencio, en este silencio mío que a veces llena, casi como un alarido, las habitaciones” (83).

<sup>92</sup> Posibilidad esta última, la de que Marta-2 provenga de otro plano la ha sugerido también Iván Rodrigo Mendizábal, cuando dice: “El cuento “Vendrá la visita” [...] nos pone, primero, en una paradoja: ¿qué pasaría si la esposa que está enferma en un plano, en el otro está sana? Y segundo, en este tema de la enteleguía: ¿qué pasaría si cuando hemos constatado que la esposa está sana, aún queda la imagen, fantasmática, real, problemática, de la esposa enferma? En dicho cuento el narrador articula ese doble juego, relatando, a la vez, la conformación del doble. ¿Es Marta-1 semejante a Marta-2? ¿La primera es real y la segunda la realidad, o a

Por lo demás, este intercambio o comunión entre el espacio y el personaje, que es el que permite la irrupción de elementos insólitos en “la realidad”, es procesual y progresivo, y se diría parecido al acto de graduar el lente de una cámara fotográfica: en él lo que, al principio es solo borrosa, sospechosamente advertido, se revela o se hace ostensible, tras un obstinado ejercicio de atención y de enfoque.<sup>93</sup>

### 1.3.4. Dos ejemplos, una figura confusa

Dicho esto, propongo un par de momentos que dan cuenta de la situación poco clara, generadora de ambigüedad en la que la aparición de Marta-2 invita al narrador a verla como un error de percepción, y que, creo, permiten definir la incertidumbre que domina al narrador durante todo el cuento. Así, respecto a la primera vez que ve a la aparición, dice el narrador:

Estaba yo en el pequeño comedor de diario (así lo llaman), ordenando los acostumbrados objetos: la taza de café, la azucarera, la canastilla de pan. En ese preciso instante, como obedeciendo al llamado de una voz misteriosa, miré hacia atrás. En la distancia de la casa, por las escaleras que conducen al segundo piso, la vi bajar. Silenciosa, lejana, indescriptible. Tenía la figura de Marta, mi mujer enferma y yacente. Para mayor abundamiento, aunque no estoy seguro de ello, parecía llevar su bata de cama, la preferida, la de color púrpura. Tanto fue así que creí que era ella, Marta [...]. Sorprendido por su brusca mejoría, dejé la bandeja sobre la mesa y fui a su encuentro. Por un segundo, Marta desapareció de mi vista. Supuse que habría descendido hasta el descanso y que en ese instante, en el momento en que yo abandonaba el comedor de diario y me dirigía hacia la escalera, ella, Marta, estaría transitoriamente velada, oculta a mi vista, por la pared que me separaba de la cocina. Lleno de esta lógica y natural certidumbre, impulsado por la curiosidad, llegué al pie de las gradas. Nada, nadie se perfilaba en la cruda luz. (Proaño 2015, 83-84).

---

la inversa? ¿La una, es la faceta del deseo, mientras la otra, del desencuentro?” (2020, párr. 8). Las preguntas de Rodrigo Mendizábal son interesantes. La primera, por ejemplo, permite leer en la presencia del fantasma la irrupción –a través de una metalepsis horizontal del enunciado– de un ser proveniente de otro plano de realidad. Esto, en este trabajo, es importante, dado que nos permite relacionar a este cuento con una de las lecturas posibles de “La doblez”, en la que, como ya lo dijimos, la mujer del protagonista desaparece, tras haberse alejado demasiado –al contrario de lo que ocurre en este cuento, donde la mujer aparece, tras haberse acercado lo suficiente–. La segunda pregunta, por otro lado, permite acercar la imagen de Marta a la fantasmagoría juvenil del cuarto del fondo que aparece en “Devastación del domingo”.

<sup>93</sup> El procedimiento de *hacer ostensible lo otro* es aplicable al resto de la obra de Proaño Arandi. Se diría, de hecho, que este procedimiento es el motor de sus relatos y novelas, y tiene que ver con un obstinado y melancólico ejercicio de la mirada. Ver bien, aquí, implica, detenerse, atender, asumir o, mejor, heredar, lo que se impone al frente; sospechar de lo que se ve, convertirlo en máscara tan solo para intentar el develamiento. Graduar la mirada, jugar con la perspectiva, hasta tener como resultado una revelación. Hay que decir, sin embargo, que, en la narrativa de Proaño, lo que se hace ostensible no siempre tiene que ver con las formas de lo insólito, pero sí con las del secreto.

De esta cita resalto algunos hechos, quizá menores en apariencia, pero que apuntan a la dificultad de reconocimiento de la figura; entre ellos: el que el narrador presenta a la figura antes de verla; el que la *vea* con los rasgos o características de su esposa –como si ante la dificultad del reconocimiento, fuera la memoria o la experiencia la que influyera “sobre la articulación figura-fondo” (Koffka 1953, 249)–; el que la *aparición* lleve una bata púrpura –lo cual es importante si consideramos que el color es un factor de alto grado de articulación de la figura (222)–; el que la profundidad del espacio de la casa se defina por traslapo,<sup>94</sup> y que esa distribución del espacio le permita a ella camuflarse o *diluirse* en un *fondo* que, por lo demás, poco o nada es tomado en cuenta –lo cual es normal, ya que en “la orientación práctica lo que nos interesa es identificar los objetos” (Arnheim 2006, 245)–.

Otro momento. En sintonía con el presentado en la anterior cita, el que presento a continuación proviene del final del cuento. La situación, sin embargo, es muy parecida, aunque aquí el suceso insólito se dé en la noche, y en el segundo piso de la casa:

En aquel mismo instante, un filo de bata, la bata púrpura de Marta, apareció y desapareció en el vano de la puerta del dormitorio, alejándose en lo que me pareció un soplo de viento, una brisa fría que desde el pasillo adyacente llegó hasta mí, hostil, diría que letal: enemigo. Venciendo el miedo, me levanté y me acerqué a la puerta para cerciorarme de lo que había entrevisto, sin saber si era o no una alucinación. Por la grada que lleva a la planta baja vi algo más: una sombra se alejaba hacia abajo, como si alguien descendiera apresuradamente por ella. Me acerqué y aún me arriesgué a pisar el primer escalón: nada había ante mí, solo el silencio, e insisto la nada, una nada que empezaba a cobrar sentido, hecha de objetos –los muebles, las lámparas que adquirirían, no sé si fue premonición o revelación, una condición de máscaras. (Proaño 2015, 94)

De esta cita destaco: que la figura sea percibida en movimiento –lo que, si seguimos a Koffka, ayudaría a que su presencia sea captada de modo más definido–; que la sombra de Marta-2 se difumine en la planta baja, como secundada por la oscuridad; que el fondo, pronto, sea visto con “la suficiente calidad de figura para ser perceptible por derecho propio” (Arnheim 2006, 246), y se revele entonces como un espacio monstruoso, cómplice, falsario.

Esto último es importante. No olvidemos que en un principio Marta-2 es considerada tan solo como resultado de un error de percepción. Y, sin embargo, eso basta para que el espacio doméstico se torne sospechoso: no solo los objetos físicos adquieren cierta

---

<sup>94</sup> Así, cuando la presente, el narrador va desde el comedor de diario, pasa por la cocina, la supone en el descanso de las gradas, *tapada* por una pared que separa la cocina de las escaleras.

“condición de máscaras”; también los espacios parecen verse perturbados por pasillos alternos, de imposible acceso. Por decirlo de algún modo: la casa se torna en un escenario dispuesto al *trompe-l’oeil*. Y, sin embargo, aquí, “la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente” (Sarduy 2013, 254) del *trompe-l’oeil*, bien pueden ser reales. Marta-2 que es, aquí, la “mirada que el *trompe-l’oeil* nos dirige [al protagonista y al lector] [...y que] surge como desde un centro, de un punto de fuga” (256), del fondo oscuro de la casa, bien podría ser el elemento que adviene *del otro lado de las cosas*.

### 1.3.5. La irrupción espeluznante

Ahora bien, al plantearse la aparición de Marta-2 en “Vendrá la visita” como un problema de reconocimiento en el que el narrador duda constantemente, no solo sobre la naturaleza de la figura que identifica en su medio, sino también de sus propias facultades de percepción o de su estado psicológico, de las innumerables jugarretas ópticas que puede hacernos el medio ambiente, la luz y la sombra, cuando las condiciones de observación no son las mejores; esto es: cuando se alza a ver de reojo; o cuando el cristal juega con un reflejo en nuestro delante; o cuando los objetos, a la distancia, se nos ocultan y traslapan. Al plantearse así, de un modo más bien ambiguo o problemático, la aparición de Marta-2 desafía al narrador a tomar postura sobre su existencia, ¿corresponde esta figura a un fantasma real? ¿O a un ser *venido* de otra dimensión? ¿O no es más que una alucinación del narrador?

De optar por las dos primeras posibilidades, la irrupción de Marta-2 se plantearía como un evento imposible, fantástico; esto es, según David Roas, como un “fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano” (2011, 78). De optar por tercera, en cambio, la presencia de Marta-2 tendría que ser explicada desde el terreno de lo fantasmático, lo cual nos haría ver a Marta-2 como una versión maligna del fantasma melancólico que proyecta el protagonista de “Devastación del domingo”.

Herederio de la ambigüedad de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, el cuento no da una respuesta a estas preguntas.<sup>95</sup> De lo que sí no queda ninguna duda es que, en cualquiera de los casos, la aparición de Marta-2 genera una sensación de terror que, tal vez, tiene que

---

<sup>95</sup> Para Fisher, lo espeluznante “plantea preguntas sobre el sujeto de acción” (Fisher 2018, 15), sobre su existencia real o alucinada, sobre su posible motivación, que no son resueltas. El momento en que el enigma se resuelve, se desvanece el efecto espeluznante.

ver con aquello que Mark Fisher denominó *lo espeluznante*; es decir, con aquella sensación que surge “si hay una presencia cuando no debería haber nada” (2018, 75), y que hace al lector, no solo ver en esta presencia una alteridad, sino especular sobre el carácter o las motivaciones de tal presencia.<sup>96</sup>

Así, por ejemplo, de ser Marta-2 un ser surgido a causa de un evento fantástico, uno puede preguntarse cuál es el propósito o deseo de su presencia, o, como ya advertía el propio narrador, cuando hablaba de Marta-2, y señalaba que “su misión en este mundo simula ser de naturaleza indescifrable: ¿perversa? ¿Punitiva? ¿Irredenta?” (Proaño 2015, 88).

Por otro lado, de ser Marta-2 resultado de la alucinación del asesino, “(l)o que resulta espeluznante es la capacidad de acción del propio inconsciente [...que hace preguntarnos] cómo una sola entidad puede ser al mismo tiempo, la que oculta algo y a la que se oculta algo” (Fisher 2018, 88).<sup>97</sup>

Finalmente, lo que también advierte el cuento es que esa aparición que amenaza el orden establecido es tan corrosiva como la tarea perversa que emprende el narrador cuando decide acelerar la muerte de la esposa.

Vale advertir, finalmente, que leer la serie de apariciones de Marta-2, teniendo en cuenta este principio recordado por Koffka evidencia, de antemano, el protagonismo del espacio tanto en la producción del fantasma, como en la generación de ambigüedad o incertidumbre respecto a la consistencia de esta visualización.

#### 4. Antes de salir de la casa

Como había señalado ya, si en un primer momento los relatos de Proaño se sitúan en casas simbólicamente marcadas por la figura del padre, y presentan una “arquitectura vertical

---

<sup>96</sup> Optamos por la categoría de “lo espeluznante” y no por la de “el miedo”, propuesta por David Roas porque mientras la primera permite dar cuenta de una sensación de extrañeza respecto a un evento transgresor, sea imposible o explicable por medio de la razón; la segunda, en cambio, se refiere ante todo a un miedo específico, el que provoca el evento fantástico. Dice Roas: “Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar” (2011, 96).

<sup>97</sup> No olvidemos que, en “Vendrá la visita”, la presencia de Marta-2 está vinculada tanto con el asesinato de Marta-1, como con el descubrimiento del crimen; es ella, Marta-2, la que, por momentos, parece presionar al narrador a apresurar su muerte; pero es ella también la que parece ocultar y revelar en el momento oportuno el frasco de remedio que el propio narrador no ve en el velador del dormitorio, y que lo delata como asesino.

que atrae hacia abajo, donde algo viscoso y fascinante tiene lugar” (Negroni 1999, 159); en un segundo momento, los relatos están situados en espacios anodinos, casas y departamentos ubicados en cualquier ciudad contemporánea, que nos recuerdan aquella propensión que Cortázar constataba ya en muchos escritores de su generación de apropiarse del legado gótico a través “de una general desinfección de su escenografía” (2018, 573).

A diferencia de los cuentos estudiados en el primer capítulo, la extrañeza que se ocasiona en el espacio doméstico de los cuentos leídos en este capítulo –con la excepción de “Vendrá la visita”– no tiene que ver con la verticalidad de la arquitectura doméstica, en la que el subsuelo viene a ser el espacio tanto de los recuerdos más pesados y entrañables – como decía Bachelard– o de lo oculto y reprimido –como ocurría con las casas góticas–. En los cuentos leídos en el segundo capítulo la relación con el pasado, que, en los cuentos del primero, como decía, se resumía en la relación con el subsuelo– se expresa en el espacio de modo distinto; es decir, tanto el secreto o el recuerdo como aquello que es considerado otro o diferente, ya no se sitúa abajo, sino que está en la misma planta o eje horizontal, pero alejado, excesivamente distanciado, puesto en un rincón. Desde ese lugar *aquello* llama al personaje y al lector, y para verlo e intentar identificarlo, hay que moverse –como el hábil lector de anamorfosis– y buscar el punto de vista adecuado, punto de vista que, no hay que decirlo, no siempre se encuentra, pero a la larga, en estos cuentos, tanto ver el fantasma como no verlo, nos ponen en guardia de cara a las convenciones de lo real, y nos invitan a una actitud analítica de lo que vemos y consideramos cierto.

Así, en “La doblez” la fractura del ámbito percibido como único y la impresión de encontrarse separado de la mujer por una distancia imposible también es producida por la singular interrelación del narrador con el espacio: todo ocurre como si el inicial desencuentro que el narrador tiene con su pareja desencadenara en una percepción perturbada del espacio doméstico, y, a su vez, esta sensación de ver la casa continuamente desenfocada, provocara –a través de una meta-morfosis– la fractura de un espacio entendido como único. “La doblez”, así, se plantea como la narración de la pérdida del punto de observación adecuado para mirar a la pareja; sufrido el *décalage*, el protagonista ya no podrá situarse en el punto de reconocimiento y la mujer pasará a ser el otro, ese ser desfigurado u otro al que ya no se puede reconocer.

En “Devastación del domingo”, mientras tanto, el espacio no solo produce en los personajes una sensación de impersonalidad y deterioro, como al inicio del cuento, cuando el personaje se tambalea por el corredor, bajo la luz amarillenta y persistente del foco. Permite también el surgimiento de una autoridad local, que permite la producción de un rincón “en un sistema de lugares definidos”. En este cuento es interesante notar el modo en que el espacio no solo afecta a quienes lo habitan sino también se deja afectar por el modo de habitar de sus personajes. Así, tras la singular forma en que el marido ocupa el cuarto del fondo, el espacio doméstico se rarifica también; mientras en la perspectiva de la mujer, esta aparición, apenas presumida por ella, hace que el espacio se muestre horadado, enrarecido por el fantasma o el secreto. No hay que decirlo: las sospechas de la mujer se asemejan a la de un espectador que ve un cuadro y no logra ocupar el lugar apropiado para descubrir la imagen anamórfica que, se sospecha, esconde el cuadro.

Finalmente, en “Vendrá la visita”, al leer la serie de apariciones de Marta-2, teniendo en cuenta el principio figura-fondo recordado por Koffka, se evidencia de antemano, el protagonismo del espacio tanto en la producción del fantasma, como en la generación de ambigüedad o incertidumbre respecto a la consistencia de su visualización. Aquí parece ser la desolación de un ámbito silencioso y lóbrego el que invita al ojo del personaje a proyectar sus fantasmas.

En síntesis, y si consideramos nuevamente aquel fundamento de Merleau-Ponty del cual partíamos para la elaboración de este trabajo –aquel de que “toda percepción explícita de una cosa vive de una comunicación previa con cierta atmósfera” (Merleau-Ponty 1994, 334)–, podemos decir entonces que, en estos cuentos, la realidad no se muestra como “una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad” (Alazraki 2001, 276), sino que, más llanamente, es la comunión entre el fondo y el observador el que produce o identifica o fuerza un confín, abriendo la puerta a esa figura insólita que transgrede las leyes del mundo del relato, sea esta un fantasma o una proyección fantasmática o un ser que proviene de otro plano de la realidad –como parece suceder en “La doblez”, en “Devastación del domingo” y “Vendrá la visita”–; o tome esta la forma de una figura auditiva –como en “Difusos bajo una luz cegante”–, o, finalmente, produzca la imagen de un subsuelo ampliado en sus dimensiones físicas –como ocurre en “La noche de Santiago”–.



## Conclusiones

En *El ojo vivo*, Jean Starobinsky recuerda que la mirada difícilmente se limita a la confirmación de las apariencias, pues está en su naturaleza misma exigir más, dejarse atraer por aquello que se cree esconde o disimula el objeto o presencia que tenemos en frente (2002, 10).

Recuerdo esto aquí porque en la obra de Francisco Proaño Arandi, la fascinación — esta experiencia límite, exorbitante— de la mirada es un fenómeno constante, de central importancia para la narración.

En efecto, muchas de sus novelas y cuentos tienen como protagonistas a personajes que ven el mundo con sospecha, trastocadas las convenciones de lo real por la intuición de que lo que se muestra a vista de todos esconde algo más, la mayor parte de las veces oscuro o velado por el aire de un crimen.

En ocasiones aquello que se presiente adviene, cobra presencia. En la narrativa de Proaño, de hecho, esto de hacer ostensible lo invisible, lo secreto, es un procedimiento habitual, resultado casi siempre de un obsecado asedio de la mirada.

Y es que para ver el otro lado de las cosas parecería ser imprescindible graduar el ojo, atender a las extrañas relaciones que se dan entre el fondo y la figura de lo que se dispone como cuadro, aprovechar el vértigo del deslizamiento, o cambiar el punto en el que nos situamos para descubrir, al fin, como en *Los embajadores* de Holbein, eso que se difuminaba, informe, y que no se veía bien a primera vista.

Un conocido pasaje hacia el final de *Tratado del amor clandestino* ilustra bien lo dicho, ya que aquí el personaje que ha ido hasta los Llanganates, con la idea de aclarar el misterioso alejamiento de su padre, logra ver —quizá ya agotado o tomado por el delirio— algo significativo que le interpela desde el fondo del cuadro; dice:

Algo [...] parecía llamar mi atención desde que me asomara a este impensado mirador, mas, solo al cabo de un lapso como de diez o quince minutos, tuve conciencia de lo que se trataba. Entre la niebla, emergían a mi vista fragmentos de los páramos insondables que me rodeaban [...]. Hacia abajo, casi al pie mismo de la montaña, una laguna se extendía quieta y profunda. No era la primera vez que [...] observaba ese extraño efecto de la luz por el cual algo que

esta muy lejos se me aparece abruptamente cerca, visible en sus detalles más insignificantes. Ello volvía a suceder: la lisa superficie de la laguna estaba como al alcance de mi mano, rizada, clara, inviolable. Era allí, en su hondura, donde algo pugnaba por hacerse visible, evidente. Simulaba ser un titilar, o un destello, una suerte de luminosidad que se oscurecía a momentos y volvía luego, casi enseguida, a brillar. Allí estaba, solo para mí. En el fondo de la laguna se me antojaba reconocer una especie de construcciones, cual si lo que estuviera contemplando fuera una ciudad sumergida. De ese fondo provenía el destello, como una estrella que señalara una ruta, un final, o simplemente que avisara de su paso por la eternidad, haciéndose ostensible, por un brevísimo segundo, a los hombres (Proaño 2010, 220-221).

No siempre ocurre que aquello de lo que se sospecha se haga evidente con la alucinada claridad con que se muestra en el ejemplo tomado de *Tratado del amor clandestino*, sin embargo. Muchas veces lo presentado, o eso que enrarece el mundo, no llega a tener nombre, y obliga a los personajes a plantarse ante hechos incomprensibles, irresolubles, o los sitúan de cara ante aquello que pone en cuestión los marcos convencionales de lo real.

En algunos de los cuentos aquí analizados es destacable el hecho de que aquello que es percibido como imposible tienda a presentarse, primero, como un efecto óptico, o un error de percepción. El personaje tiende a analizar el elemento insólito a través de un análisis del espacio que le rodea. Su valoración, así, impone una detención, un anclaje y una delimitación del campo de percepción en un espacio determinado. La relación figura-fondo, en ese sentido, se torna fundamental, pues aquella presencia que irrumpe como imposible siempre está determinada por el marco espacial que la contiene.

A diferencia de los errores de percepción, sin embargo, en muchos relatos de Proaño aquello insólito, en lugar de difuminarse, de corregirse, se define, se torna cierto. Por decir de algún modo, esa sombra que ha adquirido, de pronto, una presencia tridimensional, tras una mirada detenida, no vuelve a su bidimensionalidad normal. Al contrario, cobra cuerpo, se reafirma en su carácter imposible.

A este proceso de efectivizar lo insólito a través de un efecto óptico que se materializa, denomino *configuración ostensible*, y es un procedimiento que aprovecha de la comunión natural entre el fondo espacial y el observador. Así pues, es el observador el que produce o identifica o fuerza un confín, abriendo la puerta a esa figura insólita que transgrede las leyes del mundo del relato, sea esta un fantasma, una proyección fantasmática o un ser que proviene de otro plano de la realidad –como parece suceder en “Devastación del domingo” y “Vendrá la visita”–; o tome esta la forma de una figura auditiva –como en “Difusos bajo una luz

cegante” –, o, finalmente, produzca la imagen de un subsuelo ampliado en sus dimensiones físicas –como ocurre en “La noche de Santiago”–.

En otros casos, incluso, ocurre algo distinto. Quiero decir: hay ocasiones en que un elemento que los personajes veían con claridad, desaparece. El cuento “La doblez” es un ejemplo sintético de este fenómeno, ya que en él asistimos, no solo a un desencuentro amoroso, sino al proceso de desaparición de la pareja, cuando la rutina no solo enturbia la mirada que se le dedica a quien nos rodea, sino la disloca, haciendo que se deje de percibir aun al que nos era más cercano y querido.

Espejismos de la visión, en síntesis: modos de la extrañeza.

En todos estos casos lo presentido en el espacio desencadena la búsqueda, el proceso de inquisición del personaje sobre los hechos que lo afligen.

Más importante que lo dicho, en ese sentido, resulta notar que en varios pasajes de la narrativa de Proaño Arandi el mundo descrito —por decirlo de algún modo— tiembla en ojos de quien lo mira.

Como si estuviera siendo presionado por fuerzas subterráneas, o mejor, como si algo en el fondo del lugar donde suceden los hechos hubiese hecho contacto con el ojo de quien observa —imantándolo, utilizándolo como a un móvil para salir a la luz, para materializarse o hacerse visible—, el de Proaño es no pocas veces un mundo en estado de advenimiento; ante ello, sus personajes no pueden dejar de preguntarse una y otra vez si aquello que ven es realmente cierto, si es posible confiar o no en la mirada, en el relato que se hacen del mundo.

Ahora bien, si algo de esto es posible, la inquietud sobre el modo en que el autor logra este efecto debería conducir la atención a su destacable labor con la *tensión narrativa*,<sup>98</sup> más en concreto a su trabajo con la descripción, ante todo en sus dos libros de cuentos de 1986: *Oposición a la magia y La doblez*, y en sus dos primeras novelas: *Antiguas caras en el espejo* (1984) y *Del otro lado de las cosas* (1993) —en su obra posterior la morosidad se aligera, aunque no por ello deja de ser notable—.

En esta línea, una constante que vale la pena destacar en la habitual práctica descriptiva de Proaño es que evade la posibilidad de caracterizar lo experimentado a través

---

<sup>98</sup> Para Julio Cortázar la tensión narrativa puede definirse como la “intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado” (2018, 487). No hay que decirlo: Proaño es un artesano de la tensión, y creo que su labor descriptiva está encaminada a lograr ese contante estado de advenimiento, que es una sensación característica de su narrativa.

del tan mentado adjetivo preciso —que establecería la identidad del objeto y el término que lo fija—, y prefiere hacerlo a través de series de dos o tres que funcionan siempre de un modo aproximativo, progresivo, acumulativo, y que parecen dar cuenta de un acercamiento tinoso, desconfiado, envolvente hacia la presencia que imanta o fascina, tal y como si se nos advirtiese, con este modo de operar, que lo descrito, por más exhaustivo que sea en su despliegue, no deja de ser un testimonio siempre parcial de lo visto o sentido, por lo demás siempre tan provisional, engañoso o evanescente.

Ahora bien, que este sea un acercamiento despacioso y paulatino no quiere decir que su impulso por hacer ostensible lo apenas percibido sea menor, ni que abandone en su accionar una cierta voluntad de fijeza.

En efecto, hay un *impulso prénsil* en este progresivo acotamiento descriptivo que se afana por captar una imagen o secuencia del mundo sobre la cual concentrar la intensidad de la mirada, como si esta se tratara de una superficie de revelado. Así, en un momento determinado Proaño bien puede escribir que la escena de pronto pareció “arcana, ominosa, insustituible” (1984, 55), o que la misión del fantasma le resultó al protagonista de uno de sus cuentos “de naturaleza indescifrable: ¿perversa? ¿Punitiva? ¿Irredenta?” (2015, 88), como si a través de los adjetivos lo que hiciera fuera dirigir con pinzas la luz sobre ciertos indicios de aquel elemento insólito que adviene entre lo confuso o inestable o informe que es lo real.

Lo interesante, en cualquier caso, es que el efecto de estas tentativas por fijar “secuencias movedizas”, en ocasiones resulta casi paradójico, pues mientras más inquiere la mirada, o acotan los adjetivos, más escurridizo pareciera hacerse aquello que, de un modo inasible, perturba el mundo; más provisionales parecerían volverse las certezas con respecto a lo descrito.

Manteniéndonos aún en la labor descriptiva de Proaño, se puede mencionar un procedimiento que coadyuva a la tensión narrativa, y que está en clara sintonía con este modo progresivo, envolvente de adjetivar. Nos referimos a la construcción de hologramas, procedimiento que, según Julio Pazos, se caracterizaría por presentar “los diversos componentes [de la narración] de tal modo que ellos sugieren una situación dinámica, casi cinematográfica” (2009, 17).

No hay que decirlo: este procedimiento le permite a Proaño que las escenas se vuelvan extrañamente movedizas, de tal manera que cada hecho parezca “concentrar en sí, controversialmente, tanto la quietud, cuanto el vértigo” (Proaño 1984, 176-177).

Y no solo eso. Como decía, creo que estas secuencias temblorosas, elásticas de lo real, muchas veces funcionan como marcos que, en su voluntad de fijeza, permiten intentar entrever aquello escondido, o intuido por quienes intentan “hacer brillar el fuego de lo oculto en una pupila inmóvil” (Starobinsky 2002, 12).

En cualquier caso, el resultado de tales modos de proceder —la adjetivación, la construcción de hologramas...— es efectivo y consecuente con lo que parece buscar Proaño Arandi, dado que intensifican la *tensión narrativa*, coadyuvan a la sensación de adventimiento de lo otro, y avivan las incertidumbres del lector sobre aquello que parece hechar una sombra proterva en el mundo.

Por lo demás, de estos modos de proceder, ¿no se deriva una cierta pedagogía de la mirada, cuya mayor tensión se daría en el espacio fronterizo entre lo que convencionalmente denominamos real y aquella experiencia exorbitante, que rebasa las leyes de lo posible, y que por ello mismo perturba y fascina?

Quizá la duda que sufren los personajes de los relatos de Proaño ante lo insólito da cuenta de mejor manera de esa sorpresa traumática que se experimenta en todo contacto con lo otro. Pasar del otro lado de las cosas implica ponerse a prueba, asumir que la identidad es evanescente y que siempre es posible forzar un confín a las convenciones de lo real. El relato de Proaño es el relato de ese forzamiento, de esa ruptura del límite establecido por la convención, el poder, la identidad, la historia, el tiempo.



## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 2006 *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Aínsa, Fernando. 2006. *Del topos al logos: Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Alazaraki, Jaime. 2001. “¿Qué es lo neofantástico?”. En *Teorías de lo fantástico*, compilado por David Roas. Madrid: Arco / Libros.
- Álvarez Méndez, Natalia. 2002. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.
- Arnheim, Rudolf. 2006. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Augé, Marc. 1998. *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bachelard, Gastón. 2001. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Balseca, Fernando. 2003. “La novela como una arqueología del saber ser *Del otro lado de las cosas*”. En *Del otro lado de las cosas*. Quito: Eskeletra Editorial, 2003.
- Bastidas, Rocío. 2000. *La narrativa barroca de Francisco Proaño Arandi*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Ecuador.
- \_\_\_\_\_. 2015. “Estudio introductorio”. En *Contemporáneos: Jaime Marchán. Francisco Proaño Arandi, Juan Valdano*. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja.
- Berger, John. 2015. *Para entender la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Beristáin, Helena. 1995. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
- Bloch, Ernst. 2004. *El principio de la esperanza*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bollnow, Otto. 1969. *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor.
- Borges, Jorge Luis. 2003. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. 1985. *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera.
- Bourdieu, Pierre. 1999. “Efectos de lugar”. En *La miseria del mundo*, editado por Pierre Bourdieu. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- \_\_\_\_\_. 2007. "La casa o el mundo dado vuelta". En *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bozzetto, Roger. 2001. "¿Un discurso fantástico?". En *Teorías de lo fantástico*, compilado por David Roas. Madrid: Arco / Libros.
- Caillois, Roger. 1939. "Mimetismo psicastenía legendaria". En *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Sur.
- Calabrese, Omar. 1999. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Campra, Rosalba. 2001. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En *Teorías de lo fantástico*, compilado por David Roas. Madrid: Arco / Libros.
- Castro, Andrea. 2007. "El motivo del umbral y del espacio liminal". En *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, editado por José Miguel Sardiñas. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Cirlot, Juan-Eduardo. 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cortázar, Julio. 2018. *Obra crítica*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Creed, Barbara. 2016. "Terror y monstruo femenino. Una abyección imaginaria". *laFuga*, 18. 2021-10-24. <http://2016.lafuga.cl/terror-y-el-monstruo-femenino/783>.
- De Certeau, Michel. 1999. *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_. 2000. *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Durand, Gilbert. 1971. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Égüez, Iván. 2014. "Nota bene". En *Cuentos fantásticos*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Eliade, Mircea. 1981. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama / Punto Omega.
- Fisher, Mark. 2018. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Francalanci, Ernesto. 2010. *Estética de los objetos*. Madrid: Antonio Machado Libros.

- Freud, Sigmund. 1992. "El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W Jensen". En *Obras completas*, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- \_\_\_\_\_. 2012. *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura*. Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Lo ominoso". En *Obras completas*, vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- García, Patricia. 2015. "El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato 'Los palafitos' (Ángel Olgoso)". *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos* (1): 113-24.
- \_\_\_\_\_. *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature*. New York: Routledge.
- González Echevarría, Roberto. 2011. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Inquieta compañía Carlos Fuentes y el gótico" 2008. En *Imaginaciones mexicanas. Obras completas III*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, Edward. 2003. *La dimensión oculta*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Hayek, María Isabel. 2007. "Las cosas, del otro lado". En *Del otro lado de las cosas*. Guayaquil: Biblioteca de la Ilustre Municipalidad de Guayaquil.
- Kayser, Wolfgang. 2010. *Lo grotesco: Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado Libros. Edición en EPUB.
- Koffka, Kurt. 1953. *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Kristeva, Julia. 1989, *Los poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Lodge, David. 2002. *El arte de la ficción*. Barcelona: Ediciones Península.
- López-Pellisa, Teresa, y Ricard Ruiz. 2019. "Introducción. Las hijas de Metis". En *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, editado por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz. Madrid: Páginas de Espuma. Edición en EPUB.
- Macfarlane, Robert. 2019. *Bajotierra: Un viaje por las profundidades del tiempo*. Barcelona: Random House. Edición en EPUB.
- Magris, Claudio. 2017. *El secreto y no*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- Michaux, Henri. 2015. *Una vía para la insubordinación*. Barcelona: Alpha Decay.

- Montaner, Alberto. 2019. “Los relicarios de altar en la Alta Edad Media Hispánica: devoción y liturgia”. En *Supra Devotionem: Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, editado por Francisco José Alfaro Pérez y Carolina Naya Franco, 61-77. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Moreano, Alejandro. “Entrevista a Francisco Proaño Arandi: Se trataba de crear en el lector una sensación de angustia frente a la realidad”. *Kipus. Revista Andina de Letras*. 28 (II): 13-31. <http://hdl.handle.net/10644/2881>
- Negróni, María. 1999. *Museo negro*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ortega, Alicia. 2011. “El cuento en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador*, coordinado por Alicia Ortega, vol. 7, Literatura de la República. 1960-2000. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- \_\_\_\_\_. 2017. *Fuga hacia dentro: La novela ecuatoriana en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- \_\_\_\_\_. 2011. “La novela en el período”. En *Historia de las literaturas del Ecuador*, coordinado por Alicia Ortega, vol. 7, Literatura de la República. 1960-2000. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ortega, Julio. “Noticia”. 2008. En *Imaginaciones mexicanas. Obras completas iii*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Poe, Edgar Alan. 1973. “Filosofía de la composición”. En *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. 2011. “El demonio de la perversidad”. En *Narrativa completa*. Madrid: Cátedra.
- Pazos, Julio. 2009. “Estudio introductorio”. En *Oposición a la magia*. Quito: Libresa.
- Proaño Arandi, Francisco. 2014. *Desde el silencio*. Quito: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Elementos dispares*. Quito: Edinun.
- \_\_\_\_\_. 2009a. *El sabor de la condena*. Quito: Editorial El Conejo.
- \_\_\_\_\_. 2009b. *Entretextos: Ensayos sobre literatura*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Historias de disecadores*. Quito: Editora Luz de América.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Historias del país fingido*. Quito: Editorial Eskeletra.
- \_\_\_\_\_. 1986a. *La doblez*. Quito: Planeta.
- \_\_\_\_\_. 2003. *La razón y el presagio*. Quito: Libresa.

- \_\_\_\_. 2008. “Lo esperpéntico en Pareja Diezcanseco: precursores y continuadores”. *Kipus. Revista Andina de Letras* 24 (2): 151-64. <http://hdl.handle.net/10644/1202>.
- \_\_\_\_. 1986b. *Oposición a la magia*. Quito: Editorial El Conejo.
- \_\_\_\_. 2010. *Tratado del amor clandestino*. Quito: Edición del autor.
- Roas, David. 2011. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Robbe-Grillet, Alain. 2010. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. 2020. “Elementos dispares: conjuntando realidad, irrealidad y lo real”. *Amazing Stories*. 18 de marzo. <https://amazingstories.com/2020/03/elementos-dispares-conjuntando-realidad-irrealidad-y-lo-real/>.
- Rodríguez Hernández, Taniche. 2010. “La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <http://ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>
- Rust, Richard Dilworth. 1988. “Liminality in *The turn of the screw*”: *Studies in Short Fictions* (25) 4: 441-6.
- Said, Edward. “Ideas para comenzar”. *Los comienzos: Intención y método*. Traducido por Verónica Delgado. *Scribd*. 26 de octubre. <https://es.scribd.com/document/393901109/Said-Inicios-Intencion-y-Metodo>.
- Sarduy, Severo. 2013. *Obras III. Ensayos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schlickers, Sabine. 2017. *La narración perturbadora: Un nuevo concepto narratológico transmedial*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Starobinski, Jean. 2002. *El ojo vivo*. cuatro ediciones.
- Stavrides, Stavros. 2016. *Hacia la ciudad de los umbrales*. Madrid: Ediciones Akal.
- Thomas, Peter. S.f. *Quito: Sueño y laberinto en la narrativa ecuatoriana*. Quito: La Palabra Editores.
- Todorov, Tzvetan. 1972. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Valdano, Juan. 2008. “El cuento: intensa y fugaz imagen de la condición humana. El cuento literario en el Ecuador: 1860-1990”. En *Palabra en el tiempo*. Quito: Eskeletra Editorial.

Vallejo, Raúl. 1990. *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: Antología del nuevo cuento ecuatoriano*. Quito: Libresa.

Vasallo, Brigitte. 2018. *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. Madrid: La Oveja Roja.

Vargas Llosa, Mario. 2012. *La verdad de las mentiras*. Quito: Editorial Santillana.

Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism: Real and fictional spaces*. New York: Palgrave Macmillan.

## Apéndice. Entrevista a Francisco Proaño Arandi

Guillermo Gomezjurado Quezada: Este año que viene, 2022, se cumplen cincuenta años de la publicación de *Historias de disecadores*. En retrospectiva, ¿cómo ve usted el desarrollo de su biografía literaria?

Francisco Proaño Arandi: No me había percatado de ello. Ese libro, con todas sus vacilaciones, lo publiqué porque sentía que en varios de sus textos podía reconocer un estilo acaso ya personal y unos temas que, de alguna manera, se me imponían. Íntimamente, se trataba de una liberación, luego de una infinidad de lecturas de escritores que me marcaban y quizás obsedían, y de cuya forma de escribir era necesario alejarse para encontrarme con un estilo propio. En retrospectiva, me parece aquello muy significativo, ya que en mis obras posteriores hay una profundización de aquellas premisas escriturales y temáticas iniciales. Refiriéndome a su pregunta, creo que se producen dos tiempos en el devenir de mi quehacer literario: uno, primigenio, que podría calificar de situacional, en el cual lo prioritario parece ser el abordaje, moroso y detenido, y desde todas las perspectivas posibles, a una determinada situación. Mucho más tarde, el estilo se aliviana, se amplía hacia otros temas distintos a los que informan mis producciones más tempranas, como la novela *Antiguas caras en el espejo*, o los cuentos de *Oposición a la magia*, o los de *Historias de disecadores*.

G.G.Q.: He leído, en una entrevista que le hace Alejandro Moreano, que, a los 13 años, en el colegio, usted ya era el escritor del grupo. ¿Cómo sostener la escritura, la vocación del narrador en un país como este? En ese sentido, ¿qué le dicen palabras como “entusiasmo”, “melancolía”, “rencor”? ¿Cree que la obstinación por la escritura se puede empezar a alumbrar a partir de uno de esos términos?, ¿cuál ha sido el ánimo o disposición para mantenerse en la escritura?

F.P.A.: Su pregunta me hace recordar el libro *La poesía ignorada y olvidada* del escritor colombiano Jorge Zalamea. En esa obra, Zalamea sostiene un axioma: “en poesía no existen pueblos subdesarrollados”. Lo cual es cierto, y, además, fácilmente extrapolable a la narrativa y a todos los géneros artísticos, excepto tal vez el cine que, a más de arte, es una industria y exige recursos económicos, y digo “tal vez” porque la creatividad estará siempre allí, aun cuando fuere en potencia.

Por ello, siempre habrá una literatura y acaso más “en un país como este”, donde las falencias y las iniquidades provocan multiplicidad de respuestas, inclusive artísticas.

En mi caso, sí, en la visión de compañeros de generación, entrañables y admirados por mí, como Alejandro Moreano, siempre la vocación por la literatura y por la escritura fue algo connatural en mí, quizás por el ambiente vivido en los primeros años, o por destino congénito. En fin: esa podría ser una explicación para el apareamiento de una vocación literaria. Pero hay otra, que no es mi caso, que se produce cuando una situación singular, acaso dramática, o una crisis de cualquier índole, exige el ser explicada, contada, transmitida. Una tercera posibilidad sería la conjugación de ambas hipótesis. De cualquier modo, la escritura específicamente literaria, artística, es, a la vez, una experiencia y la transmisión de esa experiencia.

En este sentido, lo que usted llama “obstinación por la escritura” no nace necesariamente de cualquiera de esos estados de ánimo –entusiasmo, melancolía, rencor-. Es algo mucho más profundo, casi imperativo, casi inconsciente a momentos. Aunque también, por otro lado, puede empezar a partir de lo que representan esas palabras o cualesquiera otras. Siempre, sin embargo, con un peligro, algo que yo rechazaría: la literatura de tesis, aquella concebida para hacer propaganda de una ideología determinada, tal como sucedió con el realismo socialista de la Unión Soviética de Stalin: aquellas obras impuestas por el Estado para novelar y exaltar los “grandes” emprendimientos estatales. Piense usted en el “entusiasmo” –impuesto- en autores de novelas como, para citar un ejemplo, entre muchos: *Cemento*, o *Energía*, “novelas de producción” de Fiodor Gladkov.

G.G.Q.: Debido a su carrera diplomática, gran parte de su vida, me imagino, la pasó fuera de Ecuador. ¿Qué representó esa experiencia para su escritura? Con esto, evidentemente, no hablo del hecho de tener cierta experiencia cosmopolita que, en su literatura, creo, me parece secundario. Me refiero más bien al hecho de que, quizá esta experiencia hizo que usted escribiera en una soledad mayor que la de sus coetáneos ecuatorianos. O, para decirlo de otro modo, la impresión que tengo es que parte de la singularidad que tiene su obra quizá se debe en algo a cierta distancia de aquello que se hacía acá en aquellas fechas. ¿Podría haber algo de cierto en esto que le digo?

F.P.A.: Me parece que la experiencia diplomática no ha incidido ni en mi escritura ni en mis temas. Como usted anota: ha sido más bien algo secundario. Lo realmente determinante es aquello que viene del pasado, quizás de la infancia: una ciudad singular, Quito; un sector social, la clase media y todos sus prejuicios, mitologías cotidianas, la represión interna: una época, el velasquismo; la impronta histórica y sociológica. Todo ello, metaforizado en episodios y personajes, en ambientes que se retratan, en estados de ánimo. Usted alude a la soledad. Yo creo que a la hora de escribir todo creador se refugia en su soledad. Por otro lado, siempre pude estar en contacto con mis colegas de generación. Y si bien el quehacer diplomático lo lleva de aquí allá, siempre hay también el regreso a la patria, en un eterno retorno.

G.G.Q.: Aparte de haber sido diplomático, usted también ha dedicado un estudio, que entiendo es bastante amplio, a los escritores diplomáticos ecuatorianos. Me imagino que la experiencia de cada escritor analizado es particular, pero usted, que ha hecho un acercamiento en conjunto a estos escritores, ¿diría que hay algo, alguna recurrencia o característica que tengan en común estos escritores?

F.P.A.: Usted se refiere a un proyecto de la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano (AFESE), en el que se me invitó a participar y que culminó con una edición realmente magnífica y que se titula *Diplomáticos en la literatura ecuatoriana*. Para empezar se trató solo de escritores ya fallecidos al momento de la publicación –el año 2014-. Fue un trabajo en autoría: Alejandra Adoum se ocupó de la parte biográfica de cada autor y yo de la obra literaria, poética o narrativa. Y contamos con la asistencia de un equipo investigativo. Con respecto a su pregunta, cabe decir que, desde los tiempos del nacimiento de la República y aún muy avanzado el siglo XX, el escritor ha sido solicitado para asumir funciones en la cosa pública, entre ellas, las diplomáticas. Varios de los escritores estudiados fueron casualmente diplomáticos, entre ellos, Rocafuerte, Olmedo, Carlos R. Tobar, el propio Montalvo. Otros, ya en épocas recientes, fueron diplomáticos de carrera, como Alfonso Barrera Valverde o Filoteo Samaniego. Esa, la necesidad de recurrir al empleo diplomático o el llamado a la función por circunstancias políticas coyunturales, podría ser una constante en todos ellos. Por otra parte, en el prólogo a la obra me ocupé de que se señalara la posibilidad, siempre latente, de que pueda darse una escisión, dentro del individuo, entre el artista y el diplomático, que al fin y al cabo, en su accionar, es un

funcionario del Estado. Hay un ejemplo eximio al respecto: el caso del gran poeta francés Saint-John Perse, que así firmaba su obra, mientras que como destacado diplomático su nombre real era Alexis Léger. Es muy probable que en el fondo el poeta renegara del diplomático, o al revés.

G.G.Q.: Al escribir ese texto, al revisar la vida y la obra de esos escritores diplomáticos tan disímiles entre sí... ¿Usted diría que se encontró a sí mismo en ciertos rasgos de esos diplomáticos ecuatorianos que compartían con usted la vocación por escribir? Quizá podría contarnos alguna experiencia puntual en ese sentido.

F.P.A.: Hay algo que seguramente habría impedido, o seguramente habrá impedido que se produzca esa suerte de comunidad de ¿rasgos? con los escritores objeto de aquel libro de semblanzas biográficas: ese “algo” debe ser mi pertenencia a una generación que insurgió negando –acaso injustamente- el legado de las anteriores promociones literarias, en particular la de los años treinta. Se trataba de emprender una nueva manera de escribir y entender la cultura de acuerdo con los cánones de un momento particularmente revolucionario cual fue el de los años sesenta, en cuyo curso y al calor de lo que entendíamos era nuestra insurrección, hasta nos habíamos proclamado como parricidas.

Es claro que en el libro de marras no hay ninguna influencia de esa circunstancia. Los estudios son particularmente objetivos, tomando en cuenta el entorno histórico correspondiente y las virtudes y virtualidades y/o limitaciones de las respectivas obras.

De las anécdotas, me tocó compartir cotidianamente en Moscú, como secretario de Embajada, con Jorge Icaza, entonces –años setenta-, Embajador en la URSS. Fue una gran oportunidad conocer en persona al escritor ecuatoriano de mayor renombre internacional. Sin embargo, no siempre las expectativas previas al contacto con una figura famosa se corresponden con la realidad cotidiana del personaje.

G.G.Q.: Con relación a su biografía literaria, desde mi perspectiva, hay una unidad bastante evidente en su obra –tanto en temas, estilo, morosidad descriptiva- hasta *Del otro lado de las cosas*, novela de 1993. Sin embargo, en 2003, con la publicación de la novela *La razón y el presagio* y el libro *Historias del país fingido*, creo que usted marca un punto de giro, una ampliación del territorio, tanto de los espacios en que ubica sus narraciones como en cierto aligeramiento de la prosa, cuanto en ciertos formatos de los textos –nuevos tratamientos a los temas que le obsesionan, textos breves que pueden pasar por ejercicios

ensayísticos... Moreano, incluso ve aquí una segunda etapa en el desarrollo de su obra. ¿A qué se debió esta apuesta?, ¿sentía la necesidad de incursionar en nuevas posibilidades narrativas o buscaba llegar con mayor facilidad al lector?

F.P.A.: Me agrada esa alusión a los títulos de dos novelas de Michel Houellebecq, el gran irreverente de la actual literatura francesa: *El mapa y el territorio* y *Ampliación del campo de batalla*. Creo que ese giro en mi narrativa fue más bien inconsciente, pero real y sin tomar en cuenta al lector. Me referí a esa modificación al contestar su primera pregunta. Y posiblemente se trataba, por un lado, de un proceso evolutivo seguramente necesario o imperativo y, por otro, de una secuela de los cambios verificables en la sociedad y en el contexto histórico que no dejan de imprimir su impronta en la producción artística y literaria, incluso cuando son percibidas casi de manera inconsciente en el creador. En mi caso, sin embargo, me parece que, pese a ese giro, las temáticas son en el fondo las mismas; a veces tengo la impresión de escribir siempre sobre el mismo tema, y, aunque alivianada la prosa, hay también una recurrencia de ciertas técnicas: personajes que escriben diarios íntimos, por ejemplo, o testimonios, memoriales, etc.

G.G.Q.: Esta última pregunta se la hacía también porque ya hacia la época del noventa hay varios escritores de su generación que hacen apuestas parecidas, jugando con géneros que no solo rebasan el realismo, sino lo ponen en cuestión. Por ejemplo, en 1989, Ubidia publica *Divertinventos*, en 1994 Égüez publica *Cuentos fantásticos*, en 1995 Jorge Dávila publica sus *Cuentos breves y fantásticos*... ¿Qué pasa en los años noventa? ¿Cree que el acercamiento que muchos escritores de su generación tuvieron a géneros diversos, como el fantástico, la ciencia ficción, etc., son formas de ampliar los decibles del realismo, tal y como opina Iván Égüez, cuando dice que uno de los propósitos del relato fantástico es el de “incorporar esa capa invisible de la vida –hechos misteriosos que no sabemos por qué ni cómo suceden– al relato, pero es también un escarbamiento en zonas antes vedadas por un realismo social a ultranza”?

F.P.A.: Creo yo que frente al realismo social de denuncia, la generación de los sesenta se planteó la posibilidad de un realismo abierto, o nuevo realismo como lo denominó Miguel Donoso Pareja. Con esa premisa, era posible la aparición de nuevos subgéneros y tendencias, factibles de producirse también en el contexto de una experiencia evolutiva y cambiante en la obra de cada escritor. No podemos olvidar que en la propia generación del 30, en el seno

del realismo social ecuatoriano, empezaron a darse, acaso muy temprano, intentos y aproximaciones críticas hacia la búsqueda de vertientes diversas. Tales los casos de Alfredo Pareja Diezcanseco, Aguilera Malta, el propio José de la Cuadra. Menos no podía esperarse en un momento en que se planteaba la adhesión a una suerte de realismo crítico o abierto.

Creo también en la influencia de contextos literarios provenientes del exterior, de América Latina y del mundo.

Por otro lado, si me permite, yo quisiera relativizar aquello del género fantástico. Es posible que en los textos de Jorge Dávila Vázquez –*Cuentos breves y fantásticos*, y otros– haya una voluntad de explorar lo fantástico, creando seres y episodios sin ligamen con lo real, invenciones que sustentan un mundo otro. Pero en mi caso, y quizás en el de Ubidia, o Égüez, lo fantástico guarda siempre, o casi siempre, un cordón umbilical con la realidad, convirtiéndose más bien en metáfora de esta, o en una revisión de lo real, irónica y hasta paródica. Algo así como lo que usted plantea en su estudio sobre mis cuentos, con respecto, por ejemplo al relato *Difusos bajo una luz cegante*, donde lo absurdo o imposible deviene correlato de un hecho objetivo, de un estado de ánimo derivado de una puntual coyuntura histórica. En algunos casos, puede ser que la trama misma, en una suerte de pacto implícito con el probable lector, devenga irreal, que roce lo fantástico, pero no hay creación de una realidad distinta, adversa, sino que de alguna manera acentúa desde otra perspectiva rasgos aparentemente no conocidos de lo real. Como suele suceder con y en la propia realidad objetiva.

G.G.Q.: Ya que le he tocado el tema de la literatura fantástica... Sin que su obra pueda leerse como literatura de género, hay, en gran parte de su narrativa un cierto uso de elementos propios del fantástico que me parece muy interesante. Muchos de sus cuentos, por ejemplo, presentan eventos insólitos, que desestabilizan aquello que convencionalmente denominamos lo real. ¿Cómo ve usted el uso de ciertos elementos fantásticos en su narrativa?

F.P.A.: Justamente en el sentido con que argumento la respuesta a la pregunta anterior. Usted alude bien a lo insólito. Esta es una categoría que con frecuencia nos acosa en la vida cotidiana. Con mayor razón, creo, cobra carta de naturalización en la obra de ficción. En correspondencia con ello, su lectura de *Casa tomada*, de Cortázar, es absolutamente correcta, en mi opinión, como parece ser la suya también sobre *Difusos bajo una luz cegante*, aunque yo, como autor, no lo imaginé así. Cosas que tienen que ver con la

intuición, con el subconciente, con lo extraño (e insólito) de la realidad. La realidad; esa caja de sorpresas a veces terribles, como podemos observar en el “extraño” mundo que vivimos en esta tercera década del siglo XXI.

G.G.Q.: Siguiendo la misma línea de la pregunta anterior... Muchos de estos eventos difíciles de explicar bajo una lógica realista ponen al lector a buscar un sentido posible a aquello tan extraño, quizá imposible, que ocurre en el mundo del relato. Ese vértigo al que sus cuentos destinan al lector, ¿puede entenderse también como una invitación al aplazamiento del sentido? La ambigüedad de un texto, el desconcierto que este produce, ¿puede verse como una invitación a escapar de las verdades fijas y definitivas, a ver con mayor amplitud la extrañeza del mundo y estar dispuestos a la comunicación con el otro, ese fantasma o ser a veces indescifrable?

F.P.A.: Sus preguntas y su afirmación acerca del desplazamiento del sentido es justamente a lo que aludo cuando hablo de un tratamiento de lo fantástico sin perder el cordón umbilical con la realidad, buscando al propio tiempo volver sobre esta para redescubrirla, en su extrañeza –por ejemplo- desde otra perspectiva. El lector que tal vez he tratado de construir es una suerte de Teseo buscando al Minotauro en el laberinto. Como en el mito, el narrador le dota de un hilo de Ariadna, lo insólito, lo irreal, como herramientas, o claves, para dar con el verdadero sentido de las cosas, las cosas de allí, de ese relato específico y de la realidad que le concierne.

G.G.Q.: Hay una recurrencia en muchos de sus textos por capturar a los personajes en sus gestos, en sus rictus... esto, por momentos ralentiza la narración, provoca ciertos efectos que uno no puede dejar de pensar en la pintura, en lo que aprehende y logra contar la pintura a partir de una postura o un gesto. ¿Cree que es en los gestos donde se intuyen rasgos en los que, digamos, se puede ver, o suponer el otro lado de los personajes, la fisura de sus máscaras?

F.P.A.: Coincido con el sentido de su pregunta. Siempre me ha parecido, quizás de modo intuitivo, que la verdad de un personaje puede ser revelada justamente en el rictus, o en el gesto, como usted subraya. Si usted recuerda, y es algo que a mí me sorprende también, mis personajes –en general, o quizá todos- no son retratados con señales que a la final son irrelevantes: el vestido, la moda, los rasgos físicos. Pocas veces, creo que nunca, cuando aparece en el decurso de la historia una mujer, la califico de bella o de lo contrario. Lo que

me ha interesado siempre es lo verdaderamente humano o inhumano, lo que es dable encontrar en eso precisamente: el rictus, o lo que transcurre y revela en su discurso interior, si lo hay.

Concuero también con su impresión acerca del arte de la pintura: lo que aprehende a partir de una postura o un gesto. La indagación, a partir del gesto, del otro lado del personaje. Quizá por ello, en varias instancias de mi narrativa reproduzco en palabras la escenografía de algunas pinturas famosas, algo que creo solo podría ser descubierto por un lector extremadamente avisado. Me animo a recordar algunos de esos cuadros traducidos al lenguaje escrito en ciertos textos: “El grito”, de Munch; “Las meninas”, de Velázquez; “La visita”, de Kingman; “El entierro del Conde de Orgaz”, de El Greco. Se trata, sin duda, de un juego intertextual y, tal vez, de nada más.

G.G.Q.: En sus textos, el pasado suele cumplir un rol fundamental en la vida de los personajes. El pasado, en muchas de sus novelas o relatos, es fuente de descubrimientos escabrosos, de secretos terribles que, en muchos casos, alienan al protagonista, pero en otros casos lo obligan a salir a la aventura, a buscar la memoria del padre, a intentar descubrir algo que les ayude a descubrirse a sí mismos. Es más, muchos de sus personajes heredan un pasado familiar infame, que pesa. ¿Qué significa para usted re-leer el pasado, asumirlo, heredarlo?

F.P.A.: Bueno, es evidente que el pasado suele gravitar de un modo decisivo en el comportamiento de las personas. Se dice, según ciertos analistas, que el entorno vivido hasta los cinco años, es determinante en la formación de la personalidad. Lo creo posible, si bien en el curso de la existencia se darán otros factores susceptibles de modificar aspectos de la estructura psíquica. Pero la infancia estará siempre allí, aún si no se la recuerda de manera consciente. Conozco casos patéticos de desórdenes de la personalidad relacionados fundamentalmente con la figura del padre, con su brutalidad o su resistencia a reconocer las posibilidades del hijo, circunstancias que llevan a la frustración, a la paranoia.

Por otro lado, la figura del padre será siempre una metáfora del poder, porque es, a la vez, el poder en sí mismo. Si estamos hablando del arte, territorio que no se puede comprender sin el ejercicio de la libertad, en conflicto siempre con el poder -esa entelequia-, se puede entender la constante apelación a esa figura casi mítica: la necesidad de su búsqueda, o, al revés, su execración, cuanto también el miedo, el terror a veces. Creo que la

función de la literatura, y del arte en general, es la oposición ante el poder, ante todo poder, lógicamente con las armas que le competen: la metáfora, la ironía, lo que fuere.

G.G.Q.: Y en cuanto al espacio... Como es sabido, muchos de sus textos tienen como escenario

casonas antiguas, dan cuenta de ciertos lugares de la ciudad de Quito, ¿qué importancia tiene para usted el espacio en su obra?

F.P.A.: Esta pregunta, en su brevedad, se me antoja asaz compleja. Por un lado, no creo que sea casual esa casi obsesión por lugares propios de esta ciudad específica, Quito, si se tiene en cuenta que mi infancia transcurrió precisamente en una vieja casa del centro histórico, en el seno de una familia de clase media y en un momento del devenir político signado por una figura omnisciente: Velasco Ibarra: un personaje mítico, del cual, yo pensaba, que la muerte huía de él, tal era su persistencia, su reiterada comparecencia en el escenario político. En un cuento de *Historias de disecadores* titulado *Los otros*, escrito en 1970 –año en que Velasco se proclamó dictador– traté de indagar en esa realidad.

De este modo, sin embargo, el entorno y desde luego la ciudad se vuelven pronto la materia subyacente a los relatos, trátese de la novela, o del cuento, este último como espacio concentrador de determinadas experiencias.

Algún lector me confesó que al caminar por ciertas calles del Quito histórico parecía revivir, como sensación física, lo que había sentido al leer algunos de mis textos.

En un ensayo titulado *La ciudad como sombra* hablé de ello, pero no dejé de subrayar que la ciudad es también el pretexto, el marco, la escena, el ámbito, camino por el cual tratamos de desentrañar los niveles que la convierten en lo que es: una construcción humana, un laberinto de contradicciones humanas. Finalmente, la ciudad será también una suerte de sombra inclinada permanentemente sobre el escritor que ha sido elegido por ella, o que él ha elegido, determinando su sintaxis, sus temáticas.

G.G.Q.: Si Quito debería contarse a través de una novela de género... ¿cuál diría que sería el género que más le conviniera?

F.P.A.: Quito, como algunas otras ciudades singulares, podría ser abordada desde distintas vertientes. Un género determinado tendería a limitar la experiencia de vivirlo. Quizá reclame la intertextualidad, de modo que sea posible aproximarse a su condición laberíntica, por un lado; al misterio y magia de sus calles, recovecos e interiores, por otro; y, en general,

a tantos otros aspectos particularmente suyos, sobre todo en la ciudad moderna que ahora se extiende por todos lados: su inhumanidad, por ejemplo; lo insólito, la extrañeza, la sorpresa poética de ciertos momentos inalcanzables. Su obsesiva presencia, su sombra.

### **Ante la tradición**

G.G.Q.: Algo que siempre me ha llamado la atención, al oír o leer entrevistas a narradores de su generación, y aún a narradores posteriores, es la recurrencia del nombre de Palacio, cuando se trata de mencionar a autores ecuatorianos que consideren importantes para su formación. También se suele mencionar a De la Cuadra, a veces a César Dávila, se menciona menos a Pareja Diezcanseco. Nunca he oído a nadie decir “de Icaza aprendí esto”, y creo que me resulta imposible imaginar a un narrador joven ecuatoriano reconociendo en un escritor ecuatoriano mayor vivo un maestro –como sí ocurre, sin ningún problema, y sin que por esto el más joven parezca lambiscón o se vuelva epígono, en otras partes. Sin intentar quitar ningún tipo de relevancia a las figuras que antes le mencionaba... ¿no cree que nos hemos enfrascado en tomarlos a ellos como referentes? ¿No se debería ampliar nuestro repertorio de *maestros*? ¿O, en líneas generales, somos muy poco generosos con los que nos anteceden y con los que nos rodean?

F.P.A.: Confieso que no me había puesto a pensar detenidamente en la problemática que usted plantea. La recurrencia, dice usted, de Palacio. Me parece que esa recurrencia nace, probablemente, de la ruptura y afán de renovación de los años sesenta. Tal vez en la necesidad de superar un malentendido. En el momento en que una promoción literaria decide insurreccionarse contra la vertiente hegemónica aún latente, si bien adocenada ya por la repetición y la simple reiteración del universo creativo, recupera la figura que, en el pasado, escribió de modo distinto a sus contemporáneos, adelantándose a su tiempo. Algo real, si tomamos en cuenta lo que sucedía en el contexto latinoamericano y universal: el *boom*, la llamada aliteratura, la novela del absurdo, Beckett, Cortázar, etc. Palacio se convierte así en el antepasado epónimo de la nueva generación que aparece entonces.

Pronto, sin embargo, esta promoción dejaría atrás su actitud parricida y lee con renovado interés a lo que Donoso Pareja denominaba los “grandes” de la década del treinta: José de la Cuadra, Gallegos Lara, Aguilera Malta y los demás. Surge pronto la admiración

por César Dávila Andrade, por Alfredo Gangotena y otros poetas de la vanguardia. Sin embargo, coincido con usted en lo que indica: que tal vez “somos muy poco generosos con los que nos anteceden”, “y con los que nos rodean”. Un mal del país, ¿acaso?

G.G.Q.: La anterior pregunta se la hacía justamente porque, como es sabido, su generación recuperó la figura de Pablo Palacio. Más interesante, sin embargo, me parece su apuesta por retomar obras que ocupan un puesto, digamos, poco central en el campo de la narrativa ecuatoriana. Cito dos casos de escritores muy disímiles a los que ha dedicado estudios pormenorizados: Juan Andrade Heymann y Gustavo Alfredo Jácome. Lo curioso es que pese a sus diferencias, los dos escritores trabajan con mayor o menor intensidad el esperpento. De hecho, ahora que lo pienso, usted es un cazador de esperpentos, ya que sus ensayos sobre el esperpento, el disparate, son varios. Encuentra elementos esperpénticos no solo en *Don Balón de Baba*, de Alfredo Pareja Diezcanseco, o en *El chulla Romero y Flores*, sino en *Un idilio bobo*. Es más, me arriesgaría a decir que usted encuentra aquí una línea constante, lúdica, que atraviesa de forma discreta –antes de haber leído sus ensayos, solo había oído hablar del esperpento a Miguel Donoso Pareja– la narrativa ecuatoriana, y que pone en entredicho por lo demás la acusación de que la narrativa ecuatoriana, en un momento dado, pecó de seriedad, de realismo. Yo, por ejemplo, encontraría continuadores de esa línea esperpéntica en *Pares o nones* de Tobar García o en *Las segundas criaturas* de Cornejo Menacho. ¿Cree que esta línea sea una línea de fuga del realismo social a ultranza?, ¿hay en los escritores ecuatorianos una cierta sensibilidad o predisposición por captar momentos esperpénticos?, ¿habría como hacer una especie de historia del esperpento en la narrativa ecuatoriana?, ¿qué cree que nos podría decir un trabajo de este tipo?

F.P.A.: Lo esperpéntico, sí, en verdad es una línea que atraviesa una parte del territorio literario ecuatoriano, pero no me atrevería a generalizar. Si miramos en perspectiva, más bien yo encuentro mucha gravedad, mucha tragedia, y, cuando nos encontramos con esa radiografía en profundidad de lo real que es el esperpento, lo veo como otra forma de abordarlo, y no como una fuga del realismo social a ultranza, como usted anota, o pregunta. Cierto es que hay ejemplos de ese poner en solfa, a veces, lo real, como lo hacen las obras citadas o ciertos pasajes de ellas. A más de los ejemplos que usted señala, hay muchos otros casos en escritores como Iván Égüez, Ubidia, Huilo Ruales, Francisco Febres Cordero, Galo Galarza; en el pasado, el propio Juan Montalvo, y en Palacio también –no olvidemos lo que

Benjamín Carrión dijo al estudiar la veta de gran humorista de Palacio: “Cuando Palacio ríe, hace sonar el esqueleto”-. Creo más bien que falta más de ello, de lo esperpéntico, del disparate. Valle-Inclán ya lo decía: “el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”. El gran ensayista José Bergamín encuentra en la cultura y literatura españolas grandes ejemplos de lo que él llama el disparate, como forma de inconformidad que ironiza sin piedad y “dispara”. Allí están, dice, *El Quijote*, disparate estupendo; el barroco, El Greco, Goya, Picasso –el erótico y el minotáurico–, Quevedo, los místicos, Gómez de la Serna –el de las greguerías–.

Una gran idea, me parece, la de perpetrar una historia o antología del esperpento en la narrativa y, “ampliando el territorio”, en la literatura en general ecuatoriana. Tal vez podríamos confirmar así la existencia de esa predisposición o sensibilidad sobre la que usted se pregunta. E incluiríamos textos de otros grandes humoristas en la línea de Palacio: Simón Espinosa, por ejemplo.

G.G.Q.: ¿Qué ve usted en el esperpento que lo mueve a recuperar, hoy, textos que tienen elementos esperpénticos? Y, luego, ¿cree que la desfiguración de la realidad con la que trabaja el esperpento logra ver/decir mejor ciertos elementos del mundo?

F.P.A.: De algún modo creo en ello, en el ver/decir *mejor* ciertas cosas de la realidad a través del prisma de lo esperpéntico, ya lo dije al adherir a las afirmaciones de Valle-Inclán o de Bergamín mientras respondía la pregunta anterior. Pero hay que estar dotados para salir airosos en esa línea, como lo han estado o están: Palacio, Égüez, Espinosa. Sin embargo, aquello del espejo aparentemente deformante podría estar en el sentido mismo de la creación –recreación– literaria. En mi ensayo *La ciudad como sombra*, arriba citado, señalé que el arte y en particular la literatura no emergen de la nada, sino de una realidad específica, pero esta, la realidad –subrayé–, necesariamente se verá signada en el espejo de la obra por la mirada interior del artista, una mirada en la que han confluído multiplicidad de factores: históricos, psíquicos, ideológicos. El esperpento, el disparate, están ya allí, en potencia.

G.G.Q.: Aparte de los trabajos que ya he señalado, usted ha realizado una considerable labor crítica. Ha colaborado, por ejemplo, en la Biblioteca Básica de Autores Ecuatorianos, dirigida por Juan Valdano, ¿cómo ve usted su labor como crítico?

F.P.A.: La veo como una labor aleatoria, no sé si la palabra sea la más indicada. Y, por otro lado, refuta tal vez, por lo menos en mi caso, lo que usted señalaba en una pregunta anterior: aquello de “una poca generosidad (entre los escritores) con los que les rodean”.

Nace, creo, de un profundo interés por compartir criterios sobre determinadas obras, tendencias o autores. También por coadyuvar en proyectos, como el que usted señala, para difundir más ampliamente nuestra literatura, aunque siempre, lamentablemente, “no estarán todos los que deben estar”, me imagino.

En el fondo, la labor crítica es parte del proceso creativo, un ademán de simpatía hacia otros autores; o una forma de explicarse lo que ha leído; quizá de confrontar posiciones; o de invadir, vicariamente, terrenos propios del trabajo de los investigadores especializados. Aquellos que encuentran en el texto vetas insospechadas incluso para el propio autor, como sucede con críticos como usted, por ejemplo.

G.G.Q.: Muchos otros escritores de su generación han cumplido asimismo una labor crítica y ensayística muy importante. Por mencionar el caso de algunos narradores, pienso en Vladimiro Rivas, en Jorge Dávila, ¿qué papel cree que tiene el escritor como crítico literario en Ecuador?

F.P.A.: Hablando de narradores, me remonto a los años sesenta cuando, debido a lo que proponíamos y al clima acentuadamente polémico que provocábamos, nos dedicábamos más al artículo, al ensayo, al manifiesto, todo ello en detrimento de la creación propiamente dicha. Yo diría que solo después, en una suerte de repliegue de cada cual a sus cuarteles de invierno, llegaría el momento de la verdadera creación, la confrontación real con la página en blanco y la hora de expresar su propia visión de las cosas, ya en poesía, ya en el relato. De ello, me imagino, deviene esa como propensión a la labor crítica, como correlato de la auténtica creación literaria. En todo caso, tenemos narradores y poetas que son a la vez excelentes ensayistas: Vladimiro Rivas, Juan Valdano, Alejandro Moreano, Dávila Vázquez, Abdón Ubidia, Fernando Tinajero, Fernando Balseca, Raúl Serrano, Raúl Vallejo. En la actualidad, contamos con ensayistas dedicados exclusivamente a la labor crítica e investigativa: Wilfrido Corral, Antonio Sacoto, Alicia Ortega, Humberto Robles, solo por citar unos cuantos nombres.

Sobre el papel del escritor como crítico literario, me parece sin duda útil y quizás necesario, ya que surge del seno mismo de quienes afrontan dificultades y motivaciones

análogas a la hora de la creación. No obstante, en un país en que poco se lee, ese rol crítico queda limitado al sector de lectores realmente interesado y más bien limitado, para unos y otros: los escritores críticos y los otros, los científicos.

G.G.Q.: Si le tocaría recuperar cinco obras de la literatura ecuatoriana que, al día de hoy, podrían

renovar el espacio literario ecuatoriano, ¿cuáles serían?

F.P.A.: Me parece un imposible, un supuesto utópico. Cada obra en su momento debió haber jugado su rol y el autor asumido las consecuencias. Por lo demás, pienso que el espacio literario del país está experimentando una saludable renovación: muchos escritores jóvenes, dueños de interesantes propuestas y, entre ellos, un significativo número de mujeres.

G.G.Q.: Haciendo un paréntesis... Hace unos días, en una librería de viejo hojeé un libro de entrevistas que Carlos Calderón Chico hacía a algunos escritores, creo que a inicios de los ochenta. De una de ellas, hecha a Eliécer Cárdenas, me llamó mucho la atención el grado de sinceridad y confrontación con que se refería a las producciones de sus coetáneos. Criticaba muy duramente la novela de Dávila, *María Joaquina...* y decía, por ejemplo, que, para entonces, una de las deudas pendientes de los escritores quiteños era escribir la novela sobre Quito... Muchas de esas opiniones de Cárdenas, cambiaron, se matizaron con el paso del tiempo. Lo que me llamó la atención, en todo caso, no fueron las opiniones en sí mismas, sino las posibilidades de discusión que generaba tener una posición como esa, desde la que se emitían opiniones de ese tipo, en la que se evidenciaba una actitud de curiosidad y apertura crítica para con sus coetáneos. Es algo que yo veo con menos frecuencia ahora, un tiempo en el que pareciera que quienes escriben desde posiciones diferentes, opuestas o enfrentadas, simple y sencillamente no se conocen o leen. ¿Qué opinión le merece esto que le digo?

F.P.A.: Su pregunta tiene varias aristas. Por un lado, cuando Cárdenas formula las inquietudes sobre sus coetáneos, “a principios de los ochenta”, como usted subraya, realmente empezaba recién a estructurarse lo que podríamos llamar un corpus narrativo propio de los autores de su generación (la de Cárdenas). Poco antes, aparte de *Polvo y ceniza* y una o dos obras inmediatas del mismo Cárdenas, se habían publicado, que yo recuerde, la mentada *María Joaquina*, y alguna otra; en todo caso, muy pocas. Quizá por ello sucedería lo que usted señala después: que esas opiniones serían matizadas con el tiempo. Mi novela

*Antiguas caras en el espejo*, por ejemplo, aparece en 1984; *Sueño de lobos*, de Ubidia, se publica más tarde, en 1986. En fin.

Lo referente a la novela sobre Quito. Creo que ningún escritor está obligado a escribir necesariamente sobre un tema predeterminado. Sería como volver a las directrices de Gorki sobre el realismo socialista. Sin embargo: hay varios textos que sin duda indagan en la verdad subyacente de esta ciudad. Peter Thomas, ecuatorianista norteamericano, habla de ello en su libro *Quito, sueño y laberinto en la narrativa ecuatoriana*. Plantea allí la existencia de una novelística quiteña signada por tres síndromes recurrentes: la idea de circularidad, el mito del “eterno retorno” y la condición laberíntica de la ciudad. Ilustra al respecto con diversos textos, incluso algunos míos, como la novela *Antiguas caras en el espejo*.

Me pregunta sobre la falta de un debate crítico entre autores, coincido en la ausencia de ello. Tal vez se deba a la falta de medios de comunicación abiertos a ese debate, o a la indiferencia de los grandes medios para lo que tiene que ver con la cultura y la literatura. ¿Quién lo pide? ¿Qué espacios tenemos para ello? Hace un par de años, se suscitó una polémica a propósito del Premio “Jorge Carrera Andrade” del Municipio de Quito, pero solo pudo verse en las redes sociales, un espectro virtual reducido seguramente para los interesados en el tema.

G.G.Q.: Volviendo a sus trabajos, aparte de sus ensayos reunidos en *Entretextos*, muchos de sus trabajos ensayísticos están dispersos en revistas de muy difícil acceso... ¿ha pensado en publicar este material?

F.P.A.: Seguramente que sí. Debería darme un tiempo para ello.

G.G.Q.: Aparte de su interés por el esperpento, ¿diría que hay algún otro interés permanente en sus trabajos ensayísticos?

F.P.A.: No lo sé. Hay muchos temas de singular interés. Pero no deja de obsederme, siempre, el papel de la palabra. La palabra que puede ser, como digo precisamente en un ensayo de *Entretextos*, intrínsecamente interpelante, interpretativa, o aquella totalizadora, absolutista, ominosa, sustento del totalitarismo, del abuso, de la falsedad, de lo inhumano. Y claro, también la ciudad; ya lo dije. Como una sombra.

G.G.Q.: En cuanto al material crítico producido sobre su obra... ¿cómo lee usted esos trabajos?, ¿le parece que ayudan a leer mejor su obra?, ¿le han ayudado a usted a ver mejor ciertos elementos *invisibles*, o de los que no era consciente en su obra?

F.P.A.: Sin duda. Ayuda a leer mejor la obra y *me* ayudan, igualmente, a mí. Es interesante que de la mano de una opinión crítica aparezcan elementos que no pensaba estaban allí, en el texto, y, sin embargo, estaban allí. Es como cuando uno sigue las acciones de los personajes que ha creado y de pronto hay la sensación de que comienzan a actuar por cuenta propia, a emprender acciones que no estaban previstas en la mente de su autor. Es... algo mágico.

G.G.Q.: Algo que me llama mucho la atención es cierta parquedad y hasta reserva al momento de publicar su obra, ¿a qué se debe? ¿Le interesan más bien las posibilidades que brinda el ser un escritor poco conocido?

F.P.A.: ¿Qué posibilidades pueden ser esas? Lo que pasa es el país. El medio. Su idiosincrasia. Un país donde las librerías exhiben las obras de los autores nacionales en un anaquel perdido en el fondo del local. Y no siempre hay tiempo para ser agente publicitario de uno mismo.

G.G.Q.: Ya en poco tiempo, en 2024, se cumplirán cuarenta años de la publicación de una novela clave en la literatura ecuatoriana: *Antiguas caras en el espejo*, novela que, además, en Ecuador creo que solamente ha sido editada por una vez. ¿Piensa reeditarla ahora?, ¿le han propuesto realizar alguna edición conmemorativa, que incluya material crítico?

F.P.A.: Le agradezco la inquietud. De hecho, tengo lista una edición revisada. Y también varios textos sobre dicha obra. Creo que será una buena oportunidad. Creo que se hace necesario. Hay estudiosos que conocen de la obra, pero no siempre logran contar con el texto. Incluso en el exterior.

G.G.Q.: ¿Qué piensa ahora publicar?

F.P.A.: Por el momento, hay una novela nueva. Espero publicarla superando las dificultades propias de la pandemia. Y el libro de ensayos, al que aludimos antes.

