



“17 simples cuentos” de Nadine Alemán
Los personajes como espacios psíquicos en el espacio físico
Narrativizaciones de seres conflictuados

Tesis de Grado

Susana Gabriela Colombo

Presentada ante la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de la Patagonia San Juan Bosco como requisito para la obtención del grado académico de

Licenciatura en Letras

Directora de tesis: Magister Adriana Lucía Quiñones

Febrero 2025

Comodoro Rivadavia- Chubut- Argentina

Resumen

En el presente trabajo se analizará la obra narrativa *17 simples cuentos* de la autora esquelense Nadine Alemán.

Nuestro interés, parte de examinar de qué manera se encuentran elaborados los personajes como espacios psíquicos conflictuados en el espacio físico a través de la narrativización de su afectividad y sus pensamientos en tanto causalidad de sus modos de actuar e interactuar en el espacio físico.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente partiremos del enfoque psicológico de Maurice Fóster quien distingue dos estadios de los personajes. En el pasaje de uno a otro, se daría la transición no siempre exitosa que implica el conflicto en el espacio psíquico de los personajes.

En la misma línea hemos establecido una analogía entre las categorías de personajes y las concepciones del ser pertenecientes al Existencialismo, para indagar su narrativización en tanto seres sociales conflictuados. Por ello, se retoma la concepción del espacio multidimensional en la que el espacio social dejaría de ser diferenciable del espacio mental, por un lado, y del espacio físico, por el otro, al encarnar relaciones sociales.

En relación a lo planteado, hemos considerado pertinente -a fin de ampliar nuestro análisis respecto de la narrativización del espacio psíquico mental-, retomar tanto el concepto del Yo-Piel acuñado por Didier Anzieu, como el de eterno retorno de Mircea Eliade.

Asimismo, se observará la narrativización de los recursos enunciativos pertenecientes a la comunicación no verbal para indagar qué propósito tienen en el relato de la psiquis de los personajes. Los mencionados recursos significarían a los silencios por considerarse al relato como contexto, al cuerpo como texto, y a la palabra como lenguaje dogmático pre-configurado.

Además, indagaremos cómo se encuentran elaboradas las anacronías del relato en consonancia al desarrollo de los personajes como espacios mentales psíquicos.

En relación a lo dicho anteriormente, la psiquis será analizada también en relación a la narración de lo vivido y percibido, en tanto Espacio Concebido como narrativización de lo marginal.

Palabras clave: personajes- espacio psíquico/mental- espacio físico- conflicto.

Dedicatoria y Agradecimientos:

Dedico la presente investigación y agradezco a todas aquellas personas que me han acompañado a lo largo de esta etapa.

A mis padres y a mi hermano Marcos por el reencuentro absolutamente genuino desde el amor incondicional.

A mi tío Mario, no sólo mi mejor amigo, sino también otro padre que me concedió el destino.

A mi abuela Nelly, estrellita en el cielo, por su amor, su sonrisa, sus abrazos y por siempre haber creído en mí.

A la secretaria académica María Laura Olivares y su equipo de trabajo por su sencillez y calidez.

A Cora Rampoldi, mi profesora de seminario, por sus consejos para derribar mis propios límites.

A mi tutora de tesis, Adriana Lucía Quiñones quien, con su calidez, humildad, sentido de compromiso, y dirección aún no ha dimensionado la enorme ayuda tanto académica como humana que me ha brindado durante este año mágico.

A Nadine Alemán, por su escritura, por su persona y personalidad; por su infancia viva, su creatividad y su eterna curiosidad.

A la serendipia que me ha otorgado la vida por haber recibido de cada uno de ellos el regalo de lo humano en su expresión más bella y radiante.

Índice

I. Introducción	6
1. Fundamentación	6
2. Objetivos	7
a. Objetivo general.....	7
b. Objetivos Específicos	7
3. Estado de la cuestión	8
4. Marco Teórico- Metodológico	11
a. El personaje desde el enfoque psicológico	14
b. Narrativización de la psiquis desde la comunicación no verbal	15
c. El conflicto en los tiempos del relato	17
d. El punto de vista en la narrativización del ser conflictuado	18
e. La focalización para la narrativización de la psiquis.	18
f. La clandestinidad y la marginalidad en el espacio multidimensional.....	19
g. El abordaje de la comunicación no verbal desde otras disciplinas	20
h. El ser entre la palabra y el silencio.....	22
i. El dilema ontológico del cuerpo, desde y a través de la mirada.....	23
j. Lazos psíquicos-afectivos: el Yo-Piel.	24
5. Metodología de trabajo y enfoque de investigación	25
II. Análisis de <i>17 SIMPLES CUENTOS</i> de Nadine Alemán.....	27
1. Los pasos	27
2. Anselmo y el maestro Celis	33
3. La aúca	37
4. El 202.....	39
5. El vestido	44
6. Las larvas	48
7. El cordero	51
8. El señor F.....	53
9. Una mujer digna.....	56
10. Rogelio y las piedras.....	62
11. Cortesmente	64
12. Bianca encierra.....	67
13. Quiero ser agua.....	70
14. La Lucía.....	73
15. La entrevista.....	78
16. La desaparición según Doña Eloísa	82

17. La piel	89
III. Narrativización del eterno retorno al conflicto	97
IV. Conclusiones	101
V. Anexo: Bio bibliografía de Nadine Alemán.	111
VI. Anexo: Entrevista a Nadine Alemán por Matías Kaless.	116
VII. Bibliografía	120

Si me sumerjo en tu mirada realmente te veo,
y así me arriesgo a perecer en los diabólicos placeres
que me acechan en el fondo de tu alma.
Verte es verte, llenarme de tus fantasmas,
volcarme a la pasión bovariana
de amar la idea de tu mundo,
para no enloquecer amando tu mundo mismo.
(Alemán, 2006: 5)

I. Introducción

1. Fundamentación

En la presente investigación analizaremos una obra narrativa de la autora Nadine Alemán, quien nació en Esquel -Patagonia Argentina- en el año 1977 y posee un extenso currículum.

La escritora. Es Licenciada en Cine y Televisión; recibida en la Universidad Nacional de Córdoba. Asimismo, cuenta con un título de Técnica productora en medios audiovisuales y ha dirigido diversos proyectos tanto en su ciudad natal como en Santiago de Chile. Además, ha ejercido la docencia como capacitadora del Ministerio de Seguridad en la materia Perspectiva de Género en el Instituto Policial; en Nivel Secundario ha dictado el espacio curricular de Lenguajes Multimediales; y en Nivel Superior la materia Cine y Educación. Por otra parte, lleva a cabo el emprendimiento *Sansón Editorial*, empresa dedicada a la edición de libros, manuales y literatura patagónica; presentaciones de libros e instalaciones.

Su producción literaria consta de 4 libros: *17 simples cuentos* publicado en el año 2006 por la editorial De los cuatro vientos y traducido parcialmente al árabe en Marruecos; un poemario titulado *Letal intensidad- poemas y tangos*, publicado por la editorial Pol en el año 2010; y, otra obra en prosa denominada *El cura y la sucia* publicado por la editorial Malaspina en el año 2019. Actualmente, ha terminado su tercer libro en prosa *Los nueve nudos del diablo*, al que presentará próximamente en Esquel y Comodoro Rivadavia respectivamente.

En la presente investigación, analizaremos su primera obra narrativa titulada *17 simples cuentos*.

Más allá del título de nuestro objeto de estudio, los 17 cuentos no serían tan simples porque, como bien lo expresa Benelli, “el cuento concebido(o) como espacio(/) creativo(/) híbrido(/) es en el que convergen variados lenguajes, estilos y propuestas” (Benelli, 2019: 2).

Por su parte, Nadine Alemán, en una entrevista realizada para el “Suplemento Tela de Rayón” del Diario Jornada (Kaless, 2010: 5), ha expresado que se considera una escritora patagónica por su crianza, emocionalidad y la *soberanía patagónica* que trabaja siempre con ella, sin necesidad de apelarla, referirla, ni forzarla constantemente con alusiones directas.

Cabe destacar que, los temas desarrollados en la obra que aquí nos ocupa son: el amor, la identidad, el ser, el parecer, el honor, lo privado, lo público, la justicia, la hipocresía, los prejuicios, las conjeturas, el engaño, el autoengaño, el conflicto, la mirada, entre otros. Y, el carácter de sustantivos abstractos de cada uno de ellos los ligaría estrechamente a la narrativización de la psiquis de los personajes.

A su vez, podría apreciarse que las temáticas no se encontrarían estrictamente circunscriptas a lo patagónico, ni al campo, ni a la ciudad, ni a la Argentina, ni a un continente; ni siquiera a una época determinada; dado que, asistiríamos a la narrativización de seres y temas que atravesarían tanto espacios como tiempos, y que se vivenciarían de un modo constante en la fugacidad cíclica de la cotidianeidad.

2. Objetivos

a. Objetivo general

Analizar a los personajes como espacios psíquicos conflictuados en el espacio físico, a partir de las anacronías del relato, los distintos tipos de narradores y los recursos de la comunicación no verbal.

b. Objetivos Específicos

1. Indagar la manera en la que se narrativizan los personajes como espacios psíquicos que interactúan en los espacios físicos, a partir de los distintos tipos de narradores y los tiempos del relato.

2. Examinar la narrativización de la mirada en función del desarrollo de los espacios psíquicos.

3. Reconocer la utilización de diversos recursos de la comunicación no verbal para la elaboración de la psiquis de los personajes.

4. Interpretar a los personajes como seres conflictuados entre el ser en-sí/para-sí, y el ser-para-otro o el nosotros sujeto desde el Yo-Piel.

5. Formular conclusiones que permitan comprender de qué modo se elabora la psiquis de los personajes.

3. Estado de la cuestión

Existen pocos antecedentes sobre la obra en cuestión, porque como bien lo expresa Benelli, se encuentra “al margen de modas antojadizas, de cánones rígidos de consagración o de la crítica literaria” (Benelli, 2019: 2).

Cabe señalar, en primer lugar, al análisis de Colombo y Graf (2012), del que se considera necesario destacar el primer acercamiento que han realizado a la obra, porque habían percibido la narrativización de la diferencia entre un *plano mental* del querer hacer, y un *plano fáctico* de lo no realizado.

“(…) se advierte un narrador (…) que nos cuenta lo que ocurre en el exterior del personaje: cómo se mueve, lo que dice, etcétera. Y, (…) lo que ocurre en el interior del mismo: sus pensamientos, sus deseos. Incluso, (…) dos visiones de futuro antagónicas (…)” (Colombo y Graf, 2012: 58)

En ese estudio, se habían analizado sólo dos relatos de la fuente primaria abordada en la presente investigación junto a una poesía de su único poemario *Pordioses y Portazos* a fin de indagar el modo en el que se construía discursivamente a la mujer patagónica, y no un análisis de los 17 relatos como obra conjunta.

Debido a que el objetivo general y los objetivos específicos del presente trabajo de investigación no se ciñen a la narrativización de los géneros, consideramos necesario, por un lado, rescatar el plano mental, en cuanto a lo desiderativo, en base a la perspectiva del ser-para-sí; y, por el otro, el concepto de espacio físico tangible real, en función de analizar al plano o espacio psíquico mental por la narrativización de la encrucijada o conflicto en la que se encuentran los personajes, entre: el ser-para-otro y/o un nosotros sujeto (razón) y a un ser-para-sí y/o ser en sí (deseo); desde diversos recursos enunciativos de la comunicación no verbal como uno de los elementos implicados en la elaboración narrativa del plano- espacio psíquico mental.

“A lo largo de este texto narrativo, se puede observar que Bianca se queda, en cuanto a lo que atañe a su realización, en el plano mental del querer hacer, pero en el plano fáctico de lo no realizado (…)” (Colombo y Graf, 2012: 59).

Debido a que

La razón del consenso social es la que excluye al deseo individual, y este excluye a dicha razón; (…) tanto lo que escapa y lo que excluye, quedan, dejan sus huellas. (…) asistimos a la ambigüedad del ser (quien) se encuentra ante la *encrucijada* de que tanto la razón como el deseo atan y llaman, y por lo tanto aturden, porque ambas

(razón y deseo) llaman y atan en sentido opuesto una de la otra.
(Colombo y Graf, 2012: 61)

La razón del consenso social será analizada en la presente investigación como el ser-para-otro/ para un nosotros sujeto, y el deseo-sueño-imaginario individual como el ser-para-sí/ ser-en-sí.

“(…) la narradora (…) realiza(/) una descripción mucho más profunda de los sueños individuales despojados de cualquier restricción que le presente el imaginario social al imaginario individual. (…)” (Colombo y Graf, 2012: 59)

Además, se había observado la relevancia de la disposición de los objetos en el espacio físico o fáctico tangible denominándolo en ese análisis como espacio real:

“La cama puesta debajo de la ventana es una puerta de salida de la realidad que no la hace feliz, es decir, con la disposición que ella realiza de los objetos del espacio real entabla un puente con el espacio imaginario”. (Colombo y Graf, 2012: 60-61)

“(…) puede observarse cuando le deja las dos cartas al marido (…) la disposición que realiza del portarretrato, porque (…), la localización de los objetos (…) sirve para narrar una historia, es parte de la "puesta en escena" o del libreto.” (Colombo y Graf, 2012: 63)

Entre los dos espacios se despierta el conflicto en la psiquis de los personajes

“(…) puede apreciarse como lo desiderativo y lo imaginario pujan por materializarse (…). Los dos espacios representan la disyuntiva entre el deseo (espacio imaginario) y el deber (espacio real), entre la realización y la postergación (…”. (Colombo y Graf, 2012: 60-61) Porque “(…) los prejuicios de los demás (…) construyen (al ser) como ser social. (Colombo y Graf, 2012: 59)

Luis Nieto (2012) –escritor y cineasta uruguayo- quien realiza el prólogo de 17 simples cuentos, establece una analogía entre el relato *El cordero* de la obra aquí estudiada con la película japonesa *La balada de Narayama* (Shôhei, 1983).

En su análisis, menciona a la justicia como un código imperfecto relativo a la cultura, y a la trascendencia que puede tener un secreto familiar motivado por el pacto no escrito del honor.

Desde nuestro propio análisis, teniendo presente a Cladakis (2019) quien realiza un estudio sobre *El ser y la nada*, en ambos casos ocurriría un fenómeno que deberíamos destacar: el ser-en-sí/para-sí no sólo se encontraría en una relación antagónica con el ser-para-otro, sino también, con un nosotros sujeto del que queda marginado. Por lo que, el ser-para-sí estaría doblemente conflictuado porque, ese ser-para-sí quedaría excluido por ese otro o nosotros sujeto cuyos integrantes han suspendido sus diferencias momentáneamente para tomar partido.

Por ello, ese ser-para-sí marginado se encontraría transfigurado y/o cosificado al haber sido objetivado por ese nosotros sujeto. Como lo expresa Nieto, son marginados por ser “seres tan insignificantes para la sociedad” (Alemán, 2012: 3), e incluso podríamos atisbar que serían relegados a lo intolerable.

Apartándonos del mencionado escritor y cineasta uruguayo, luego de analizar la película mencionada consideramos que en el pequeño pueblo se establecen nuevas tradiciones y leyes que responderían a un nosotros sujeto distinto del moderno, pero igualmente dogmático. Dado que, se encontraría narrativizado cómo uno de los personajes de la mencionada película habría intentado despegarse de la tradición al no querer llevar a su propia madre a morir al monte.

Podemos decir que, intentaría realizar su ser-para-sí a fin de no sufrir esa pérdida, y *desaparece*. Respondería, por ello, a la narrativización del espacio psíquico del ser- para-sí que ha pretendido crear otra realidad, más allá de que otros no sólo acaten dicha tradición; sino que, también la asuman y reproduzcan como la única realidad plausible.

En otras palabras, como único destino o prospectividad irrevocable al que se debe aspirar, con lo que se estaría reforzando al espacio psíquico del ser-para-otro y/o para el nosotros-sujeto.

El nosotros sujeto y el ser-para-otro podrían ser analizados inclusive en analogía a la concepción de personaje plano de Foster (1985) porque estarían ligados a los mandatos. En tanto que, el personaje *desaparecido* (muerto y ocultado por su propio hijo) puede ser examinado como el inicio de la curvatura hacia el personaje redondo; la transición hacia la redondez interrumpida y aniquilada por un personaje plano (el hijo).

En la película se relataría una historia colectiva perteneciente a las tradiciones culturales como espacio psíquico de un nosotros-sujeto social. En antítesis a la historia de un individuo *desaparecido* que representaría al espacio psíquico del ser-para-sí; por lo que podríamos inferir la narrativización del conflicto; la lucha entre el sometimiento y la libertad.

Consideramos relevante lo anteriormente mencionado porque la obra de Nadine Alemán y la película japonesa podrían tener en común no sólo ciertos temas como el honor, la muerte, el secreto, el silencio (elegido o impuesto), la justicia, el ser y el parecer, sino también la narrativización del conflicto.

Por otra parte, adherimos a Benelli, quien analiza la fuente primaria abordada en la presente investigación, y de otra obra de la misma autora. En lo que atañe a *17 simples cuentos*, menciona que “a través de la variedad de focalizaciones se construyen visualmente el entorno y las preocupaciones de los personajes, y que la personalidad psíquica subyace en las acciones narradas que los personajes desde el silencio traman”. (Benelli, 2019: 9) Al hablar del silencio,

alude a “la acción realizada y la acción premeditada” (Benelli, 2019: 8) en la que “el secreto maquina y motiva la acción” (Benelli, 2019: 15).

Los pensamientos y sentimientos pertenecientes al espacio psíquico de los personajes, muchas veces se encontrarían en la acción narrativizada a través de la causalidad; su psiquis se trasluciría también mediante la narrativización de recursos concernientes a la comunicación no verbal (entre otros) considerados aquí como lenguaje en los que no siempre se encuentran narrativizadas acciones de los personajes; aunque en algunos ambas suelen combinarse.

Por otra parte, el espacio psíquico mental en algún que otro caso se vería desbordado, a tal punto que también se narrativiza la pérdida del auto-dominio por el que algunos personajes ceden al impulso, o bien al capricho.

En los 17 relatos dos historias transcurren simultáneamente, una sucede en el espacio físico en el que los personajes interactúan; la otra se despliega en su espacio psíquico mental.

4. Marco Teórico- Metodológico

Una de nuestras hipótesis es que la autora utilizaría a los personajes no sólo en tanto recurso para las representaciones de la afectividad y de los pensamientos a fin de relatar la causalidad de sus modos de actuar en el espacio físico; sino que, podría estar narrativizando diversos recursos enunciativos correspondientes a la comunicación no verbal en función del desarrollo de los espacios psíquicos mentales.

La exactitud contenida en cada inicio devela además que, por medio de la variedad de focalizaciones, se construye visualmente el entorno y las preocupaciones de los personajes, permitiendo que se muestren tal cual son, aunque sin restarle misterio a la personalidad psíquica que subyace tras las acciones narradas. (Benelli, 2019: 9)

Por tal motivo, para el desarrollo de la presente investigación, consideramos que sería pertinente retomar la concepción de personaje acuñada por Foster (1985) con la que aporta un enfoque psicológico. En ella distingue a los personajes planos de los redondos, en tanto representaciones ficticias de la naturaleza humana y de sus historias. Destaca que en la representación de ambos tipos de personajes dentro de un mismo relato se produce un choque que provoca el conflicto. Además, un mismo personaje puede pasar por ambos estadios; o bien, haber iniciado su transición hacia la curvatura. Por esta razón, nos interesa analizar su posible construcción partiendo de la disyuntiva entre el ser-para-otro y el ser-para-sí del Existencialismo de Sartre según Cladakis (2019), dado que en nuestro objeto de estudio, se narrativizaría la interioridad de los personajes; más precisamente, la relación antagónica entre

el ser-en-sí/para-sí (personaje redondo) y el ser para-otro o el nosotros sujeto (personaje plano), lo que traería implícito el dilema entre el ser y el parecer, la razón y el deseo.

Se utilizarían, a su vez, la descripción etopéyica y diversas focalizaciones del narrador, como por ejemplo el monólogo interior.

En relación a la narración del conflicto, examinaremos su narrativización mediante recursos enunciativos como: la comunicación no verbal (kinesia, proxemia, entre otros), el espacio, la filosofía existencialista de Sartre, el Yo-Piel de Didier Anzieu; y exploraremos cómo se encuentra narrada la interacción de los personajes tanto en los espacios físicos, como con las anacronías del relato.

Para nuestra investigación, consideramos al espacio físico como el medio en el que se desarrolla la narrativización del inter- juego entre: la palabra (verbalización de los personajes al hablar), el silencio y el lenguaje no verbal; el ser en-sí/para-sí/ para-otro/ para el nosotros sujeto; el enunciar y el pronunciar; el Yo-Piel corporal y el Yo Psíquico, entre otros.

Por consiguiente, definimos al espacio físico como lo tangible, en tanto escenario o medio en el que los espacios psíquicos se afilian o rechazan, y lo desligamos de la relación unívoca con el imaginario patagónico, aunque sin darlo por absolutamente descartado (por la *soberanía patagónica* que la propia autora reconoce en sí misma). El espacio físico considerado de tal modo, constituiría el medio para: mostrar, ocultar, y ocultar mostrando.

En tal sentido, retomaremos la explicación que realiza Delgado Ruiz (2015) sobre el carácter multidimensional de la división tripartita del espacio perteneciente a Henry Lefebvre (Espacio Percibido, Espacio Vivido y Espacio Concebido), dado que la concepción encarna relaciones sociales. De esta manera, el espacio social deja de ser diferenciable del espacio mental, por un lado, y del espacio físico, por el otro.

Conforme a nuestro análisis de la narrativización de la psiquis, en la fuente primaria que será analizada, la narración de lo vivido en virtud del Espacio Concebido, estaría ideado en base a lo marginal, en tanto narrativización de “lo clandestino o subterráneo de la vida social”. (Delgado Ruiz, 2015: s.p).

En otras palabras, se narrativizarían diversos modos del sujeto de relacionarse o crear lazos psíquicos- afectivos de filiación o rechazo en los espacios físicos a causa de sus distintas vivencias- experiencias en estos últimos en interacción con los demás.

Por otra parte, analizaremos la disyuntiva entre deseo y realización. Dado que, estaría ligada al plano fáctico, nos interesa indagar si se encuentra netamente ligada al hacer/no hacer; o si se hallan narrativizados otros modos de realización (comunicación no verbal). Para ello, inquiriremos cómo funciona la narrativización del paralenguaje, la kinesia y la proxemica; y

qué propósito tienen en el relato de lo psíquico del ser en-sí/para-sí conflictuado por el ser-para-otro.

En nuestra investigación, consideramos pertinente retomar a Cladakis (2019), quien rescata de Sartre la concepción de la palabra como lenguaje, en función del acto comunicativo que implicaría una entrega al otro, en tanto experiencia concreta de la realidad alienadora, porque “(...) el lenguaje implica un robo del pensamiento por parte del otro. Mi pensamiento se vuelve un objeto que brindo a la escucha del otro. “El lenguaje me revela la libertad del que me escucha en silencio, es decir, su trascendencia” (Sartre 1943, en Cladakis 2019), al volverlo un objeto en el acto de socialización.

La palabra se encontraría configurada por un ser-para-otro y/o un nosotros-sujeto que resultaría dogmático, condenatorio o restrictivo; en ocasiones, estaría representado por el clan familiar, entre otros. A la vez que, se elaboraría la descripción etopéyica desde diversas focalizaciones. En virtud de ello, podemos decir que, junto con los recursos de la comunicación no verbal, se encontrarían narrativizados para el desarrollo de la psiquis conflictuada de los personajes.

En consonancia con lo anteriormente expresado, proponemos realizar una diferenciación de la narrativización entre los espacios psíquicos del ser-para-sí, y el ser-para-otro/ nosotros-sujeto como representación de dos abstracciones mentales disímiles.

De modo tal que, lo psíquico mental podría componer el espacio en el que se encontraría narrada la objetivación que el ser-en-sí/para-sí hace del otro creando un ser-para-otro; y, la que ese otro, hace de este. Por ello, el deseo del ser-para-sí se vería transfigurado por el ser-para-otro, fuera de todo espacio-tiempo al atravesarlos simultánea e indefinidamente; incluso, lo maravilloso –en algunas oportunidades- introduciría elementos sobrenaturales como representación del inconsciente.

Otro punto es que, la psiquis del ser-en-sí/para-sí estaría constituida tanto por la memoria, como por el deseo de realización. En función de ello, consideramos a las analepsis como narrativización del recuerdo, en tanto vivencias que se presentizarían; asistiríamos a la narrativización de un pasado cíclico que se reiteraría constantemente extendiéndose hacia el presente (relato iterativo).

El futuro (...) que el narrador conoce y describe, no está constituido por una línea temporal diacrónica, sino (...) que el futuro solo acontece en un plano onírico, ya que el plano fáctico se presenta como una cristalización de una situación circular (...). Esto último responde a un relato iterativo, (...) (Colombo y Graf, 2012: 58)

Las prolepsis funcionarían como representación de la prospectividad desiderativa del ser-para-sí en tanto anhelo de realización con el que se intentaría quebrar lo cíclico de otra prospectividad trazada por el ser-para-otro y/o el nosotros sujeto. Se encontraría implicada la narrativización del deseo de liberación del ser-para-sí que se auto-percibe sometido al ser-para-otro o nosotros-sujeto.

Para finalizar, en virtud de todo el recorrido realizado hasta aquí, nos preguntamos de qué otro modo se encuentra narrativizada la construcción del espacio psíquico mental de los personajes.

Debido a ello, hemos considerado retomar a Anzieu Didier, quien ha acuñado el concepto del Yo Piel. El psicólogo, filósofo y psicoanalista francés sostiene que lo sensorial es la primera huella mnémica que surge en la psique, y que sobre ese primer Yo corporal-sensorial se estructura el Yo Psíquico del individuo que le permite acceder a su identidad y sentido de sí mismo; desde ese punto bosquejará al yo y a los cimientos de su mente. El Yo-Piel estaría conformado por un Yo Corporal y un Yo Psíquico, por lo que tanto las experiencias placenteras como las dolorosas resultarían estructurantes para las representaciones mentales, es decir, para el espacio psíquico mental. (Döll, 2013: 24).

En base a todo lo analizado hasta aquí, podríamos inferir que las acciones junto con el lenguaje no verbal y el Yo piel -en tanto límite de lo que se rechaza como puente con el que se transmite filiación- del espacio psíquico mental narrativizado, conforman un “armado silencio que est(á) lejos de ser un vacío” (Poyatos, 2013: 245) porque, tanto el puente como la frontera, servirían para narrar un eterno retorno al conflicto.

a. El personaje desde el enfoque psicológico

El escritor Foster (1985) teoriza sobre diversos aspectos de la novela. Entre ellos, los personajes, a los que engloba bajo la denominación de gente. Los distingue de los animales porque no conocemos de los últimos su dimensión psicológica. Aunque, reconoce que puede llegar a darse dicha elaboración narrativa. Asimismo, recalca que los personajes son reales no por serlo efectivamente, sino por resultar convincentes.

Por otra parte, destaca que en una novela en la que “el personaje lo es todo y puede obrar a sus anchas” (Foster, 1985: 28), esta categoría no sería efectiva. Por ello, sugiere que se necesita “una respuesta menos estética y más psicológica” (Foster, 1985 :28). Así pues, el personaje es real porque el escritor conoce todo de él dado que son sus creaciones (y sus vidas secretas son visibles); ya sea que opte por ocultarlo según el punto de vista que adopte, hará que, “aunque el personaje no se explica, es explicable” (Foster, 1985 :28).

El escritor crea cierto tipo de realidad nueva, ya que las narraciones son representaciones ficcionales de la naturaleza humana y de una historia.

Al partir de un enfoque psicológico, divide a los personajes en planos y redondos. Los primeros engloban a los que han sido llamados estereotipos dado que representan una única idea o cualidad y no pueden existir sin ella. Por tal motivo, no evolucionan puesto que permanecen inalterables ante las diversas circunstancias, y se encuentran provistos de su propio ambiente, por ello no presentan placeres, penas, ni deseos ocultos.

En sus explicaciones y ejemplos, podríamos inferir que se encuentran al servicio de alguien más; o como él mismo lo expresa, cumpliendo ciertos mandatos.

Por lo expresado anteriormente, podríamos interpretar que nunca expresarían ni siquiera el deseo de una prospectividad distinta a la requerida por los mandatos sociales.

En cambio, cuando aparece en ellos más de un factor, comienza una curva que sugiere su redondez, porque lo caracteriza su complejidad al mostrar varios aspectos: intereses, miedos, deseos, etc.

Nos encontramos así, ante personajes redondos que pueden desempeñar papeles trágicos, promoviendo emociones por “fuera del humor o complacencia”. (Foster, 1985: 33)

Al estar compuestos por varias facetas pueden sorprender de manera convincente, dado que se encuentra narrado cómo evolucionan a través de sus vivencias, representando “lo imprevisible (...) de la vida en las páginas de un libro” (Foster, 1985 :35) Además, en una novela compleja habría personajes planos y redondos; “con ello el resultado de sus conflictos se asemeja a la vida con más exactitud” (Foster, 1985 :32) porque las representaciones de la naturaleza humana no son tan sencillas. De tal manera, al analizar una obra literaria, puede notarse que se presentan transiciones en los personajes que van de lo plano a lo redondo; y viceversa.

En virtud de lo expresado por Foster, postularíamos que ese conflicto dado por la transición entre ambas categorías se daría además en el interior mismo de los personajes en *17 simples cuentos* porque incluso, quienes decidan someterse a la planicie, se verán conflictuados por quienes no lo hagan al interactuar en un mismo espacio físico.

b. Narrativización de la psiquis desde la comunicación no verbal

Podríamos inferir que la narrativización de los recursos de la comunicación no verbal serían de utilidad para el desarrollo de la psiquis.

Fernando Poyatos describe diversos recursos, entre los que se encuentran: el paralenguaje que consiste en cómo decimos lo que decimos en cuanto a pausas, modificaciones y tipos de

voz; la kinésica compuesta por gestos, posturas, miradas, tics; y la cinestesia con la que se narrativiza la “posición de(l) cuerpo y miembros en el espacio en relación a todo aquello con que (se) entr(e) en contacto” (Poyatos, 2013: 239). Les añade la proxémica para analizar la disposición, estructuración y uso del espacio en el que se encuentran los hablantes-personajes durante el proceso de comunicación para incluir la interpretación de: distancia y orientaciones interpersonales; distribución de muebles/elementos en el espacio; y características generales del entorno.

Los tres sistemas para la comunicación no verbal conllevarían intención comunicativa y psicológica que variaría funcional y actitudinalmente (risa/mirada como filiación o rechazo), por lo que pueden relacionarse de diversos modos y para distintos fines; o bien, pueden sustituirse mutuamente.

Lo proxémico modifica o refuerza el significado de los elementos de los sistemas básicos.

Los sistemas no verbales como el paralenguaje y la kinésica pueden incidir en las palabras: añadiendo información, apoyándolas, repitiendo lo expresado, debilitándolas, contradiciéndolas, enmascarándolas, economizando su uso, etc.

Nos interesa destacar la relación que establece entre la kinésica y lo consiente-inconsciente por su vinculación con lo psíquico.

Por otra parte, en relación a nuestro análisis, la narrativización de actividades y no-actividades contextuales o interferentes, en ciertas ocasiones se encontrarían en consonancia con el desarrollo de la psiquis conflictuada. Estarían relacionadas con elementos contextuales extra-personales: comportamiento reacción no verbal -como encerrarse en una habitación o volver despacito a la casa-; causas mecánicas -una radio sonando a todo volumen-; el entorno natural -el viento gélido-, un aroma-; objetual -portarretrato-; o *construido-iluminación, música, textura, espacios arquitectónicos, etc.* (Poyatos, 2013: 246).

Como podemos apreciar, no se trataría sólo de narrar lo físico en tanto apariencia externa; sino que, se estaría narrando o retratando la psiquis de un ser-para-sí conflictuado ante un ser-para-otro en su fibra interna más íntima. Desde la comunicación no verbal, la narrativización de la mirada se fusiona de manera negativa o positiva con: las palabras (o las reemplaza), el paralenguaje y las conductas kinésicas porque comprende gestos, maneras y posturas, que en interacción se mezcla con la coloración del rostro, el contacto físico, detallando algún estado de los ojos –entre otros- “ (...) pues muchos ojos nos parecen sólo órganos de visión que nos miran, pero en otros la mirada parece venir de los más hondos rincones de la persona” (Poyatos, 2013: 242).

La mirada, como parte de la *cara hablante* (al igual que la sonrisa), serviría para analizar, a partir de la narrativización de la comunicación no verbal, la interacción de rasgos que traslucirían la psiquis.

c. El conflicto en los tiempos del relato

Se retomará de Genette (1989) la concepción de Relato Narrativo, en tanto enunciado que narra una serie de acontecimientos iniciados en un tiempo del relato *in media res*, permitiendo evocar el pasado para comprender y/o explicar cómo ha llegado a la situación actual el personaje principal.

En términos de Foster y de Cladakis, los personajes aparecerían conflictuados en el presente del relato e intentarían quebrar con los mandatos. El ser (personaje), estaría constituido por: la memoria que representaría un haber sido para-otro en tanto personaje plano; y la prospectividad como deseo de realización desde el ser-para-sí en cuanto al inicio de la curvatura del personaje redondo; o bien, se encontrarían negando el presente por querer mantenerse siendo para otro en tanto personajes planos.

El presente del relato evocaría a los personajes en su etapa de transición conflictiva de la planicie hacia la redondez. Aunque, también se encuentran los personajes que anhelan mantenerse en la planicie y se enfrentan con otros que se hallan en la transición hacia la curvatura.

De modo tal que, se entenderían a las analepsis como narrativización de la memoria que presentaría un pasado cíclico -por su reiteración constante dado que se extiende hacia el presente- a través de la narración de sus recuerdos. Y, a las prolepsis, como la representación de la prospectividad desiderativa que le sería propia y con la que se intentaría quebrar lo cíclico del relato iterativo de otra prospectividad que le resultaría ajena por pertenecer a los mandatos. O, bien, la resistencia dentro del presente a dejar de ser-para-sí para ser para otro ya sea para perpetuar un legado, o porque no se conoce otra cosa.

En los 17 relatos que conforman nuestro objeto de estudio, las anacronías estarían constituidas por las prolepsis que reflejarían una prospectividad indeseada e impropia al personaje desde el ser-para-otro; un anhelo del proyecto prospectivo de libertad de su verdadera identidad a partir del ser-para-sí; o bien, porque quien ha renunciado a su ser para sí para ser para un otro, se ve interpelado por quienes han iniciado su transición hacia la curvatura. Sea cual sea el caso, sería posible inferir que la psiquis del ser-personaje se vería conflictuada incluso más allá de su presente en el relato en virtud de dos proyectos prospectivos que resultarían disímiles.

d. El punto de vista en la narrativización del ser conflictuado

Genette (1989) analiza la posición o perspectiva que emplea el narrador para relatar los hechos, lo que implica que puede tener un conocimiento total o limitado tanto de los personajes, como de los acontecimientos que narra.

En algunos relatos de nuestra fuente primaria nos encontraríamos ante el punto de vista de un narrador omnisciente. En tanto que, en otros, asistiríamos a un discurso inmediato, monólogo interior de un narrador protagonista; como así también, podría observarse en ocasiones a un narrador testigo.

Las perspectivas traslucirían la interioridad conflictuada de los personajes principales como: complejidad de personajes redondos; de personajes planos que intentarían comenzar su curvatura; de personajes planos que no querrían dejar de serlo, etc. De esta manera, se narrativizarían tanto los pensamientos y el sentir de aquellos como su espacio psíquico individual, con el que se reflejarían los lazos afectivos que establecerían con los demás en el mundo exterior. Dicho mundo estaría conformado por el espacio físico y el espacio psíquico social, como ser-para-otro y/o para un nosotros sujeto. En tanto, el espacio psíquico individual o ser-para-sí, sería considerado para nuestro análisis, como la narrativización del espacio mental del personaje, que le otorgaría la libertad de cuestionar a partir de su propio *ser*, al *deber ser* y *deber hacer*, de ese otro en su dimensión individual o social.

e. La focalización para la narrativización de la psiquis.

Gerard Genette (1989) define a la focalización como la perspectiva desde la que el narrador se posiciona para relatar los acontecimientos; determina qué puede percibir o conocer en relación al tipo y cantidad de información que ofrecerá; distingue entre focalización cero, interna y externa. Cabe destacar que, en un mismo relato pueden encontrarse de manera alternada distintas focalizaciones.

En cuanto a la focalización cero, el narrador conoce los pensamientos y sentimientos más íntimos de los personajes, e incluso puede saber más que ellos mismos, entra y sale de sus mentes; por ello le corresponde el narrador omnisciente. Posee un saber ilimitado, motivo por el que no percibe, sino que conoce lo que experimentan los personajes.

La focalización interna reviste relevancia dado que el narrador se sitúa en la conciencia de un personaje desde la primera o tercera persona, y si bien limita las explicaciones de la historia a lo que el personaje conoce, puede detallar sus pensamientos y deseos, sin internalizar en los demás personajes a los que dará a conocer a través de su interacción con el protagonista.

La focalización externa implica posicionarse por fuera de los personajes, dado que el narrador detalla acciones, gestos y palabras, sin ahondar en sus conciencias, por lo que puede suponerse que sabe menos que ellos, e intenta mostrarse objetivo -narrador testigo- Los lectores pueden conocer los pensamientos de los personajes observando sus reacciones y diálogos.

Por nuestra parte, consideramos que en los relatos de nuestro objeto de estudio convergen las mencionadas focalizaciones. Si bien, con la interna se narrativizaría de un modo más directo el mundo interior o psiquis de los personajes; desde la externa podría inferirse su espacio psíquico mental mediante la interpretación de los silencios al analizar el lenguaje no verbal de los gestos (entre otros) dentro del contexto de cada relato.

f. La clandestinidad y la marginalidad en el espacio multidimensional

En las obras aquí analizadas, los personajes se encontrarían narrativizados como seres que interactúan en sociedad. Por un lado, *serían en el espacio*, porque se desplazarían de un lugar tangible-físico a otro interrelacionándose entre sí; y, por el otro, *serían espacio*, en tanto faceta psíquica mental en la que transcurriría el conflicto entre: el ser-para-otro y el ser-para-sí; el ser-para-sí y un nosotros sujeto; el ser-en-sí y el nosotros sujeto.

El espacio se narrativizaría como integralidad multidimensional, si lo analizáramos considerando la perspectiva del personaje redondo, dado que se encuentra compuesto por múltiples facetas.

En consonancia con lo dicho anteriormente, retomamos a Delgado Ruiz quien destaca el carácter multidimensional del espacio en la dialéctica de Henry Lefebvre, porque encarna relaciones sociales, y el espacio social se manifiesta en la medida en que no se puede distinguir del espacio mental, por un lado, y del espacio físico, por el otro.

Por su parte, la Doctora en Ciencias Sociales Torres Fernanda Valeria afirma que:

El concepto de práctica espacial nos permite concebir el espacio en tanto espacio social, es decir, como aquél en el cual se conjugan los diversos procesos y elementos de las relaciones sociales, aun cuando la relación de dominación pretenda presentarlos como elementos separados y autónomos. Las relaciones de poder tienen en el espacio un vehículo fundamental de naturalización del proceso de dominación que acompaña necesariamente al modo primordial de producción” (Torres, 2016: 3).

El análisis de Delgado sobre la dialéctica del espacio de Lefebvre, nos resulta de gran interés en relación a la narrativización del espacio en la fuente primaria abordada, dado el

aspecto multidimensional en el que se plasmarían a los personajes, porque posibilitaría el análisis del conflicto. El Espacio Percibido, se correspondería con la práctica social y la vida cotidiana; los usos y prácticas de lugares espaciales propios de la formación social que realizarían quienes lo habitan.

Los Espacios Vividos, serían las zonas de representación, que impondrían sistemas simbólicos a los espacios físicos para codificarlos con imágenes e imaginarios. En relación a ello, podríamos postular que, dicho espacio sería el que daría lugar al comienzo del conflicto, porque se manifestaría como representación del “sometimiento a códigos impuestos y también (de) las expresiones del lado clandestino o subterráneo de la vida social” (Delgado, 2015: s.p). Se daría el sometimiento de la representación dominante -personaje plano-, a la vez que, surgirían aquí la deserción y la desobediencia -personaje redondo-.

Por último, el Espacio Concebido en tanto representación del espacio, depende de relaciones de poder que intentarían establecer un orden en lo que atañe tanto a los usos ordinarios, como sobre los códigos que los organizan:

La representación del espacio es ideología aderezada (...) disfrazada tras lenguajes que (...) la hacen incuestionable, puesto que presumen estar basados en saberes fundamentados. Ese (...) espacio (...) es o quiere ser el espacio dominante, cuyo objetivo (consiste en) hegemonizar los espacios percibidos y vividos. (Delgado, 2015: s.p).

Se pretendería como espacio dominante del poder porque su objetivo consistiría en hegemonizar los espacios percibidos y vividos, intentando imponer un repertorio simbólico abstracto; una *ideología que se quisiera en acción* y, por ello, se deshace de todo lo que se le opone, ya sea empleando la violencia inherente, o bien, la violencia abierta.

Tal y como hemos apreciado, podríamos deducir que se encontraría narrativizado el conflicto que surge entre el espacio vivido y el concebido en su dimensión social. En función de ello, al retomar la concepción del espacio multidimensional nos enfocaríamos en la desobediencia y la deserción; en lo clandestino y lo marginal, pues nos resultaría pertinente para analizar la narrativización de los personajes en su intento de transición hacia la redondez, al huir por fuera de la planicie de los mandatos; la lucha entre el sometimiento y la libertad.

g. El abordaje de la comunicación no verbal desde otras disciplinas

Poyatos afirma que la comunicación no verbal puede ser abordada desde diferentes disciplinas, como: la comunicación, la psicología, la literatura, entre otras; dado que extendió sus estudios de este tipo de comunicación al análisis literario; la define como “(l)as emisiones

de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración” (Poyatos, 2013: 234), incluyendo así a todos los procesos conscientes e inconscientes, de codificación y decodificación, de los signos no lingüísticos.

Consideramos que la mencionada concepción de la comunicación no verbal se ajustaría a nuestra investigación. Pues, entenderíamos que la psiquis podría ser inferida también desde su narrativización; se utilizarían signos no lingüísticos a modo de recurso, para trazar parte de la psiquis de los personajes.

El lenguaje no verbal, nos permitiría analizar los diversos modos en los que se relatan las relaciones o lazos psíquicos-afectivos entre los sujetos-personajes en los espacios físicos, mediante el relato de diversas vivencias-experiencias.

Asimismo, los recursos empleados de la comunicación no verbal como significantes, podrán ser comprendidos y significados dentro de la narración en la que se hallen enmarcados, ya que el relato es tomado aquí como el contexto dentro del que se encuentran narradas las distintas maneras en que interactúan los diversos personajes entre sí (identificación, rechazo, entre otros).

Dichos recursos junto con el contexto que los rodea (relato), serían utilizados para emitir signos no verbales y con ellos la psiquis, en la que se devela al ser conflictuado entre un ser-para-otro o nosotros-sujeto y un ser-para-sí.

Cabe recordar que, hemos tomado de Foster, la definición de personaje como representación del sujeto real a partir de un enfoque psicológico; en tanto espacio mental del ser-para-sí que se encontraría conflictuado en un espacio simbólico social del ser para-otro.

Por todo ello, hemos decidido retomar a Cladakis (2019), quien afirma que en *El ser y la nada* de Jean Paul Sartre, el conflicto aparecería como originado por el encuentro con el otro. Y, esa experiencia que se tiene de ese otro, serviría para caracterizarlo desde un *yo* que emerge porque hay un *tú* opuesto; ambos se definirían por oposición.

Postulamos, por ello, que podría establecerse una analogía debido a la vinculación conflictiva con los personajes planos y redondos. El ser plano para-otro no cuestionaría los mandatos. Por el contrario, el ser redondo para-sí, como dimensión ontológica de conciencia, representaría al vacío y posibilidad de aquello que se querría llegar a ser. En otras palabras, el deseo de efectuar la propia prospectividad.

El ser para-otro consistiría en una existencia que sacaría al ser de su para sí; de su prospectividad y/o deseo para sí mismo en antagonía a una prospectividad impuesta que le resultaría ajena.

Justamente, en los relatos se estaría plasmando en los personajes a ese ser conflictuado entre la planicie del ser-para-otro y la redondez del ser-para-sí. Se encontraría narrado cómo es objetivado- transfigurado- cosificado no sólo desde el otro como *cuerpo mirado*, sino también desde un nosotros sujeto, e incluso desde sí mismo en algunas ocasiones.

Cladakis, afirma que el “nosotros-sujeto (sería) un fenómeno psicológico (...) que (...) siempre se encuentra mediado por una acción común” (Cladakis, 2019: 15); se construiría un nosotros en el que ningún ser de los que lo conformarían sería objeto, dado que ante una acción común los sujetos suspenden de manera provisoria sus rivalidades, al observar un suceso y tomar partido.

En los relatos de la fuente primaria analizada para nuestra investigación, podría deducirse que, los personajes principales se encontrarían narrativizados como espacios psíquicos mentales conflictuados entre: su ser para-sí como prospectividad- deseo propio, y su ser para-otro como consecuencia de ser objetivado/ transfigurado/ cosificado, lo que incluiría la imposición de una prospectividad del ser-para-otro, que le sería ajena e incompatible a la prospectividad de su ser-para-sí.

h. El ser entre la palabra y el silencio

Como ya se ha visto, el conflicto podría ser analizado desde diversas perspectivas: plano y redondo; un cuerpo-ser-para-sí enfrentado a un cuerpo-ser-para-otro; analepsis como memoria de haber sido un ser-para-otro y prolepsis como disyuntiva entre una prospectividad del ser-para-sí y una prospectividad del ser-para-otro restrictiva.

Todo ello se encuentra narrativizado tanto desde un presente iterativo en transición como a través de la interacción dentro de un Espacio vivido y Espacio concebido.

Sin embargo, también consideramos medular, para nuestro análisis del ser conflictuado, la disyuntiva entre la palabra y el silencio.

Cladakis, explica que el lenguaje para Sartre, en tanto acto comunicativo, implica una entrega al otro: “(c)ada expresión, cada gesto, cada palabra es de mi parte, un experimentar concreto de la realidad alienadora” (Sartre, 1943, como se citó en Cladakis, 2019: 11).

El lenguaje conlleva a *un robo del pensamiento por parte del otro* volviéndolo un objeto que se ha brindado al otro. “El lenguaje me revela la libertad del que me escucha en silencio, es decir, su trascendencia” (Sartre, 1943, como se citó en Cladakis, 2019: 11).

En la obra analizada, en ocasiones, se encuentra narrativizado el silencio como reclusión (entre otros), para darle paso al ser-para-sí.

De manera que, nos resulta de vital importancia incluir el análisis de la comunicación no verbal, pues podríamos considerarla como un recurso utilizado para narrar la psiquis conflictuada de los personajes. Habría un inter-juego de enmascaramiento entre la palabra, el silencio y los recursos de la comunicación no verbal para ocultar, mostrar y mostrar ocultando, dada la disyuntiva entre el ser-para-sí y el ser-para-otro o el nosotros sujeto.

Como bien lo expresa Poyatos, se trata de “ver cómo (la) acción coincide con (la) expresión facial y con las actividades verbales o no verbales, o ambas, de los demás participantes; hay que indicar los actos kinésicos que hacen que ese “armado silencio” esté lejos de ser un vacío (...)” (Poyatos, 2013: 245).

i. El dilema ontológico del cuerpo, desde y a través de la mirada

El carácter multidimensional del espacio encarna relaciones sociales, puesto que el espacio social se manifiesta en la medida en que deja de ser distinguible del espacio mental y del espacio físico.

En consonancia con ello, creemos que sería pertinente examinar la importancia de la mirada como narrativización de la manifestación psíquica de los personajes, en cuanto espacios mentales imaginarios que se debaten entre el ser-para-sí y el ser-para-otro (entre otras posibilidades), porque serviría para narrativizar el conflicto que se encontraría forjado por medio de miradas como conciencias enfrentadas que se rechazan. Aunque, en algunos casos la mirada representaría la filiación de dos personajes que están siendo o podrían ser marginados.

En virtud de dichas concepciones, la psiquis podría ser inferida desde la narrativización de las conductas kinésicas, proxémicas, y otros elementos del lenguaje no verbal.

En *17 simples cuentos*, la mirada atraviesa toda la obra como: mirar, ser mirado, mirarse en el otro, ser transfigurado, transfigurarse en otro, etc.

La mirada como recurso no verbal, muchas veces, transmitiría el conflicto porque revelaría que hay otro que lo mira; o bien, que ese ser-en-sí dejaría de lado a su ser-para-sí, mirándose a sí mismo desde el ser-para-otro.

Se daría la objetivación del que es mirado como reconfiguración del ser para otro (no para el sí mismo) y, por ello, reconocería la conciencia de ese otro. En tal caso, la mirada del otro (ser-para-otro) sobre un ser-para-sí lo volvería objeto, lo cosificaría y transfiguraría.

Lo anteriormente mencionado equivaldría a afirmar que ese otro transferiría en ese ser-para-sí al ser-para-otro, dado que la mirada del otro lo volvería objeto en el que depositaría el ser, y viceversa.

Estaríamos ante la lucha por el sometimiento y la libertad, ya que se daría un conflicto entre los diversos espacios psíquicos mentales porque los cuerpos de los personajes conflictuados son cuerpos mirados que también miran.

En base a esta óptica, podríamos analizar cómo un personaje intentaría liberarse del dominio o sometimiento del otro, y viceversa; pues las relaciones no serían unilaterales sino mutuas y cambiantes, por lo que podrían ser abordadas desde “el conflicto que es el sentido originario del ser para-otro”. (Sartre, 1943, como se citó en Cladakis, 2019: 10).

Además, hemos podido observar que se presentarían algunos personajes mediante los que se narraría la auto-enajenación del propio cuerpo, y con ello de la propia conciencia -del ser para-sí que existe como ser para-otro; e incluso para el devenir del ser-en-sí-, lo que se debería a la internalización de su propia objetivación; “existo mi cuerpo como objeto entre objetos, ya conocido por el otro”. (Cladakis, 2019: 9)

En efecto, concebir ontológicamente al cuerpo sería de vital importancia para realizar la presente investigación, porque desde dicho enfoque podríamos hablar de la narrativización del ser de los personajes -como espacios psíquicos mentales- para la representación de la lucha por significarse y significar cada uno a su ser para-sí.

Surgiría el conflicto al superponerse los diversos ser-para-sí; ya que el ser para-sí de uno es el ser para-otro del otro y viceversa.

En la antología seleccionada, se narraría el intento de liberar al ser-para-sí del sometimiento del ser-para-otro; la huida hacia la redondez; o al menos, el inicio de la curvatura hacia la transición. E incluso, en algún relato la entrega al devenir del-ser-en-sí; como así también la enajenación del propio cuerpo en función de ser-para-otro.

j. Lazos psíquicos-afectivos: el Yo-Piel.

En nuestra fuente primaria, la narrativización de lo vivido procedería del Espacio Percibido y Concebido como lo marginado- intolerable y lo tolerable de la vida social. Se encontrarían plasmados diversos modos del sujeto de relacionarse o crear lazos psíquicos-afectivos de filiación o rechazo en los espacios físicos debido a sus diversas vivencias-experiencias en estos últimos. Con motivo de ello, estimamos pertinente preguntarnos de qué modo se encuentran narrativizados los espacios psíquicos mentales en tanto puente hacia la filiación y frontera hacia el rechazo.

En relación a lo anteriormente expuesto, hemos considerado retomar de Anzieu Didier su concepto del Yo Piel.

El mencionado psicólogo, filósofo y psicoanalista francés sostiene que lo sensorial es la primera huella mnémica que surge en la psique, y que sobre ese primer Yo corporal-sensorial se estructura el Yo Psíquico del individuo que le permite acceder a su identidad y sentido de sí mismo; desde ese punto bosquejará al yo y a los cimientos de su mente.

El Yo-Piel estaría conformado por un Yo Corporal y un Yo Psíquico, por lo que tanto las experiencias placenteras como las dolorosas resultarían estructurantes para las representaciones mentales, es decir, para el espacio psíquico mental.

Por todo lo analizado hasta aquí, podríamos inferir que la narrativización de las acciones junto con el lenguaje no verbal y el Yo piel -en tanto límite de lo que se rechaza o puente con el que se transmite filiación- servirían para narrativizar el conflicto del espacio mental psíquico.

5. Metodología de trabajo y enfoque de investigación

El enfoque de investigación seleccionado para nuestro análisis es el cualitativo, pues por la naturaleza de los datos, el diseño de la tesis es abierto, flexible y construido durante la realización del estudio. En efecto, se parte de una mirada holística para analizar el objeto de estudio abordado.

Nuestro objetivo es interpretar, describir y analizar, si los personajes se encuentran narrativizados como espacios psíquicos en el espacio físico, para la narrativización de la psiquis conflictuada.

En función de ello, se recurrirá a las categorías de: plano y redondo, ser-para-sí y ser-para-otro, analepsis y prolepsis en el presente del relato iterativo, espacio vivido y espacio concebido, cuerpo-para-sí y cuerpo-para-otro, comunicación no verbal, Yo-Piel.

Para realizar el presente proyecto se han utilizado conceptos teóricos provenientes de diversas disciplinas como: literatura, comunicación, psicología, PNL (neurolingüística), antropología y filosofía existencialista.

Si bien se deriva del planteamiento central respecto del estudio de una obra literaria, hemos considerado pertinente recurrir a las disciplinas mencionadas, para enriquecer su análisis al incluir sus diversos conceptos enlazándolos en torno a nuestro objeto de estudio.

La presente tesis reviste, a su vez, carácter argumentativo, porque a fin de analizar los recursos empleados para la narración de la psiquis, uno de los objetivos es presentar las teorías y los conceptos que las componen de manera ordenada, vinculándolas entre sí mediante relaciones lógicas.

A partir de la deducción, se irá de lo general a lo particular, teniendo como base las teorías que han sido detalladas en el índice correspondiente, para estudiar el caso particular de la fuente

primaria de esta autora patagónica contemporánea; por ende, no pretendemos proponer teorías universalmente válidas, sino afirmaciones concretas relacionadas únicamente con nuestro objeto de estudio.

La metodología utilizada supone una etapa de análisis, dado que el fenómeno será examinado a partir de categorías, como: punto de vista, focalización, anacronías, entre otros.

Si bien analizaremos los mencionados conceptos de manera individual como componentes del relato; estudiaremos, asimismo, cómo se relacionan entre sí. Pues, se busca determinar qué factores resultan funcionales a la narrativización de la psiquis de los personajes.

A continuación, recurriremos a una etapa de síntesis, para reunir y resumir los resultados obtenidos en un todo significativo en función de nuestro propósito: abordar y analizar a los personajes como espacios psíquicos en los que acontece el conflicto.

II. Análisis de *17 SIMPLES CUENTOS* de Nadine Alemán

La obra narrativa referida fue publicada en Esquel en el año 2006 por la editorial De los cuatro vientos y traducida parcialmente al árabe en Marruecos.

Los relatos que la conforman resultan simples en apariencia porque su escritura trasciende la literalidad desde lo sugerido; la autora plasma a través de su sangre patagónica a una humanidad en conflicto de un modo descarnado al retratar a seres marginados a partir de lo intolerable y lo indeseable para el acervo social mancomunado.

1. Los pasos

Dos historias transcurren, una sucede en el espacio físico vivido de la casa en el que la doctora Astorga convive con su marido que ha quedado lisiado a raíz de un accidente; la otra se despliega en su espacio psíquico mental que se encuentra conflictuado e incluso agobiado por la postergación de la prospectividad de su ser-para-sí.

Para comenzar, analizaremos la narrativización de la psiquis de la narradora protagonista desde la focalización interna, dado que en una primera instancia afirma: “Me quedaba como una esposa cariñosa y atenta (...) mi vida se había postergado bastante en función de él. (...)” (Alemán, 2006: 6)

Cabría detenernos en el adverbio *como* porque serviría para expresar el modo en el que la narradora protagonista efectuaría la acción del verbo *quedaba*. En ese *quedarse como* podríamos inferir la máscara en cuanto ocultamiento o simulación de un ser-para-sí que se habría encontrado suspendido, pero al que no se habría renunciado. Por ello, podríamos inferir que se trataría de una mujer que postergaría el proyecto de prospectividad de su ser para sí, por el ser para su marido Mauro –ser para otro-. Es así como, la narradora protagonista se encontraba conflictuada por un presente iterativo que se extendía hacia un futuro indeseado. En la cita precedente podría interpretarse un mandato social implícito que impone el deber ser y deber hacer impuesto por un nosotros sujeto, que trae consigo mediante la analepsis los recuerdos (memoria) de haber sido para otro, de haber renunciado a la redondez para someterse a la planicie de quedarse como *una mujer cariñosa y atenta*. La psiquis del ser para sí se encontraría conflictuada ante la mirada implícita de un nosotros sujeto en tanto mandato social que indicaría qué es ser una *buena esposa*.

En cuanto al espacio físico, puede inferirse que ninguno de los dos siente a su casa como a su hogar.

Bachelard reconoce que el espacio es vivido no siempre en su positividad, y que existen “con todas las parcialidades de la imaginación” (Bachelard, 2000: 22) en que se da un juego entre lo exterior y la intimidad generando un espacio de hostilidad en tanto odio y combate.

La casa, ya no es un hogar en tanto refugio como consecuencia de las vivencias que conducen a Astorga a la evocación de recuerdos negativos en la misma, por lo que ha entablado un lazo de aversión con el lugar. La vivienda se ha transformado en el lugar que la oprime generándole hostilidad. En relación a ello, podríamos analizar desde la cinestesia -posición del cuerpo en el espacio en relación a todo aquello con que se entre en contacto- que lo mismo le sucede a su marido Mauro dado que podríamos deducir de esto su psiquis conflictuada, porque “(...) él aprovechó para encerrarse en mi consultorio y hundirse en su hora de meditación sobre la alfombra (...)” (Alemán, 2006: 6) / “Mauro adoraba la tranquilidad de mi consultorio los sábados (...)” (Alemán, 2006: 6)

En términos de Bachelard, el consultorio visto como rincón vivido en cuanto refugio constituye la negación del universo externo que oculta la vida; en este transcurre el silencio de los pensamientos o psiquis, por lo que “hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser” (Bachelard, 2000:128).

En función del lenguaje no verbal de la cinestesia y de la imagen de reclusión a la que conlleva el consultorio- rincón, podemos inferir a la psiquis conflictuada en el espacio físico de la casa a la que ya no se sentiría como a un hogar en cuanto al sentimiento de pertenencia desde la afectividad, sino como alteridad por la exclusión del ser para sí al sentirse ajeno en relación al espacio que habita.

Podríamos interpretar al presente relato como una confesión; o más bien, como una especie de justificación frente a la mirada del otro, dado que sería posible inferir que la doctora Astorga se sabría mirada u observada por un nosotros sujeto que la condenaría.

La protagonista no habría terminado con el conflicto que le generarían los mandatos del ser para otro y del nosotros sujeto (sociedad en la que se encuentra inmersa), más allá de que el personaje plano representado por el marido haya sido elidido al haber provocado ella su muerte.

La protagonista se encontraría ante una planicie exigida en tanto renuncia de su ser-para-sí por los mandatos sociales, y su hogar habría sido invadido por el espacio concebido que aquellos acarrearán. El nosotros sujeto que la mira constantemente impondría mediante sus preceptos una ideología que se quiere en acción; a la que Astorga debe materializar por imposición.

En otras palabras, tanto el espacio físico conformado por su hogar como ella en cuanto espacio psíquico mental se verían irrumpidos por los mandatos que impondrían prácticas sociales del deber ser y del deber hacer correspondientes al nosotros sujeto.

Por otra parte, teniendo en cuenta que el lenguaje conlleva a un *robo del pensamiento* podríamos notar el inicio de la curvatura de la protagonista para retornar a su ser para sí; las palabras no constituirían una entrega al otro (Mauro), ni al nosotros sujeto (sociedad) sino más bien una máscara para el ocultamiento de un plan de liberación de esa prospectividad ajena e iterativa de la cual pretendería escapar porque se vería suspendida la prospectividad del ser-para-sí: “(sus) sueños de una vida mejor se esfumaban.” (Alemán, 2006: 6)

La doctora se quedaría simulando como si fuera para-otro y para un nosotros-sujeto, pero ocultando su ser-para-sí, y seguiría haciéndolo aún con su marido muerto, al establecerse como víctima de un infortunio. Se construiría, para ello, un doble discurso conformado por lo que se muestra ocultando y lo que se dice callando; el del ser-para-sí y el que se expone desde ese ser para sí disfrazado como un ser para otro, para huir de la mirada del nosotros sujeto (sociedad) por el que se sabe mirada y en efecto juzgada.

La doctora se vería conflictuada entre dos prospectividades incompatibles; la suya propia y la de un nosotros sujeto que se le presentaría como restrictivo y condenatorio dada la iteratividad que se traduciría en una afectividad de agobio.

La narradora protagonista muestra ocultando y habla silenciando porque hay otro que la mira; un nosotros sujeto que sabe que no sólo la juzgaría, sino que también la condenaría. Por ello, a través del lenguaje le entregaría a ese otro o nosotros sujeto un relato que justificaría la ejecución de su plan, al verse conflictuada entre dos prospectividades irreconciliables.

La doctora Astorga, como si fuese una ilusionista utilizaría al lenguaje como una herramienta para la simulación de una entrega al otro, porque tendría como objetivo liberar a su ser para sí. Desde esta perspectiva, el pedido de un *simple favor*, “en el afán de quitarle la constante sensación de inutilidad que lo embargaba” (Alemán, 2006: 6), constituiría en realidad una trampa mortal. Un inter-juego entre la palabra y el silencio; un inter-juego de enmascaramiento desde la palabra entre lo que mostraría y lo que ocultaría; un plan de escape a fin de liberarse. La palabra sería utilizada para ocultar ese silencio que la delataría y con el cual el nosotros sujeto la condenaría; el inicio acallado de la curvatura para la transición hacia la redondez del ser-para-sí.

Se revelaría la psiquis conflictuada de la narradora protagonista, quien sería consciente de que la palabra constituye tanto una entrega al otro, como un recurso para cambiar el curso de los acontecimientos; o al menos, para enmascararlos.

La palabra sería utilizada por la protagonista en su intento de guiar tanto las acciones como los pensamientos de los demás. Y, con ello, el rumbo de la historia a fin de darle lugar a la prospectividad de su ser-para-sí. “Yo salí y le encomendé una simple tarea (...): debía llevar un bolso con algunas cosas al garaje. De ahí en más el azar se haría cargo de nuestros destinos, yo ya había hecho mi parte.” (Alemán, 2006: 6)

Su plan de escape, sería por partida doble, estaría intentando huir tanto del ser-para-otro del marido, como del ser para un nosotros sujeto o sociedad con sus respectivos mandatos: la esposa cariñosa y atenta que debería postergarse en función de ese otro por la culpa, que debería renunciar a su ser-para-sí; ya que, sería justamente, el encuentro con los otros el que conflictuaría su psiquis: “Me sentí culpable por no haberme adaptado a la situación de Mauro, por no haberlo amado más, por haber jugado con la patología de Jacinto, me sentí culpable por la naturalidad de mi planificación. Pero también me sentí libre.” (Alemán, 2006: 7)

Tanto ella como el marido, en un principio, constituirían personajes planos. Sin embargo, la psicóloga se iría transformando a lo largo del relato al iniciar su transición hacia la curvatura por urdir un plan por fuera de la complacencia, y se convertiría (al menos por un momento) en un personaje redondo al efectuarlo; incluso antes de que la doctora nos revele su ser para sí, ya había comenzado el inicio de su transición.

Astorga tramaría e intentaría concretar su plan de liberar a su psiquis del conflicto; al tomar la palabra, asignaría roles, atribuiría características y carácter a los demás, cambiaría el curso de los acontecimientos a su antojo, e incluso al final intentaría alterar el escenario/ escena.

Tanto el mutismo e invalidez de su marido como la patología de Jacinto, amplificarían la oportunidad de que su plan no se viera interrumpido.

Su paciente pasaría a ser su arma, al igual que la palabra pasaría a ser su máscara ante el ser-para-otro y el nosotros-sujeto, para con ello ocultar al ser-para- sí que pretendería llevar a la acción.

La narradora protagonista en su artificio intentaría instalar la credibilidad de su relato al ocultar mostrando, y para ello también recurriría a recursos de la comunicación no verbal.

En virtud de lo expresado anteriormente, comenzaría a justificar el comienzo de su transición hacia la redondez y su conflicto psíquico: “Era el primer sábado que yo iba a ver a una amiga. Desde el accidente de Mauro no me había atrevido a salir.” (Alemán, 2006: 6) E inmediatamente, narra en contraste las supuestas reacciones no verbales mediante la proxémica de su marido enfermo, con la que le adjudica un cierto disfrute:

(...) él aprovechó para encerrarse en mi consultorio y hundirse en su hora de meditación sobre la alfombra. (...) Mauro adoraba la

tranquilidad de mi consultorio los sábados a la tarde, y teníamos desde siempre el tácito compromiso de permitirnos disfrutar de las cosas por separado. (Alemán, 2006: 6)

Sin embargo, ella tuvo que “responder al saludo resignado de Mauro desde la ventana del consultorio” (Alemán, 2006: 7).

Con la utilización del adjetivo resignado para calificar al sustantivo saludo se narrativizaría la imagen de la kinésica del marido en donde se hallaría uno de los indicios de que el *tácito acuerdo* no sería tal. El relato de la narradora constituiría una justificación para liberar a su ser para sí. Asimismo, se estaría narrando simultánea e implícitamente tanto la psiquis conflictuada del marido como la de ella.

Otro indicio de la comunicación no verbal, se encontraría relacionado con la no actividad contextual del entorno natural: “En un segundo, un trueno inauguró la fiesta de agua que comenzó a volcarse sobre la ciudad.” (Alemán, 2006: 6)

Podríamos relacionar al sonido del trueno con su *sordo grito* al encontrar al marido muerto, dado que podría inferirse que el *trueno inauguró la fiesta* como un buen presagio de liberación de su ser-para-sí. De ahí que, el sordo grito que explotó dentro de ella podría ser interpretado como un festejo al verse liberada del ser-para-otro (Mauro) en tanto materialización de su plan. Además, desde el paralenguaje, ese *sordo grito* podría ser analizado como un acto consciente de silenciar la felicidad que embarga a su ser-para-sí.

Se considera importante, asimismo, para nuestro estudio examinar la proxémica tanto por las orientaciones interpersonales entre la narradora protagonista y su marido, como por el cambio de ubicación de elementos.

En primer lugar, nos encontramos con que él aprovechó para encerrarse y ella salió. Además, se narrativiza el saludo resignado de Mauro desde la ventana. Asimismo, mientras Mauro está vivo, podríamos inferir por la disposición de ambos en el espacio físico de la casa que la relación es distante.

Por otra parte, mediante la frase “Una parte mía quiso regresar, pero yo solo avancé indiferente” (Alemán, 2006: 7), se introducen dos verbos que resultan antónimos, con los que se representaría la psiquis conflictuada de la psicóloga entre un *regresar* a ser para otro, y un *avanzar* hacia el ser para sí; el desplazamiento que realiza la protagonista, la alejaría aún más del ser para ese otro su marido, a la vez que la acercaría a su ser para sí.

Además, cuando el marido yace muerto en la cocina ella, quizá en un acto de compasión o despedida, “sólo (se) quedó ahí, acariciando las manos de Mauro, (su) marido enfermo, (su) marido muerto” (Alemán, 2006: 7), y sus lágrimas fueron tardías.

Por otra parte, la protagonista realiza alteraciones de la distribución de elementos en el espacio respecto del bolso e *intenta* lavar las huellas de Jacinto, lo que nos invita a preguntarnos:

¿Intentó “lavar –realmente- los pesados pasos de Jacinto en el barro que, según su relato, como arrepentidos se resistían a desaparecer”? ¿O, sólo borró los de ella porque “camin(ó) hacia los arbustos arrastrando el bolso con algunas joyas (suyas) y los candelabros de plata que él (Mauro) debía dejar en el garaje”? ¿Por qué no lo dejó donde estaba?

Cabe destacar también dos adjetivos que la narradora utiliza para sí misma anteceditos por el prefijo privativo *in-*, y en los cuales podríamos inferir su psiquis:

Indiferente en relación a su marido enfermo.

Indolente en lo que atañe a Jacinto, su paciente psicótico.

Muerto el primero, y tanto estigmatizado como preso el segundo (marginalizado), le quedaría la vía libre tanto para liberar a su ser para sí, como para engañar al nosotros sujeto enmascarándose como una víctima de su planificada tragedia al acomodar no sólo en su relato acerca de los acontecimientos acaecidos y al alterar elementos de la escena, sino también al jugar con el silencio. En tal sentido, Poyatos afirma que “el armado silencio, est(á) lejos de ser un vacío” (Poyatos 2013: 245), y la palabra, así como serviría para mostrar también podría ser utilizada para ocultar mostrando.

Mauro no puede hablar por su accidente y luego porque está muerto, pero incluso a Jacinto tampoco le da voz. Se vería interrumpido el flujo de la comunicación en tanto interacción, con lo que la narradora protagonista estaría ocultando el valor de lo no dicho, porque no sería funcional al relato del ser-para-sí, puesto que aún permanece expuesta a ese nosotros sujeto que la mira.

A la doctora le resultaría imposible elidir al nosotros sujeto como lo hizo con su marido; a la vez que le sería faraónico marginalizarlo.

Así pues, podríamos inferir que su psiquis se seguiría encontrando conflictuada, ya que la complicación surge del encuentro no sólo con un otro, sino también con un nosotros sujeto que la mira y objetiva -como ella ha hecho con su marido y con Jacinto-, más allá de su intento de liberación del ser para sí. Por ende, Astorga deberá permanecer ocultando, entregándole al nosotros sujeto un relato (lenguaje) que le servirá como máscara de la verdad que oculta en el silencio.

Tal vez, la planicie haya sido por momentos y siga siendo su disfraz para sobrevivir dándole cierta libertad a su redondez, como auto-reconfiguración del ser-para-otro que

resguarda al ser-para-sí. En efecto, el conflicto permanecería, porque lo que persistiría sería la lucha entre el sometimiento y la libertad.

2. Anselmo y el maestro Celis

En este relato, nos encontramos con la focalización externa de un narrador testigo, a través del que se realizaría la narrativización ontológica del cuerpo dado que ambos personajes son mirados y, con ello tanto objetivados como transfigurados por un nosotros sujeto. La mirada del otro los volvería objetos en los que el nosotros sujeto depositaría el ser; tanto Anselmo como Celis serían lo que Foster denomina sujetos planos.

El narrador testigo relataría el conflicto que surgiría entre los dos personajes al haber sido objetivados por un nosotros sujeto de un modo antagónico como reconfiguración del ser para otro (no para el sí mismo); por ello, se reconocería la conciencia de ese otro que se impondría a un ser para sí.

Por otro lado, el narrador testigo se encontraría integrado en un principio a ese nosotros sujeto, en tanto fenómeno psicológico dado que quienes lo conformarían suspenderían provisoriamente sus diferencias, para tomar partido (al menos durante gran parte del relato). En tal caso, la mirada del nosotros sujeto (como ser-para-otro) sobre un ser-para-sí al volverlos objetos, los cosificarían y transfigurarían, otorgándole a cada uno un ser ajeno al para sí y, por consiguiente, conflictuando su psiquis debido al sentido originario del conflicto en tanto encuentro con el otro.

Cabría destacar que ya desde el título, el rol de *maestro* traería implícita la mirada del otro que desde el nosotros sujeto involucraría la carga del mandato social en cuanto espacio psíquico social que conllevaría sus respectivas prácticas.

A pesar de que ambos son descriptos como viciosos al alcohol, Celis por ser maestro estaría *disculpado*, y el nosotros sujeto le concedería ciertos permisos, porque “Al maestro Celis, nadie lo creía nada muy admirable, sabiendo que bebía, igual nos inspiraba respeto, lo tratábamos de “usted”, (...) aunque no hablara de nada muy extraordinario (...)” (Aleman, 2006: 8)

En cambio, en lo que respecta a Anselmo, el nosotros sujeto lo acorralaría con prejuicios e incluso lo acosaría por ser el *changarín*. Podría inferirse de ello que, la narrativización acerca de la insistencia del personaje sobre su libro se encontraría motivada por la búsqueda de establecer al ser-para-sí como redondez ante el nosotros sujeto; o bien, pertenecer a ese nosotros sujeto que lo segrega. A pesar de ello, no lo lograría puesto que sería transfigurado por el nosotros sujeto que lo designaría como al marginal.

Se daría al principio un proceso de diferenciación mediante las descripciones físicas entre el maestro Celis como representación de lo respetable/tolerable, y Anselmo como el de lo indeseable/intolerable. La dicotomía se encontraría establecida por las normas del nosotros sujeto en tanto imaginario de los mandatos sociales: al maestro Celis- “(...) nosotros lo imaginábamos con alguna historia grandiosa oculta, con algún amor imposible, o algún quiebre importante que lo había llevado a vivir así. No era como el Anselmo, de punzantes ojos azules bajo esa costra de mugre y pelo que era su cara.” (Alemán, 2006: 8)

Ahora bien, ambos personajes se encuentran relacionados por la narrativización del vicio al alcohol como si compartieran una especie de dependencia emocional. Su afinidad a la bebida podría enmarcarse dentro la descripción etopéyica dado que representaría la suspensión- evasión de un ser-para-otro y/o de un nosotros-sujeto que conflictuaría la psiquis tanto de Celis como de Anselmo. Incluso podría atisbarse que se evadirían ante la imposibilidad de efectuar su ser-para-sí al provocar la enajenación de su propio cuerpo y de su psiquis; de su propio Yo- Piel. Se encontrarían aunados por sus espacios psíquicos conflictuados.

Si analizamos desde la cinestesia la posición de los cuerpos en el espacio tangible, en tanto Anselmo eludiría la realidad mediante el alcohol en la vía pública; Celis lo haría en un espacio físico consensuado, aunque no absolutamente avalado por los mandatos sociales (el barcito). Además, al abordarlo desde la proxémica, Celis deja su “autito viejo pero impecable estacionado a dos cuerdas del bar cuando iba a tomar allí, para que nadie dijera nada” (Alemán, 2006: 9), por ende, se podría afirmar que debido a la disposición del objeto- auto en el espacio físico (a dos cuerdas del bar), el maestro se sabría mirado.

En relación a lo anteriormente mencionado, podría decirse que se narrativizarían los espacios psíquicos mentales conflictuados de los personajes en el espacio físico puesto que ambos se encuentran sometidos a la mirada del nosotros sujeto.

¿Cómo escapar de la transfiguración y su consecuente asignación de lo deseable y lo indeseable? ¿Hay un modo de burlar y abolir los rótulos que parecen decidir sobre el destino de esos hombres por fuera de sus seres para sí? ¿De qué manera se podría eludir definitivamente el juicio iterativo infinito al que se encuentran sometidos y por el que se sentirían agobiados quienes se saben mirados?

Como si se tratase de un plan silente elucubrado sólo por Celis y Anselmo, ambos se pierden por separado, para luego ser hallados muertos juntos en el mismo espacio físico: la *estación de trenes abandonada*.

Es así como, el relato del nosotros sujeto con su respectiva mirada, se vería dislocado de su eje porque en cierto modo habría perdido a sus objetos de transfiguración. En suma, quienes

integrarían al nosotros sujeto intentarían recuperarlos nuevamente, comenzarían a elaborar hipótesis sobre la causa de semejante hallazgo -a modo de leyendas urbanas- en las que se daría un proceso gradual de acercamiento entre Celis y Anselmo. Lo anteriormente mencionado sería relevante, puesto que lo fáctico -el hecho de encontrarlos muertos juntos y el en mismo espacio físico- parecería haberle robado al nosotros sujeto la sustancialidad y sustentabilidad de sus juicios anteriores, obligándolo o condicionándolo a dirigir su mirada de otra manera.

Paradójicamente, al comenzar a aparecer diversas versiones desde el nosotros sujeto acerca de la muerte de ambos, aún muertos no habrían dejado de ser sus objetos susceptibles de transfiguración; el nosotros sujeto intentaría nuevamente colocar o inscribir en sus respectivos seres en sí al ser para el nosotros sujeto. “Algunos aventuraron locuras como decir que eran hermanos, mellizos, gemelos y que se enteraron ahí y murieron de la emoción.” (Alemán, 2006: 9)

El narrador detalla la versión de su tío policía porque la considera la más autorizada dado que es quien estuvo en contacto directo con la escena fáctico-tangible. Mediante esta historia se introduce el Body swap o intercambio de cuerpos entre Anselmo y Celis como narrativización de la huida de la transfiguración ejercida por el nosotros sujeto.

Otra arista desde la que consideramos importante analizar a los dos personajes es en consonancia con la proxémica, por el relato del acercamiento físico gradual entre ambos.

Antes de su muerte aparecen narrativizados en espacios tangibles distintos; el maestro Celis en la escuela y el barcito; Anselmo durmiendo en la calle. Nos encontraríamos una vez más ante la antagonía de lo aceptable frente a lo intolerable, incluso desde la distancia de los cuerpos junto con la asignación de los espacios.

Celis aparece dentro de lo tolerable porque el ser maestro le otorgaría la licencia de pertenecer al nosotros sujeto dada la concepción social narrativizada de la profesión que él ejerce. En cambio, Anselmo es simplemente un changarín, más allá de que haya escrito un libro.

Aunque, luego, cuando “(a)mbos se perdieron por separado” (Alemán, 2006: 9) el narrador testigo detalla los lugares comunes a los que ambos concurrían. Dichos espacios físicos constituirían espacios de interacción social desde los cuales podría decirse que el nosotros sujeto los integraría o no, los observaría cual objetos como si se tratase de una práctica social. “(...) en una oscura noche en que cada uno caminaba solitario, descontento con la vida que le tocaba” (Alemán, 2006: 9)

Cabe destacar que todos los espacios, tanto los que conformarían lugares comunes como los que no, constituirían espacios de interacción social que se transitan, pero no se

habitan; conformarían el escenario mediante el que ese nosotros sujeto invadiría sus espacios psíquicos mentales. Dicho de otra manera, en las locaciones comunes el colectivo social ejerce su mirada objetivando, cosificando y transfigurando. Por ende, Celis y Anselmo no sólo se sabrían mirados, sino que también habrían aprendido a mirarse, mirar y cómo no quieren ser mirados, por lo que se narrativiza que se han ausentado de la mirada del nosotros sujeto:

“Ninguno de los dos fue visto en las fiestas, ni en la iglesia, ni en el centro, ni en la terminal de ómnibus pidiendo monedas. Nadie supo nada hasta que un vagabundo los encontró en una estación de trenes abandonada, muertos.” (Alemán, 2006: 9)

Súbitamente, de manera implícita, la palabra del vagabundo que los ha encontrado pasaría a ser tomada en cuenta por el nosotros sujeto; han suspendido las diferencias que los separaban, dado que podría inferirse que el indigente les ha devuelto a Anselmo y al maestro Celis en tanto objetos de transfiguración.

Por otra parte, consideramos importante analizar la proxémica en lo que refiere a la distribución de elementos en el espacio debido a la posición de sus cuerpos en la estación de trenes y al intercambio tanto de la ropa como de las características físicas.

Los dos aparecen muertos frente a frente mirándose uno al otro a los ojos, aunque con sus características físicas invertidas: uno se mira en el otro, uno es mirado por el otro, uno transfigura al otro, uno y otro se transfiguran mutuamente. Y, ambos han sido mirados por el nosotros sujeto que los transfigura.

Se daría una especie de transfiguración como inversión- mutación que desde lo físico en tanto Yo- Piel burlaría en cierto sentido la asignación del ser realizada por el nosotros sujeto al diluir sus seres-para-sí, seres para el otro y para el nosotros sujeto, por entregarse al devenir del ser en sí.

Al morir *frente a frente*, podría inferirse la mirada como filiación entre ambos, y con ello, un nosotros que no sólo suspende sus diferencias, sino que también las acepta y las respeta como propias, al reconocerse uno en el otro y viceversa.

(...) estaban muertos en la misma posición, sin violencia, frente a frente, y que el Anselmo estaba limpio y afeitado, y que uno estaba con el saco del otro, uno con los zapatos del otro. (...) y que le tuvieron que cerrar los ojos, que nadie se explica cómo, ahora eran azules y se hallaban bajo una costra rancia de mugre y pelo que ahora era su cara. (Alemán, 2006: 9)

Uno se ha transfigurado en el otro, recíprocamente; como una especie de válvula de escape de la transfiguración constante que ha ejercido el nosotros sujeto en ellos. De esta

manera, con las distintas versiones a modo de leyendas urbanas, el nosotros sujeto estaría intentado volverlos nuevamente su objeto.

“(…) al maestro Celis le encontraron un librito viejo y despedazado en el bolsillo, titulado “Teoría de las Mutaciones, por Anselmo Miquelarena”” (Alemán, 2006: 9)

Al mutar uno en el otro, por fuera del nosotros sujeto, han desempeñado el papel trágico de los personajes redondos burlando su complacencia. No responderían a la filiación exigida, sino a la suya propia. Anselmo y el maestro Celis no sólo han sido marginados (aunque en diferente grado), sino que han decidido auto-enajenarse a través del alcohol por momentos y de lo irreversible de la muerte para huir de la planicie.

3. La áuca

Dos historias transcurren, una sucede en los espacios físicos vividos del corral y la pampa en los que interactúan la áuca y su patrón; la otra se despliega en el espacio psíquico mental de la yegua en el que se encuentra narrativizado el conflicto de su afectividad.

Desde un enfoque psicológico Fóster (1985), analiza a los personajes bajo la denominación de gente. Además, expresa que no se conoce de los animales su dimensión psicológica. Aunque, reconoce que puede llegar a darse tal elaboración literaria.

Justamente en este relato, se encuentra narrativizada la psiquis de una yegua a través del recurso de la personificación o prosopopeya, quien cumple el rol de ser la narradora protagonista desde una focalización interna. Es así como, la áuca se auto caracteriza a través de la descripción etopéyica como a un personaje plano, en tanto sigue órdenes o mandatos; es quien desde su psiquis y su mirada se define tanto a ella misma, como a su patrón. Asimismo, se sabría mirada por él y su hija, por ello podría inferirse que en el hecho de reconocer que corre con cierta ventaja frente a los otros caballos del lugar, se encuentra implícito que sabe cómo complacerlos: “(…) yo soy una privilegiada, soy la preferida por mi galope parejo, mis ancas seguras, mis bríos (…)” (Alemán, 2006: 10)

Podríamos inferir que, la yegua en tanto personaje plano en cierto modo se sabría cosificada o transfigurada en un objeto, porque al igual que a los demás caballos podrían llevarla a la feria y venderla. “Honestamente pensé que me iban a llevar a la feria a venderme. Esa sospecha acá la tenemos siempre, te llevan y es cuestión de esperar no más que algún viejo te compre “pa’ los nieto”” (Alemán, 2006: 10).

Ella renuncia a su propio ser para sí al seguir los mandatos para la complacencia del ser para otro. En virtud de ello, se encuentra narrado el conflicto que transcurre en su psiquis por la pérdida inminente de ese ser para el que ha sido. “Lo llevé como queriéndolo no llevar”

(Alemán, 2006: 10)/ “Dudé en detenerme cuando se quiso bajar, me dio pena.” (Alemán, 2006: 11)

Por otra parte, la áuca personificada, también sabría cómo mirar a su patrón, y esto permitiría que se sorprendiera si él se saliera de los patrones kinésicos- conductuales que suele tener en el día a día:

Inquieta en el corral lo vi venir, porque sentí que esa mañana era diferente. Se acercó despacio, con su paso tranquilo (...) y tan callado. (...) Pisó el estribo, pasó la pierna, y como me tocó la verija yo salté instintivamente. Pensé que me iba a fustear. Pero no. Me dijo dos o tres cositas lindas, me acarició las crines rubias, cariñoso; me dio dos palmazos en el cogote, y me echó a andar, (...) (Alemán, 2006: 10)

Es aquí donde la kinésica se torna relevante, porque las demostraciones de afectividad como amor hacia ella no eran habituales en su patrón, lo que la lleva a *intuir* que algo distinto, por fuera de la cotidianeidad, estaba por suceder: “Y fue bien diferente el paseo. Con esa intuición que tenemos los animales y las hembras, lo llevé como no queriéndolo llevar, porque yo percibía lo que le iba a pasar.” (Alemán, 2006: 10)

Si bien podría constituir un leve indicio del inicio de la curvatura hacia la redondez, no es así, dado que lo que relata es el conflicto ante la pérdida de ser para el otro: “Yo le había dado mi vida y él me estaba dando ahora algo tan importante como su muerte.” (Alemán, 2006: 11)

Desde las descripciones de algunos espacios puede notarse el sometimiento de la yegua que es para el otro, su patrón. En tanto personaje plano, no cuestiona hechos como el vivir en un corral ni los huascasos que su amo le propina; está acostumbrada.

Otro espacio percibido lo constituye la feria en la que venden a los caballos a algún viejo que los quiera para los nietos.

Por otra parte, el espacio físico de la pampa está formulado desde la comparación de dos enamorados que se ven por última vez, como un espacio de intimidad entre ambos.

El corral, la feria y la pampa, en tanto espacios vividos, percibidos y concebidos se vuelven indistinguibles del espacio mental y del espacio físico, constituyéndose así en espacios sociales debido a las prácticas que se realizan con las que se objetivan y cosifican a la yegua.

Además, nos hallaríamos ante el espacio concebido dado que puede inferirse su sometimiento a una ideología que se quiere en acción, por lo que podría pensarse que incluso nos encontraríamos ante la enajenación del propio cuerpo. “(...) tratar de torcer el destino de

un hombre no era algo que una yegua, vieja y mansa como yo, pudiera lograr. Y anduve, no más. Me fui por donde él quiso (...)" (Alemán, 2006: 11).

Más aún, luego de la muerte de su patrón seguiría respondiendo a mandatos a pesar de que muchas veces la había maltratado: "Despacito, con mi alma de yegua triste y resignada, la emprendí p'al alambrado, a esperar que alguien desde el camino me viera, y de verme ahí en el alambre, cabizbaja y ensillada, se diera cuenta que algo le había pasado a mi patrón." (Alemán, 2006: 11)

Desde la proxémica, por la disposición de su cuerpo en el espacio al irse para el alambrado en busca de ayuda, y no huir por la pampa podríamos inferir como cumpliría con el mandato de la lealtad. Además, desde la imagen que evocan los adjetivos cabizbaja y ensillada podríamos interpretar desde la kinésica de gestos, postura y mirada un espacio psíquico acorde a la afectividad del sentimiento de pérdida y/o abandono.

Cabe analizar, asimismo, la proxémica del patrón ya que se iría apartando de la mirada del nosotros sujeto al alejarse con su yegua del corral -visto aquí como espacio de interacción social- hacia la pampa.

Por otra parte, en medio de esa pampa cercada por un alambrado que lo aleja del camino como espacio de interacción desde el que podría ser visto, el patrón "Se sentó bajo el árbol y se apretó fuerte el pecho. (...)" (Alemán, 2006: 11). De modo que, el árbol serviría como refugio en tanto evasión de la mirada de un nosotros sujeto. En suma, podría inferirse su psiquis conflictuada que estaría intentado huir de la planicie de ser el patrón, para dejar de ser.

El patrón, no sólo le habría otorgado pautas a la yegua sobre cómo debía ser, sino que también él mismo habría respondido a las que atañen en lo que respecta a cómo ser el patrón.

A través de su Yo-Piel, él habría ejercido la transfiguración-cosificación por medio de la violencia como sinónimo de autoridad sobre la aúca y los demás caballos. Sumergida en esa cotidianeidad iterativa, el Yo-piel de la yegua sabría qué esperar, pues estaba acostumbrada al sometimiento de los fustazos -huella mnémica-. Es así como, la aúca -desde su Yo Piel corporal y sensorial a través del que se estructura su Yo Psíquico- se vería sorprendida al recibir palabras y gestos que denotaban cuidado y amor desde el Yo Piel del patrón.

4. El 202

"Yo tenía seis años cuando nos mudamos a este edificio. Papá había perdido su trabajo y teníamos que vivir mamá, papá y yo en casa de la abuela hasta nuevo aviso." (Alemán, 2006: 12)

El narrador protagonista desde la focalización interna, relataría cómo de niño se vio obligado a abandonar la casa/nido que lo ha acunado. En otras palabras, ha sido extraído de su espacio vivido, su lugar concebido y percibido como refugio a través del que se le habría otorgado un ser para el otro, y desde el cual habría diseñado a su ser-para-sí; se encontraría ante la pérdida del conflicto primigenio.

El espacio físico nuevo en el que se encuentra lo conduce a “(...) viv(ir) en un mundo de fantasía y misterio (porque) el lugar lo propiciaba con su sordidez.” (Alemán, 2006: 12)

¿El espacio físico por sí mismo ejerce algún influjo en la mirada que habita al espacio psíquico? O bien, ¿la mirada que habita al espacio psíquico ejerce su influencia en la afectividad que despierta el espacio físico?

Ante la pérdida del lazo psíquico afectivo con su lugar primitivo se vería despojado de su intimidad cósmica, aunque también se le estaría otorgando la posibilidad de rediseñarla; no obstante, su mirada se vería guiada por las experiencias previas en su espacio primitivo vivido.

Al ser introducido en un espacio físico o mundo nuevo, se verían conflictuadas las concepciones del ser. El niño/ pichón al ser movido de un nido a otro como si fuese un objeto, se encuentra ante la necesidad de decodificar un cosmos absolutamente desconocido que le fue impuesto, al mismo tiempo que transita el desarraigo de su espacio vivido, percibido y concebido primigenio. Ese cambio abrupto, lo conduciría a la búsqueda de pertenencia, dado que, al ser introducido a un lugar nuevo, experimentaría un corte de sus raíces con el medio u hogar primigenio, y con ello de sus lazos psíquicos- afectivos con el espacio físico primitivo. Por consiguiente, se estaría relatando la pérdida de su relación de pertenencia con el lugar del que ha sido sustraído, motivo por el que se encontraría transitando la experiencia de haber sido lanzado a un mundo nuevo que le resultaría indefinido. Debido a ello, necesitaría significarlo para significar y significarse como un intento de retornar a la sensación de pertenencia que le habría sido arrebatada al ser sustraído del nido, en tanto imaginario ideal de su origen.

Acerca del nuevo *nido/mundo* expresa:

La antigüedad del edificio, sus paredes húmedas y su olor a encierro eran un componente extra que me hacía soñar con fantasmas y seres sobrenaturales que me atacarían en el pasillo de entrada o cuando fuese a dejar la basura. Yo vivía mi mundo de fantasía y misterio, y el lugar lo propiciaba con su sordidez. (Alemán, 2006: 12)

Cabe detenernos aquí en la narrativización de la mirada que el protagonista presenta acerca del espacio físico o mundo nuevo al que fue lanzado porque mediante ella se relataría su mundo interno; una intimidad que nos introduciría en la atmósfera del miedo ante ese

espacio físico desconocido y ajeno que se le presentaría amenazante; no lo sentiría suyo, no le sería íntimo. Sin embargo, no sólo él miraría y observaría; sino que, relataría cómo se siente mirado/observado por otros a los que no conoce, y a los que aún no puede definir como al otro desde su ser-para-sí. “Cada vez que iba o venía de la escuela, la puerta del departamento 202 se entreabría y nadie salía. De todos modos, yo me sentía observado, había alguien que me miraba desde allí.” (Alemán, 2006: 12)

El protagonista se encontraría ante la búsqueda de un par que esconde una oposición (como si fuesen las dos caras de una misma moneda) alguien con quien jugar, porque el juego le otorgaría la posibilidad de definirse, al haber otro al que podría delimitar mediante su mirada. A la vez que, al conocer a ese otro sabría cómo es mirado y cómo mirarse no sólo desde sí mismo, sino también desde ese otro. Dicho de otro modo, el juego representaría la oportunidad de recuperar en cierto sentido el conflicto primigenio del encuentro con ese otro que no le es ajeno al ser para sí, para escapar del conflicto de lo indeterminado. “Me pasaba varias horas de la tarde en la vereda esperando que algún niño me viera y bajara a jugar, pero nadie aparecía.” (Alemán, 2006: 12)

Entonces, al no obtener lo que desea desde su ser-para-sí expresa: “Una tarde me puse a picar furiosamente la pelota a través de todo el pasillo, con la secreta ilusión de que un amigo nuevo abriera esa puerta y fuese a jugar conmigo.” (Alemán, 2006: 13)

La psiquis en el espacio físico nuevo se vería conflictuada por la pérdida del conflicto primigenio al que necesita recuperar ya que con ello reconquistaría la redondez del ser-para-sí, o al menos podría intentar el inicio de su curvatura para huir de la transfiguración-cosificación; de la planicie impuesta por el mandato familiar de la obediencia.

Además, podemos observar el desdoblamiento de un par contrapuesto con la puerta que le serviría al protagonista para evocar al onirismo. La puerta se abre y se cierra en tanto narrativización del umbral como un inter-juego de enmascaramiento entre: lo conocido y lo desconocido, lo público y la intimidad (privado), lo que se muestra y lo secreto u oculto, el observar y ser observado; entre el conflicto primigenio y un conflicto nuevo que le resultaría desconocido y amenazante. “La puerta se abrió, y unos ojos como a mi altura aparecieron... Sonreí ilusionado, me acerqué a la puerta 202 y ésta se cerró bruscamente, dejando a mi potencial amigo detrás de ella.” (Alemán, 2006: 13)

De golpe, habiéndose dado por vencido se encuentra con la puerta del 202 semiabierta: “cuando iba pasando comprobé aterrado que esos ojos a la altura de los míos estaban observándome, (...)” (Alemán, 2006: 13)

Es así como, podríamos inferir que habría tenido la posibilidad de jugar o mirar al otro y mirarse en el otro para definir por oposición al otro e implícitamente a sí mismo, desde su espacio psíquico concebido como lo *común*. Pues, la puerta semiabierta -como elemento proxémico- le posibilitaría espiar lo oculto de la intimidad del otro: “(...) no eran unos ojos comunes, eran viscosos y caía sobre ellos un fino pelo amarillento y seco, que tapaba una especie de pergamino viejo que parecía ser la piel de la cara de alguien...” (Alemán, 2006: 13)

Tanto desde la kinésica como desde la cinestesia, podríamos interpretar a través de la evasión de la mirada y del alejamiento cual huida, el rechazo sobre ese otro al que no se lo consideraría *común*, motivo por el que no podría ser incluido dentro de lo tolerable o aceptable; ese otro sería percibido y concebido por el narrador protagonista como lo monstruoso; y, por ende, con quien no podría establecer un nosotros sujeto a través de la amistad: “Me asusté, hice como que no vi y seguí mi camino hasta la vereda (...)” (Alemán, 2006: 13).

En ese hacer como que no vio, cabría detenernos en el adverbio *como* porque serviría para expresar el modo en el que el narrador protagonista efectuaría la acción del verbo *ver/mirar*; ya que podríamos inferir, la máscara en cuanto ocultamiento o simulación de un ser que busca definir al para sí y establecer asimismo su pertenencia a un nosotros sujeto, estableciendo para ello al otro en tanto indeseable/marginal.

A partir de esa experiencia pasará por allí obligándose a no mirar, porque lo monstruoso, lo desconocido, lo que no se atreve a mirar/conocer por miedo, sería tanto de lo que debería huirse, como lo que debería ocultarse para no ser juzgado. “(...) Casi llegando a la puerta, escuché una voz de mujer que desde adentro decía: “¡te dije mil veces que no debes salir, cierra esa puerta!”” (Alemán, 2006: 13)

En contraposición, se marcaría lo tolerable al narrarse el festejo de su cumpleaños con los compañeros de la escuela a los que implícitamente podría deducirse que definiría y miraría como *comunes*, y con los que podría establecerse un lazo de comunión por la narrativización de la mirada de filiación que el protagonista tendría hacia ellos; suspendería sus posibles diferencias para unirse a un nosotros sujeto.

En cambio, el protagonista ante el niño del 202 tendría una mirada de rechazo; lo marginaría ante el horror de haber visto su piel a la que describe como a un pergamino viejo. Parecería que ese dato le hubiese dado por añadidura algún tipo de información del espacio psíquico de ese otro Yo Piel del niño del 202; como si la apariencia le hubiese revelado la esencia; narrativizándose así el prejuicio. En efecto, a la vez que describiría y definiría al otro, estaría simultáneamente describiendo y definiendo su propio espacio psíquico mental.

Asimismo, consideramos pertinente para nuestro análisis destacar que, dos historias transcurren, una sucede en el espacio físico vivido del edificio al que lo llevan a vivir; la otra se despliega en su espacio psíquico mental en el que intentará encontrar al otro para definirlo y definirse por oposición, y desde la que establecerá a qué nosotros sujeto se adhiere.

Se considera pertinente recordar a Anzieu Didier, quien, al acuñar el concepto del Yo Piel, sostiene que lo sensorial es la primera huella mnémica que surge en nuestra psique. También, sobre ese primer Yo corporal-sensorial se estructura el Yo Psíquico del individuo que le permite acceder a su identidad y sentido de sí mismo, por lo que desde ese punto bosquejará al yo y a los cimientos de su mente.

Podría inferirse que la piel de ese otro (el niño del 202) le serviría tanto para definirse por oposición, como para validar y validarse dentro de lo que él ha aprendido como lo *común* en tanto lo aceptable o lo tolerable. El Yo piel del protagonista en tanto Yo psíquico que sabría mirar y se sabría mirado, habría establecido, por un lado, un límite al Yo piel del niño del 202 desde la diferenciación-oposición; y, por el otro, un puente con sus compañeros desde lo común en tanto un nosotros sujeto con el que ha suspendido sus diferencias.

Por otra parte, cabe analizar desde el paralenguaje esa orden dada por la madre al niño del 202, ya que podría interpretarse que el carácter imperativo del grito respondería a que dejar la puerta semiabierta posibilitaría que se vea violentada la intimidad; que el secreto sea descubierto quedando sometido a la mirada juiciosa de un otro.

Puede observarse que los espacios psíquicos mentales del protagonista y de la madre del niño del 202 en el espacio físico se ven conflictuados por el mirar y ser mirado desde y más allá de la kinesia, en los que no media el diálogo como representación de la socialización. La narrativización de la única frase emitida de un personaje a otro en estilo directo (de la madre al niño), no implicaría un diálogo sino una orden imperativa con la que se solicitaría como respuesta la reacción no verbal de encerrar y encerrarse; de evitar la interacción para escapar de la mirada del otro.

Así pues, podríamos inferir que las acciones, tanto con el lenguaje no verbal como con el Yo piel en cuanto límite y puente de la psiquis conforman un “armado silencio que est(á) lejos de ser un vacío” (Poyatos, 2013: 245).

Por otra parte, en el presente relato el paso del tiempo se encuentra indicado también a través del cambio de generación mediante el elemento extra contextual del cambio de aroma de kerosene a cera líquida para lustrar pisos.

El protagonista, con el devenir de los años, ha heredado el departamento de su abuela por lo que su hijo también; no obstante, para el niño ese edificio constituiría su nido primigenio. Aunque, igualmente

Mi hijo tiene la misma edad que yo cuando llegué, y sigue haciendo el mismo recorrido que yo hacía, cuando sale y entra a nuestro departamento, y juro que, sin que yo le haya contado nada, he oído a mi hijo picar fuerte, muy fuerte la pelota cuando va, como hipnotizado por la luz de afuera, por el pasillo hacia la calle, mientras yo trato de distraerme para no escuchar cómo se abre la puerta del 202. (Aleman, 2006: 14)

¿Ha heredado su hijo el conflicto de su padre?

¿Asistimos a la narrativización del conflicto primigenio?

¿La mirada del espacio psíquico del padre se encuentra sesgada por el espacio percibido y concebido adquiridos en ese espacio físico?

5. El vestido

Nos encontramos ante la focalización interna de una narradora protagonista que respondería a la categoría de personaje plano, puesto que no estaría cuestionando los mandatos de un nosotros sujeto que impondría los estereotipos de *buena* y *mala* mujer; sino que por el contrario estaría tanto obedeciéndolos como reproduciéndolos. En términos de Sartre, la buena mujer sería la que no es para sí misma, sino que se encontraría al servicio del hombre al renunciar/sacrificar al ser-para-sí con el objetivo de ser para-el-otro; e inclusive asumiría como suya una prospectividad impuesta. Por ello, podría interpretarse un sistema patriarcal que le exige planicie.

Vista desde el prejuicio, la feminidad ha sido construida desde una caracterización negativa por oposición a la caracterización positiva de lo masculino; ha quedado relegada la mujer a ocupar un lugar más del decorado de la naturaleza en donde pierde su capacidad de sujeto autónomo y pensante. (Colombo y Graf, 2012: 59)

Además, para ser una buena mujer el callar, olvidar e incluso esperar como sinónimo de postergarse serían impuestos como condicionamientos para ser considerada por el ser-para-otro o un nosotros-sujeto como la que *tiene cabeza*, en tanto sinónimo de inteligencia; e implícitamente otorgaría los lineamientos de cómo es mirada, cómo mirar y cómo mirarse: “(...) una tiene que acostumbrarse bien acostumbrá a lo sacrificio en la vida, a olvidar las cosa ingrata, porque una mujer que tenga un poco e' cabeza tiene que saber olvidar y quedarse

callada (...)” (Alemán, 2006: 15) En virtud de ello, también “(...) hay que quedarse bien calladita cuando el marido la reta a una, no ponerse a contestarlo y ni a contradecirlo, sobre todo si el marido viene del pueblo y estuvo en el bar... ¡Yo eso lo sé bien, yo sé muy bien cómo hay que hacer cuando una se casa! (...)” (Alemán, 2006: 15)

Asimismo, podría notarse en lo que refiere a los espacios físicos que habitan tanto ella como Camilo, que la narradora se encontraría relegada a la casa, en cuanto él al ser hombre habita y vive otros de los que se encuentra marginada, justamente por los mandatos impuestos.

Al ser ella un personaje plano y al querer alcanzar la prospectividad de los mandatos, no los sometería a juicio; por el contrario, demostraría su obediencia y resignación.

La intimidad del espacio físico conformado por la casa, según ella la concebiría desde su espacio psíquico mental, se vería irrumpida por ese sistema permisivo que justificaría el accionar del hombre, a la vez que resultaría restrictivo para la mujer. Generaría en la narradora protagonista hostilidad no hacia la casa, ni hacia Camilo, sino hacia La Leti vista desde la mirada del sistema patriarcal como el estereotipo de *mala mujer*. Así pues, la narradora protagonista estaría reproduciéndolo.

Yo trato de enllenarme la cabeza de cosa lindas pa' no pensar, y pa' ver si me olvido de una vez aquella tarde que vine mah temprano y el Camilo estaba montao en la Leti, com' un aucán alzaio, y la Leti gritando com' una loca. (...) la abuela (...) me decía que la Leti le había salido puta a la tía... si la abuela siempre decía que la Leti iba a salir mala mujer no máh... (Alemán, 2006: 16)

Cabe aquí analizar a La Leti desde la concepción de personaje redondo de Maurice Foster, dado que no obedecería a los mandatos. Y, si bien, no se la narrativizaría conflictuada en su propio espacio psíquico, es la que conflictuaría al espacio mental psíquico de la narradora protagonista, ya que justamente sería quien se saldría de la complacencia que el nosotros sujeto exigiría, y a la que esta última obedece. En consonancia con lo anteriormente dicho, cabe destacar que La Leti es la antítesis del modelo o arquetipo de *buena mujer* impuesto por los mandatos. A ello, podemos inferirlo tanto desde el uso que realizaría del espacio físico (la casa de su prima) con Camilo, como por los comentarios que le efectuaría a la protagonista.

Leti constituiría un impedimento para obtener la prospectividad demarcada por los mandatos que la protagonista se propuso alcanzar; por ende, esta última elegiría silenciar lo que vio, no pensar en ello y pensar en consonancia a lo que dicta el nosotros sujeto respecto al estereotipo de *buena mujer*. Seguir la planicie del estereotipo impuesto la conduciría a la negación de los hechos fácticos, para sumergirse en su *realidad psíquica* al rumiar en su espacio

mental el conflicto que tal situación le generaría. A causa de ello, encierra a través del silencio la bronca que le generan el engaño y la hipocresía de quienes la han engañado a sus espaldas. “Y yo sigo con mis preparativos p’al Camilo, como si nada.” (Alemán, 2006: 16)

Leti funcionaría como un elemento del exterior que irrumpiría en la intimidad psíquica de la protagonista al *violentar* su espacio físico, dado que le generaría hostilidad al conflictuarle la renuncia a su ser-para- sí para ser para el otro de la abuela y del nosotros sujeto. Así pues, su espacio psíquico mental se vería contrariado al interactuar y relacionarse en el espacio físico de la casa con su prima, por lo que la casa ya no representaría el refugio de los anhelos del ser-para-sí que se ha enajenado para un ser-para-otro (Camilo). “(...) y la Leti...que me mira mientras se pinta las uña de los pie con mi esmalte rojo, y se ríe la tontona y me dice: “pero pa’qué te preocupá tanto, ¿no ves que éste no se va a casá con voh ni te promete nunca ná?”” (Alemán, 2006: 15)

Cabe destacar otro detalle respecto del espacio físico que tendría relación con el hecho de que la protagonista vive en un espacio rural. “Cuando una vive en estos lugareh tan alejao, tiene que acostumbrarse bien acostumbrá a lo sacrificio en la vida, a olvidar las cosa ingrata, porque una mujer que tenga un poco e’ cabeza tiene que saber olvidar y quedarse callada (...)” (Alemán, 2006: 15)

Por lo expresado anteriormente, podría interpretarse que el espacio físico rural funcionaría como limitante para la prospectividad propia del ser-para-sí. El vivir en *lugareh tan alejao* funcionaría como un condicionante que la llevaría a renunciar a su ser-para-sí dado que se encontraría habitando el margen de un espacio físico que restringiría al psíquico al asumirse como única realidad posible, y como un destino irrevocable; por ello, para paliar el conflicto primigenio decidiría resignarse, y encontrar su realización siendo una *buena mujer*; siendo para otro al someterse a la transfiguración de dos nosotros-sujetos opuestos: el de la abuela como *buena mujer* con su respectivo legado de *inteligencia*, y el de las primas como la *tonta*. Si observamos lo último desde la cinestesia, podríamos ver que la narradora se encontraría cercada/ condicionada en primer lugar por el espacio físico rural. Y, en segundo lugar, por la casa y los quehaceres domésticos al pretender ser-para-otro.

Asimismo, por la disposición de los cuerpos en el espacio físico junto con las acciones que realiza, se vería cómo ella obedece y cumple con la mirada de la abuela al estar preparando aperitivos para Camilo, mientras acalla el conflicto que transcurre en su espacio psíquico mental en el que la tiene sumergida el recuerdo del engaño.

Dos historias transcurren, una sucede en el espacio fáctico vivido con las primas y Camilo; la otra se despliega en su espacio psíquico mental como una especie de batalla que la

conflictúa entre el legado que le dejó a ella su abuela y el legado antagónico que les dejó a sus primas su tía.

Del mismo modo, en la expresión *la abuela siempre decía* se podría inferir un espacio mental psíquico heredado con su correspondiente mirada sobre las otras –La Leti, su hermana y su tía- que no serviría nada más que para reproducir el mismo sistema que la pretende plana.

Se daría la enajenación de su espacio psíquico en cuanto ser-para-sí que es para el otro y para un nosotros sujeto; lo que condicionaría a su propio cuerpo al restringirlo a determinados espacios físicos con sus respectivas actividades porque, así como sabe lo que es ser una *mala mujer*, también conoce lo que es ser una *buena mujer*, y el silencio impuesto a este último estereotipo la priva implícitamente de realizar a su ser-para-sí.

El entrecruzamiento de miradas junto con el inter-juego entre la palabra y el silencio, colocarían a la narradora protagonista en el centro focal de alguien que no sólo mira, sino que también se sabe mirada; de alguien que juzga y se sabe juzgada. Por ello, al cumplir con la mirada legada por el otro -la abuela- que conceptúa en principio qué es ser buena mujer-, heredaría asimismo el conflicto y con ello cómo mirar a los otros (La Leti, su hermana y su tía) quienes habrían heredado a su vez de su propia madre una mirada que resultaría irreconciliable a la adquirida por ella; dado que tanto en una como en las otras ha sido instalado el conflicto en sus espacios mentales psíquicos de un encuentro con otro al que se concibe distinto y con ello intolerable.

Asistiríamos a la replicación del conflicto legado mediante un espacio físico considerado aquí como escenario en el que los personajes interactúan, por lo que la protagonista se encontraría mirada por dos nosotros sujetos disímiles y antagónicos heredados uno por la abuela y otro por su tía respectivamente.

Además, el silencio se encuentra narrativizado mediante el monólogo interior, en el que podría interpretarse al espacio mental psíquico conflictuado.

(...) el Camilo seguro que a fin de año se viene pa'aca. Esta do.h hablan por hablar, seguro que se vuelve. ¡De envidiosa pata sucia que son no mah! ¡Peeero che! ¡Que me descuidé con los buñuelo! Peeero... por andar pensando paváh. Pero no son paváh. Yo trato de enllenarme la cabeza de cosa lindas pa' no pensar, y pa' ver si me olvido (...)
(Aleman, 2006: 16)

Por otra parte, La Leti y su hermana funcionarían como una puerta/ ventana por la que entran comentarios desde el exterior que le son hostiles a su espacio psíquico mental. Desde Bachelard, podría decirse que “se acumulan a la hostilidad de los hombres, la hostilidad del

universo” (Bachelard, 2000: 30). Debido a ello y a la contrariedad del recuerdo que le genera el engaño del Camilo con la Leti, su propio universo en tanto espacio psíquico mental íntimo se vería sacudido en los valores legados por el ser para otro de la abuela. La protagonista se encontraría conflictuada al intentar perpetuarlos llevándolos a la acción a través de: el silencio, la obediencia, el encierro en el hogar, las tareas domésticas que realiza y el casamiento que pretende consumir. (Eliade, 2004: 5)

Cabría destacar que, el casamiento podría ser interpretado como símbolo de consumación de la enajenación legada por el nosotros-sujeto de la abuela, la apoteosis de la auto-transfiguración del ser-para-sí en un ser-para-otro.

6. Las larvas

El protagonista relata que cuando él era chico, su madre había trabajado como empleada doméstica para unas señoras de un pasar económico acomodado; y que al ir a buscarla (cuando salía de la escuela) a sus casas lo echaban.

A sus 26 años y luego de pasar un par de meses desocupado, su tío le da trabajo en su central de radio taxis; con lo cual siente que tiene la posibilidad de ascender y, con ello, de “asegurar(se) un buen trabajo y un mejor pasar económico”. (Alemán, 2006: 17)

Esas mismas *viejas copetudas* son ahora su clientela; lo llaman por su nombre de pila y le sonríen porque necesitan de su ayuda para subir y bajar las lujosas escaleras de mármol de sus casas. En suma, puede inferirse que se ha sabido y se sabe mirado por ellas.

Asimismo, el narrador protagonista presenta una focalización interna, desde la cual deja entrever que se sabría mirado también por el ser-para-otro del tío y la madre: “(...) quería demostrar que podía valerme solo.” (Alemán, 2006: 17) Además, realizaría su proyecto prospectivo en base a los mandatos sociales de un nosotros sujeto: “lo nuestro con Sonia ya era para siempre, y soñaba con proponerle casamiento con las dos rodillas en el suelo, como había visto en una película una vez.” (Alemán, 2006: 17)

Es decir, la película representa al espacio psíquico social impuesto con su arquetipo de hombre ejemplar-ideal a la vez que el de la prospectividad que debería alcanzar.

Por todo lo expuesto anteriormente, cabe analizar al relato desde la concepción de espacio social por el carácter multidimensional del espacio, ya que no podría diferenciarse del espacio mental ni del espacio físico; en el espacio social se conjugarían diferentes procesos y elementos de las relaciones sociales que posibilitarían el análisis del conflicto en los personajes.

Dos historias transcurren, una sucede en el espacio fáctico vivido con las *viejas copetudas*; la otra se despliega en su espacio psíquico mental en el que se encuentra conflictuado el ser-para-sí por un ser-para-otro y/o nosotros sujeto.

Su espacio psíquico mental se vería irrumpido por el espacio vivido tanto durante su infancia como su adultez. Podría decirse que se da una especie de enajenación de -al menos- una parte de la realidad, con lo que se nos develaría, su psiquis conflictuada por un ser-para-otro y/o un nosotros sujeto, porque desde su niñez habría sido anulado en su ser para sí al ser marginado por la mirada de las viejas. Luego, en su transición hacia la adultez a través de las películas le habrían impuesto arquetipos idealizados a los cuales anhela alcanzar; y, de adulto percibiría tambalearse su proyecto prospectivo de progreso tanto por las noticias de los diarios como por los comentarios de sus compañeros de trabajo que narraban asaltos a taxistas, desgracias automovilísticas o historias oscuras.

Podríamos inferir que subyace la narrativización de una psiquis conflictuada, porque todas esas experiencias vividas que irrumpirían en la intimidad de su psiquis, estarían germinando como larvas que amenazan su propio plan de prospectividad en cuanto a ascensión social para huir de la planicie de la marginalidad que le habría sido asignada por ese nosotros sujeto constituido por las viejas desde que era un niño. Pues no sólo se supo y se sabe mirado; también ha aprendido cómo mirar a los otros y de qué modo mirarse a sí mismo.

En períodos de felicidad, uno nunca se imagina (o no quiere imaginarse) que algo malo puede cruzar nuestra vida y hundirla para siempre. Uno se niega a pensar que el Mal tiene sicarios por todos lados, esparcidos como larvas nauseabundas queriendo nacer, marcar los destinos, envolvernos con su baba blanquecina y mortal. (Alemán, 2006: 17-18)

El auto constituye su herramienta y su lugar de trabajo; si lo examinamos a modo de cuarto como una evocación al umbral del onirismo, se vería invadido por el olor ajeno o externo que, desde Bachelard, puede ser interpretado como la intimidad vulnerada.

Asistiríamos a la narrativización de una especie de desdoblamiento, porque las experiencias del protagonista en el espacio físico social conflictúan lo desiderativo de su espacio psíquico mental (ascenso social y felicidad: realización de los arquetipos ideales impuestos, que quiere lograr pero a los que aún no alcanza). Se despertaría en su psiquis el ensueño que da paso a la pesadilla en la que sentiría amenazado/ avasallado su ser-para-sí; una suerte de transferencia hacia la posibilidad de una prospectividad desafortunada a la que siente ajena e impropia. Entonces, la pesadilla se volvería un ensueño relatado con dos hombres

vestidos de blanco (baba blanquecina) que se suben a su auto para robarle y matarlo, “Cerré fuerte mis ojos. Sentí un pinchazo en el cuello y me vino a la mente la imagen de dos repugnantes larvas.” (Alemán, 2006: 19), e inmediatamente: “Cuando abrí los ojos, vi en el asiento trasero a una de las viejas que yo solía llevar (...)” (Alemán, 2006: 19)

Es preciso señalar aquí la narrativización del lenguaje no verbal mediante el recurso kinésico del gesto de cerrar y abrir los ojos. Dado que, si bien podría resultar insignificante, amplificaría el análisis del espacio psíquico mental del personaje protagonista.

Al abrir los ojos, saldría del ensueño/pesadilla dándose una inversión en su rol de víctima para pasar a ser el victimario de la vieja subida a su taxi. Dicho de otro modo, se narraría su intento de asegurarse el ascenso social, la huida de la planicie a la que siente ajena e impuesta; la lucha por escapar del sentimiento larval de inferioridad que habitaría en su espacio psíquico mental. Puesto que, al haber sido colocado en la marginalidad desde la mirada de aquellas también habría *aprendido* -por lo vivido- cómo mirarlas; pues las experiencias durante su infancia en el umbral de las casas de las *viejas copetudas* han dejado su afectividad afectada y ello repercute, a su vez, en el modo de mirarse, mirarlas y actuar.

De repente estuve en el descampado otra vez, me detuve y miré a la vieja por el espejo retrovisor (...) Sin hablar una sola palabra, todo quedó dicho entre la vieja y yo. Me bajé del auto y cerré la puerta rotundamente, mis movimientos se volvieron lentos pero decididos. Abrí el baúl y saqué la llave cruz. (Alemán, 2006: 19)

El auto, analizado a modo de cuarto como una evocación al umbral del onirismo se vería invadido por el olor ajeno o externo. Si examinamos el aroma en términos de Bachelard, podría ser examinado como la intimidad vulnerada, porque el conflicto y la hostilidad se encontrarían narrativizados como el juego entre lo exterior y la intimidad.

Por otra parte, se considera pertinente observar desde la comunicación no verbal los elementos contextuales extra personales ya que nos permitirían inferir la psiquis conflictuada en el espacio físico. La puerta remitiría a su intimidad irrupida-invadida cada vez que un cliente se sube al auto; en tanto, el espejo retrovisor parece otorgarle al auto/cuarto una cerradura mediante la cual el espacio se expandiría y el protagonista espiaría.

Cabría observar la concepción de retrospectiva que este último implicaría, dado que podría inferirse que si bien quienes se suben al taxi pueden ser tanto conocidos como desconocidos, serían mirados y/o juzgados por el narrador desde el recuerdo y toda la carga psíquica hostil que traería de sus vivencias/experiencias tanto del pasado lejano de su infancia, como del pasado inmediato de su juventud y adultez. Pues, el pasado como carga hostil al

conflictuarlo, funcionaría a modo de una especie de lente a través del que mirará a los demás. Más precisamente, ya habría sido transfigurado/deformado por la mirada del otro no sólo en lo que atañe a su ser, sino también en cómo mirarse y mirar. El pasado se presentizaría constantemente como una especie de circularidad que le despertaría la afectividad del agobio.

Se considera pertinente analizar lo anteriormente mencionado a la luz de la proxémica, por la distribución de los personajes en el espacio, ya que podríamos inferir hacia el final la inversión de su rol de víctima hacia el de victimario; al salir de la ensoñación y ver a la vieja por el espejo retrovisor abandonaría su auto/cuarto, su guarida que sentiría invadida, para abrir el baúl/ cofre y develarnos así la larva oculta de la mirada del nosotros sujeto que le pesaría: “(...) no pude con el sentimiento profundo y eterno de inferioridad que germinaba en mí, definitivamente vi en ella el resumen de la vida de opulencia y tácita supremacía que yo tantas veces había espiado envidioso mientras esperaba a mi mamá.” (Alemán, 2006: 19)

El ser del protagonista ha cedido a la pulsión de un espacio psíquico mental o Yo psíquico que erupciona -sin reserva alguna- a través del Yo-Piel corporal enajenándose del dominio de su Yo Piel-Corporal, y con ello, de la mirada del otro; su espacio psíquico mental se ha desbordado, saliéndose de los ideales arquetípicos.

7. El cordero

En este cuento nos encontramos, una vez más con un doble relato; por un lado, se narra lo que sucede en el exterior en tanto vivencias- experiencias en el espacio físico al interactuar en sociedad; y, por el otro, lo que acontece en el espacio psíquico mental (intimidad) del narrador protagonista al narrativizar su monólogo interno. Se sentiría vacío, sin pena ni gloria. A la vez que, cargado internamente de muchas frustraciones luego de haber cumplido con el mandato social del honor al matar a quien dejó embarazada a su hermanita.

Ese acontecimiento puntual constituiría el punto bisagra que conflictuaría su psiquis, porque, así como él habría aprendido cómo mirar al resto (amigo, hermanas, padre, madre y a quien embarazó a su hermanita), sabría asimismo cómo lo miran los demás, y cómo podría llegar a ser mirado si utiliza la palabra para contar que ha vengado el honor de su hermana. La palabra constituiría una entrega al otro que repercutiría en un cambio de cómo lo verían su padre y los demás, resultando en la concreción de una prospectividad indeseada, por lo que elige el silencio.

Asimismo, la afectividad de la culpa también conflictúa su espacio psíquico mental reforzando su decisión de callar: “(...) para no matar de pena a mi papá, hombre de campo, de

trabajo fuerte, un anciano, para quien no hubiese sido ni digno ni posible tener un hijo asesino.” (Alemán, 2006: 21)

Dadas estas circunstancias, comenzaría con su historia de simulación generando ocultamientos a los que el protagonista consideraría necesarios y sistemáticos.

Motivo por el que, le temería a la mirada del nosotros sujeto que lo rechazaría marginándolo al asignarle el rol de homicida; se saldría por fuera del arquetipo de hijo ideal.

En relación a ello, se considera pertinente analizar desde el lenguaje no verbal junto con Bachelard tanto los elementos contextuales extra-personales (fuego- fardos), como la proxémica por la disposición de su cuerpo en el espacio físico y la kinésica de la mirada.

Se podrían analizar al fuego y al fardo desde dos aristas. El primero, como refugio ante la hostilidad-conflicto que le despertaría la mirada del otro y del nosotros sujeto en su espacio psíquico mental por haber cumplido con el mandato social mencionado. El segundo, consiste en examinar al fardo desde la proxémica por la disposición del protagonista en un espacio físico distante de los demás personajes.

Dicho posicionamiento junto con el elemento contextual extra-personal del fuego funcionarían como guarida de lo que silenciaría, de lo que decidiría ocultar y de lo que debería resguardarse y resguardar.

En términos de Bachelard el fuego, la casa y la sangre (esta última desde nuestro propio punto de vista) evocarían lo vivido, dando paso a la comunidad del recuerdo/ memoria y de la imagen/ imaginación. Más precisamente, la solidaridad entre la memoria y la imaginación haría sentir la elasticidad psicológica de una imagen porque los lugares donde se ha vivido, como el campo y la ciudad, posibilitarían aquí diversos ensueños que restituirían un nuevo ensueño.

Al retornar a la casa o espacio físico del nido primigenio, y al ser su intimidad una morada habitada por figuraciones que lo conflictúan reviviría el homicidio perpetrado; el pasado sería imperecedero en tanto se presentizaría constantemente mediante el recuerdo.

La memoria, el espacio social con sus mandatos y la imaginación habitarían su espacio psíquico generándole hostilidad al frustrarlo y, con ello, conflictuarlo.

Las consabidas experiencias se transformarían en los fantasmas que lo acecharían y a los que les temería; por ello preferiría ocultar/ silenciar, ya que conocería cómo podría llegar a ser mirado por los demás. Se encontraría narrativizado cómo la casa en tanto nido primigenio ya no le despertaría la afectividad de refugio, sino más bien la del conflicto, porque en tanto el protagonista ha derramado sangre para terminar con una vida humana y restituir el honor de su hermana; matar al cordero y derramar su sangre implicaría alimentarse para dar vida al ser un alimento.

El fantasma de saberse mirado por otro y por un nosotros sujeto, que impondrían un ser y con ello una prospectividad indeseable al ser-para-sí, se tornaría intemporal. “Mis fantasmas internos no tenían por qué alterar una vida simple como la de mi familia, en la que la carneada no era un acto de muerte sino una actividad más.” (Alemán, 2006: 21)

Por lo dicho anteriormente, podríamos inferir que al elegir el silencio estaría intentando dejar de ser plano, para comenzar su camino de transición hacia la curvatura porque al reconocerse mirado se anticiparía a la prospectividad indeseada por su ser-para-sí. En resumen, advertiría cómo podría ser juzgado por el ser para otro (padre), y el nosotros sujeto (peones).

En lo que refiere a la ventana, podría ser interpretada aquí como elemento contextual extra-personal que posibilitaría ver lo que se oculta entre/ dentro de las paredes de la casa; permitiría la narrativización de la filiación del espacio psíquico del protagonista con el de su hermana mediante la kinésica de la mirada, puesto que él podría ser marginado como asesino, y ella sería marginada por ser madre soltera. Ambos se encontrarían conflictuados por los mandatos sociales reproducidos por el clan familiar. “Miré para la casa y vi a la Leonor solita, mirando por la ventana, ocultando el crío en sus brazos. Mirándome, como entendiendo.” (Alemán, 2006: 22)

Para finalizar, si analizamos su kinésica al ocultar al crío en sus brazos, podríamos inferir que ese crío o niño también sería un marginado desde el nosotros sujeto al ser un hijo sin padre, una especie de bastardo. A la vez que, ella desde su Yo-Piel estaría protegiéndolo de la mirada del nosotros-sujeto que lo condenaría.

En tanto el protagonista, desde su Yo-Piel ha reproducido el mandato del honor al ajusticiar a quien la dejó embarazada, también intentaría a su vez ocultar desde este el conflicto que le despierta la mirada del otro en tanto clan familiar.

La mirada de filiación con su hermana le permitiría en silencio establecer, aunque mínimo, un nosotros sujeto por fuera de los mandatos porque, así como la hermana ya habría sido condenada/transfigurada por el clan familiar como la indecorosa o la indigna, él sabría que también podría serlo como el asesino.

8. El señor F

Nos encontraríamos, nuevamente, con un doble relato; por un lado, desde un narrador omnisciente y una focalización externa se narraría lo que sucede en el exterior en tanto vivencias- experiencias en el espacio físico al interactuar en sociedad.

Por otra parte, se narrativizaría el conflicto que acontece en el espacio psíquico mental (intimidad) de la protagonista.

A Laura, el ascensor se le presentaría como un espacio físico reducido en el que su intimidad se ve amenazada por desconocidos; la oficina constituiría el espacio fáctico en el que intenta integrarse con el nosotros sujeto (también desconocido por y para ella), aunque sin éxito. Sus compañeros *silentes solitarios* con los que le fue imposible entablar un diálogo (Irina, Mario y Luis) le resultarían oscuros en tanto seres a los que no podría descifrar porque los resultados de sus intentos para integrarse a ese nosotros sujeto fueron nulos: “Laura ya se había dado por vencida con sus tres compañeros, ya no invitaba sutilmente a Irina a almorzar ni le decía a Mario que pusiera música, esos intentos eran nulos. No lograba crear lazos con ninguno de los tres.” (Alemán, 2006: 23)

Tanto en el ascensor como en la oficina no sabría, por un lado, cómo mirar a los desconocidos; y, por el otro, tampoco conocería cómo es mirada por ellos.

Las finas paredes de su box funcionarían como una especie de ventanas sucias a través de las cuales intentaría ver, o como sordinas que no le permitirían oír bien, por ello Laura imaginaría lo que pueden haber querido decir con lo poco que ella había logrado escuchar.

“Lo único que solía escuchar de ellos, a través de las finas paredes de su box, era a Irina preguntando: “¿Cuánto crees que tardará el señor F en aparecer?” Acto seguido Mario o Luis respondía: “No sé, ya debería haber venido”, y eso era todo.” (Alemán, 2006: 23)

Las finas paredes de su box lejos de aislarla o de resguardarla provocarían una especie de invasión a su intimidad que le generaría hostilidad y conflicto, a los que desde su imaginación intentaría resolver. “El señor F, el señor F”, Laura no lograba descifrar qué significaba “el señor F”. Pensaba que se referían a alguna leyenda fantasmal, o también se imaginaba que llamaban así a algún compañero de trabajo, o al jefe directamente.” (Alemán, 2006: 23)

Nos resulta fundamental analizar la narrativización de la proxémica por la distribución de los hablantes/personajes en el espacio físico de la oficina y, la disposición del elemento box con sus finas paredes que separaría de un modo endeble a la protagonista de sus compañeros.

Si realizamos una lectura tomando en cuenta a Bachelard, el box- caja- cofrecillo podría estar representando un fragmento del pasado que habría quedado suspendido o guardado, en tanto anhelo de una prospectividad del ser-para-sí que no habría podido realizarse. “(...) ese era el trabajo que había podido conseguir para pagar sus clases de piano dos veces a la semana. De niña había soñado ser concertista, y aunque ya su destino había tomado otro rumbo, no quería privarse del placer de aprender a tocar el piano. (...)” (Alemán, 2006: 23)

Laura piensa en una *leyenda fantasmal* a la vez que se da a sí misma *explicaciones inverosímiles* que si bien la calmarían no la sacarían del conflicto, debido a que el Señor F.

conoce los deseos profundos, los destruye y acecha “como un guardián oculto y expectante”. (Alemán, 2006: 25)

El Señor F. tal vez constituya el fantasma de la memoria como prospectividad del ser-para-sí que habría sido postergada, y a la que consecuentemente no habría podido concretarse, pues el espacio social con sus mandatos a modo de *destino irrevocable* junto con la imaginación habitarían su espacio psíquico mental generándole hostilidad al frustrarla y conflictuarla. Dicho conflicto acabaría sumergiéndola en una ensoñación en la que su cuerpo se deformaría ante sus ojos, porque lo que se vería transfigurado en primer lugar sería la prospectividad del ser-para-sí.

Cabe aquí retomar de la comunicación no verbal la narrativización de la kinésica, ya que la protagonista cierra y abre los ojos. Y, al abrirlos se esfumaría la ensoñación: “Laura sintió dos feroces puntadas en sus manos, a esta altura monstruosamente deformadas, que iban tomando un ligero color verdoso, cerró los ojos por el dolor, cuando los volvió a abrir, ni Mario, ni Luis ni la gélida Irina estaban allí (...)” (Alemán, 2006: 25)

Laura habría bajado las escaleras en un descenso al estacionamiento/ subsuelo que caracteriza al onirismo como ensueño complejo entre la memoria y la imaginación. “Lo último que escuchó fue el ruido seco del ascensor que se detuvo en el subsuelo.” (Alemán, 2006: 25)

El ascensor remitiría a la ausencia de valores íntimos y a la falta de cosmicidad, en tanto el sótano simbolizaría al inconsciente habitado por el miedo y la frustración de un ser que no podría ser para sí. Al mirarse desde el ser para otro en tanto destino como mandato se percibiría a sí misma deformada/transfigurada, la agobiaría la redondez ahogada por la planicie.

Nos resulta de vital importancia observar tanto la simbología como la coloración de las manos deformadas. Si atendemos a la primera “tienen el sentido correspondiente de comenzar y abandonar alguna cosa” (Chevalier, 2007: 682). En consonancia con ello, Laura habría abandonado su sueño de tocar el piano como una gran concertista, para pasar a utilizar sus manos en un teclado en menor proporción; una suerte de conformismo que ni siquiera la acercaría a la realización de la prospectividad de su ser-para-sí; por otra parte, la coloración remitiría a la piel a la que podría relacionarse con la psiquis si retomamos a Didier Anzieu.

Si nos detenemos por un instante en el *ligero color verdoso* que va tomando la piel de sus manos ante sus ojos, podríamos interpretar al color como a un enmohecimiento o comienzo de descomposición-putrefacción-degradación.

¿Qué comenzaría a descomponerse, putrefactarse o degradarse? Se estaría narrativizando, a través del comienzo de la descomposición de su Yo-Piel y Yo-Corporal la

degradación de su Yo- Psíquico dado que habría visto imposibilitada la realización de la prospectividad de su ser-para-sí.

El Señor F., el fantasma de la frustración presente ante la imposibilidad de realización de sus propias prospectividades, coexiste en la oficina con ellos (Laura, Mario, Luis e Irina) quienes se verían incluidos en un nosotros sujeto al que no desearían desde sus respectivos ser-para-sí, porque los lazos que crean surgirían de intentar huir de este, y no desde lo que ellos considerarían común desde sus seres para sí. Suspenderían sus diferencias ante una amenaza que los reuniría, pero no podrían hacerlo en base a la posibilidad de elegir.

(...) “el señor F” nos impide crear lazos entre nosotros, nos vemos obligados a inventar estrategias diarias para que ÉL no sepa nuestros deseos profundos, porque los destruye, cobrándonos así el derecho de piso por coexistir de nueve a siete en el ámbito que “el señor F” considera propio. (Alemán, 2006: 25)

9. Una mujer digna

En este relato nos encontramos ante una narradora protagonista perteneciente a una clase social acomodada que comenzaría a rebelarse contra los mandatos y su consecuente estereotipo de *buena mujer*.

Los estereotipos (...) son imágenes colectivas que circulan socialmente, un conjunto de "cualidades" contrarias que se (...) atribuyen. En tanto el prejuicio es la tendencia a juzgar desfavorablemente a un individuo, simplemente por pertenecer a un grupo previamente estereotipado. (Colombo y Graf, 2012: 59)

“(...) una mujer de mi edad, acostumbrada a hacer lo que se debe, lo que dictan las doctrinas de los otros, los horarios de los otros, la bíblica armonía del hogar. (...)” (Alemán, 2006: 26) / “Aparento ser feliz y estoy socialmente agradecida por “todo” a la vida.” (Alemán, 2006: 26)

(...) se describe la incomodidad que surge de vivir entre los requerimientos de la sociedad y aquello que (...) quiere y desea para sí (...). El recurso que emplea la narradora para expresar esta disyuntiva es el de la ironía, con la que expresa el desagrado que le despierta aparentar para cumplir con los requerimientos de la configuración cultural; es decir, el rechazo que le provoca seguir con el estereotipo modelo exigido. (Colombo y Graf, 2012: 62)

Ese *aparentar* ocultaría a una mujer que ha sido para otros al postergar indefinidamente a su ser-para-sí, quien no sólo se sabría mirada por un nosotros sujeto que la juzga/ transfigura, sino que también conocería de qué modo la sociedad machista miraría al hombre. A la protagonista, lo mencionado anteriormente ya no le importaría porque estaría intentando salirse de lo que la conflictúa, como un inicio de su transición hacia la curvatura, al tener un amante como si se tratase de un acto de rebeldía ante la impuesta planicie:

“(…) en ese hotelito en el que dejo, en la vieja caja de seguridad, a la entrada, mi apellido de casada, mi alcurnia, mi historia intachable, mi foto de boda... a cambio de placer, infinito, vibrante, halagador para una mujer de mi edad (…)” (Alemán, 2006: 26)

Al saberse mirada creería vislumbrar exactamente cómo los mira a ambos ese nosotros sujeto. Además, en su espacio mental psíquico no sólo habitarían las concepciones para reconocer cómo es mirada, sino que también habría aprendido cómo mirar y juzgar a los demás. “Nos vemos de día. (…) en un hotelito en el que me juzga severamente la mirada de la mujer que me da la llave de la habitación. En el que le sonríen cómplice a él los muchachos que trabajan, cuando lo ven pasar conmigo (…)” (Alemán, 2006: 26)

En la cita precedente, podríamos apreciar el conflicto que transcurriría en su espacio psíquico, al que intentaría resolver transgrediendo tanto los mandatos sociales como a los de pertenecer a una determinada clase social; desafiaría la mirada del nosotros sujeto, y a la oscuridad de la noche que le ayudaría a esconderse. A plena luz del día y a la vista de ese nosotros sujeto, entra al hotelito, y con ello infringiría o al menos intentaría quebrantar tanto una prospectividad como una afectividad impuestas socialmente por sobre las propias; con lo cual liberaría (al menos por momentos) a su ser-para-sí a pesar de sus miedos ante lo desconocido fuera de su zona de confort. Pues, en ese incumplimiento de la complacencia a un nosotros sujeto podría inferirse que sentiría que recuperaría el tiempo perdido por haber postergado a su ser-para-sí. “A Fabio lo veo de día, burlándome de la luz, de la seguridad de la noche.” (Alemán, 2006: 26) / “Me desviste de día con sus manos fuertes, jóvenes, torpes, ansiosas. Eso me hace sentir que transgredo, que soy fuerte, atrevida, tan joven como él.” (Alemán, 2006: 27)

La protagonista se encontraría (al menos hasta el momento) en el inicio de la curvatura, en la etapa de transición en la que aún no habría logrado la redondez: “Pero me atrae (y me asusta también) la idea de la libertad.” (Alemán, 2006: 27) / “Cuando todo acaba (…) Pienso en tanto secreto placer. Y enfrento los prejuicios. Mis prejuicios, los prejuicios de la señora de la entrada que cuchichea con la mucama cuando nos vamos.” (Alemán, 2006: 27)

Cabe detenernos aquí en las menciones respecto de la piel, dado que examinar su Yo-Piel corporal nos conduciría a analizar su psiquis. “(...) ese hombre increíblemente vanidoso espiando a través de mi piel añeja, hurgando en mis más ocultas sensaciones.” (Alemán, 2006: 27) / “(...) Eso me hace sentir que transgredo, que soy fuerte, atrevida, tan joven como él.” (Alemán, 2006: 27)

Ella califica a su piel como *añeja*, pero ante el encuentro amoroso con su amante y de lo que él le transmite desde su Yo piel a ella, no sólo vuelve a sentirse joven, sino que también transgrede los mandatos requeridos por el nosotros sujeto con su consecuente modelo de *buena mujer* o *mujer digna*, para ser simplemente una mujer; la mujer que (al menos en parte) anhela su ser-para-sí.

(...) nunca me había quebrado por deseo ni la luz había tocado mi piel desnuda. No me conocía, no sabía dónde quedaba yo, donde era mi centro realmente. (...) Ahora sé cómo se me eriza la piel cuando lo veo llegar a nuestra cita (...) Lo siento, Ernesto, siempre fui una esposa y madre abnegada, siempre fui una mujer a oscuras y pensé que iba a morir así. Ahora voy a irme con él (...) Ahora me toca a mí. (...) Fui una mujer demasiado digna hasta ahora, de aquí en más sólo quiero ser una mujer. (Alemán, 2006: 28)

Esos encuentros con Fabio, el contacto de sus respectivos Yo-Piel, le permitirían a la protagonista soñar el ensueño y habitarlo en la intimidad de su espacio psíquico mental, por fuera de las restricciones que le impondría el nosotros sujeto.

Debido al inicio hacia la transición de la transgresión mencionada, y del intento de salir de su zona de confort, se vería conflictuada entre lo conocido y lo desconocido, entre la postergación por ser-para-otro y la realización del ser-para-sí. Por ello, si bien se muestra a plena luz del día ante cierto sector de la sociedad, se lo ocultaría al marido y a sus hijos porque le costaría enfrentar la mirada del nosotros sujeto constituido por la familia y aún no habría podido destrabar ese conflicto.

El espacio físico del hotel conformaría el refugio de la intimidad de su ser-para-sí; en tanto la casa le generaría hostilidad. En cada uno, transcurrirían dos historias, viviría dos vidas disímiles: ella con su marido y sus hijos; ella con su amante.

En definitiva, el plan prospectivo impuesto por el nosotros sujeto, frente al plan prospectivo del ser-para-sí; la colisión entre la mirada de ambos conflictúa su espacio mental psíquico. “Tomo mi equipaje, (...), y una bocina me indica que llegó a tiempo el remisse. Me

pongo mis anteojos Jackie, mi ansiedad, me llevo mis perlas por si hay que venderlas y la llave de casa. Sí, la llave de casa.” (Alemán, 2006: 28)

Cabe analizar aquí, desde la comunicación no verbal, lo concerniente a las actividades contextuales, por la disposición de lo objetual en relación a la kinésica contactual con los objetos de su entorno, para continuar examinando la narrativización del espacio psíquico mental.

La protagonista en ese estado de transición, se encontraría ante la encrucijada que le despertaría la idea de libertad porque la atraería, pero también la asustaría al resultarle desconocida; por ende, intentaría cubrir sus ojos con los anteojos y con ellos su ansiedad.

Además, se lleva las llaves de la casa, lo cual podría denotar su inseguridad ante la posibilidad de lograr salirse o no de la planicie.

Por otra parte, consideramos de vital importancia analizar la narrativización de la disposición en el espacio de las dos cartas que escribe en relación al portarretratos de la foto de bodas.

Si observamos la kinésica contactual con los objetos de su entorno; a la primera carta la dobla lo cual podría interpretarse como el intento de sacar a la luz a su ser para sí, aunque teme la mirada del otro, porque la entrega de la palabra implicaría desnudar y dar a conocer su mundo interno.

En otras palabras, la doblaría escondiendo en parte su contenido como expresión de la antagonía entre la urgencia de mostrarse y el miedo que le provocaría hacerlo; dejarla en el escritorio del marido alejando la foto de bodas podría denotar el sentimiento de culpa que invade su espacio psíquico mental.

Por otra parte, la besa con su *parsimonia habitual* como si se tratase de una especie de ritual de despedida. Pero, ¿de qué se estaría despidiendo?

Podría inferirse que, no sólo se estaría despidiendo de ese nosotros sujeto constituido por la familia, sino también de ese haber sido para otros, porque en aquella carta ser digna fue haber sido para otros y para el nosotros sujeto con sus respectivos mandatos.

Ahora, querría ser-para-sí por fuera de las imposiciones del ser-para-otro o de cualquier nosotros sujeto (familia- sociedad- clase social a la que pertenece), por lo que desea *ser sólo una mujer* por fuera del arquetipo de mujer digna como modelo ejemplar impuesto.

Visto desde la comunicación no verbal en lo que concierne a las actividades contextuales, por la disposición de lo objetual en relación a la kinésica contactual con los objetos de su entorno, podríamos inferir que se encontraría narrativizada la etapa de transición de su intento hacia la redondez, para liberarse del conflicto que le presentaría el nosotros sujeto

en su espacio psíquico mental. Pero, ¿cómo huir del conflicto si no se puede escapar de la mirada de ese otro ni del nosotros sujeto?

Al llegar al departamento de Fabio, descubre que él tenía un romance con otro hombre, y la narrativización del paralenguaje en tanto cómo dice lo que dice, denotaría indignación, a la vez que, algunos prejuicios del nosotros sujeto también serían sus prejuicios: “(...) aparece Fabio, le digo en voz baja, acentuando cada palabra, desgranándome por dentro: “cómo pudiste (...)”” (Alemán, 2006: 28)

Además, la mencionada situación, conllevaría a la imposibilidad de realizar de forma inmediata a ese ser para sí desde su propia concepción de mujer, lo cual la sumiría en su espacio mental psíquico conflictuado por prejuicios y por la imposibilidad de realizar su propia prospectividad. “En la calle todo es lento, camino lento yo también, con una pesadez inusual. Sólo salgo de mí cuando siento la fría sal de las lágrimas en mi rostro.” (Alemán, 2006: 29)

En cierto sentido, Fabio podría ser su espejo, ya que ante los ojos de los mandatos sociales se muestra con ella que es mujer delante de todos en el hotelito, y se oculta en la intimidad de su departamento con un hombre. Como contrapartida, Fabio utilizaría al espacio físico del hotelito para reafirmarse o mostrarse *macho* ante el nosotros-sujeto cumpliendo tanto con los mandatos como con el arquetipo de *hombre*; y utilizaría su departamento para realizar a su ser-para-sí. En cuanto ella, por mandato social no se había atrevido durante años hasta ese momento a intentar realizarse separándose de su marido.

En base a lo expresado anteriormente, podríamos inferir que ambos conocen el ocultamiento y postergación del ser-para-sí por ser para un nosotros sujeto.

En términos de Maurice Fóster, podríamos notar que en tanto ella se encontraría en el inicio de la curvatura por mostrarse con su amante a plena luz del día e irse del hogar marital dejando también a sus hijos. Por su parte, Fabio aún permanecería siendo un personaje plano dado que todavía se movería en consonancia a la complacencia de los mandatos impuestos por el nosotros sujeto.

Luego del hallazgo que a ella le resultaría infortunado, utilizaría a un bar como refugio para poner en palabras las humillaciones que había sufrido en silencio por parte de su marido, habiendo simulado siempre no haberse dado cuenta.

Antes de retirarse del bar/refugio se miraría a sí misma en el espejo de la salida viéndose transfigurada en un ser que no lograría realizar/reflejar a su ser-para-sí. “(...) me voy, no sin antes mirarme unos segundos en el espejo de salida del viejo bar, que me devuelve la imagen más opaca, silenciosa y decadente mía que haya visto jamás en cincuenta y tres años.” (Alemán, 2006: 29)

En el momento en que juzgaría a Fabio, ella pasaría a formar parte de un nosotros sujeto del que él se ocultaría, suspendería momentáneamente algunas de las diferencias que la separarían de ese nosotros sujeto al compartir un prejuicio. “(...) Y enfrento los prejuicios. Mis prejuicios, los prejuicios de la señora de la entrada (...)” (Alemán, 2006: 27)

¿Ha superado realmente el querer ser para el otro al creer que Fabio la veía como la mujer que ella quería ser para sí? O bien, ¿nunca logró desligarse de la mirada del ser-para-otro/ nosotros sujeto a pesar del comienzo de su transición de la planicie a la redondez?

En la segunda carta, pondría en palabras, aunque una vez más no le pondría voz a ninguna de las misivas, lo que habría venido callando; y, por lo tanto, lo que habría conflictuado su espacio psíquico mental.

“(...) me pongo a escribir contándole a Ernesto, con finas descripciones, las veces que soporté sus aventuras, las miradas que fingí no percibir entre él y mis amigas, las veces que simulé no notar en su equipaje los caros regalos que traía de Europa para su amante de turno. (...)” (Alemán, 2006: 29)

Podríamos, nuevamente, examinar desde la comunicación no verbal, lo concerniente a las actividades contextuales, por la disposición de lo objetual en relación a la kinésica contactual con los objetos de su entorno para explorar la narrativización del espacio psíquico mental. “(...) cambio una carta por otra, como una guionista tratando de cambiar el rumbo de dos personajes, en una yo soy la culpable, en la otra es Ernesto el responsable. Dejo la segunda carta apretada con el portarretrato con nuestra foto (...)” (Alemán, 2006: 29)

Al dejar la primera carta sobre el escritorio del marido alejaría el portarretratos como narrativización de un espacio psíquico conflictuado por la afectividad de la culpa; en cambio, cuando redacta la segunda misiva, la aprieta con el portarretratos como narrativización del reproche.

En la primera, ella sería la culpable porque no formaría parte de ningún nosotros sujeto, sino que se siente marginada por cómo la miran. En la segunda, formaría parte de un grupo de personas como nosotros sujeto por compartir prejuicios, colocaría a su marido como al responsable de sus acciones, y con ello le trasladaría la culpa.

Súbitamente, interrumpiría el intento de entrega de la palabra al otro -su marido- por medio de las misivas al tirarlas y deshacerlas en el fondo de un tacho de basura maloliente. No sólo no les pondría voz a los pensamientos que conflictúan su espacio psíquico, sino que haría desaparecer sus escritos.

¿Qué estaría desechando/ocultando al no entregar ninguna de sus cartas?

Podríamos interpretar que, estaría ocultándole al otro que, acostumbrada a disimular, disimula; que elige seguir. Y, que, aunque se desarma -al igual que desarma las cartas- se reinventa no en cuanto a su vida, sino respecto de cómo se mira, de cómo mira, de cómo decide entregarle/mostrarle al otro una imagen transfigurada de sí misma transfigurando al otro. Dicho proceso se infiere en la narrativización de la descripción etopéyica realizada mediante el monólogo interior. “Espero, trato de relajarme para deshacer los nudos que en el pecho y el estómago me torturan, me desarmo y en un segundo me reinvento una vez más (...)” (Alemán, 2006: 30)

¿Será quizás que decide mostrarse plana para no develar el inicio de su transición hacia la curvatura porque *acostumbrada a disimular, disimula*?

10. Rogelio y las piedras

Asistimos al relato de un narrador omnisciente que narra desde una focalización externa la historia de un muchacho de campo que vive con sus padres.

La madre del mismo se preocuparía por la mirada del nosotros sujeto hacia su hijo, porque sentiría que dicha mirada hacia el joven traería aparejado e implícito cómo la sociedad (nosotros sujeto) los mira a ella y al marido en lo que respecta a su rol de padres. “—Rogelio, ¡ya estoy cansada de que no saludés a la gente! (...)/ —Abrí la boca, hombre... saludá a la gente que si no después la gente habla. ¡Pero qué cosa, che...! Unos los cría, los educa bien educados y estos hacen lo que quieren.” (Alemán, 2006: 31)

Resultaría de utilidad para nuestro análisis de la narrativización del espacio psíquico mental, examinar los diversos elementos de la comunicación no verbal en relación a la descripción etopéyica.

Por un lado, Rogelio oculta constantemente sus manos en los bolsillos; desde la cinestesia podría interpretarse como lo que se comunica con la posición del cuerpo y las manos, quizás aquello que se desearía resguardar.

(...) Rogelio, mudo, como un violín sin cuerdas. (...) con las manos metidas en los bolsillos no más, ensimismado, metido como nadie en su mundo interno. Justamente interno, llano, extenso y lejano era el mundo de Rogelio, tanto como el campo en el que vivía (...) (Alemán, 2006: 31)

En tanto que, mediante la narrativización de la proxémica respecto de su posicionamiento en el espacio frente al fogón se evocaría a la primitividad del refugio; intimidad que le permitiría acceder a la ensoñación de la prospectividad deseada por el ser-para-sí. “Volvía al comedor, (...) y se sentaba a autohipnotizarse mirando las chispas del fogón,

con las manos metidas en los bolsillos, (...) pensando, a sus veintisiete años, en seguir esperando esos besos de mujer que nunca llegaban.” (Alemán, 2006: 32)

Dicha intimidad y ensoñación se ven irrumpidas súbitamente por el paralenguaje diferenciador del grito de su padre como desaprobación. “Ahí no más lo increpaba su papá, don Epigmenio: –¡Pero Rogelio, che! ¡Sacate esas manos de los bolsillos, carajo! ¡Siempre la misma huevía con este chico!” (Alemán, 2006: 32) Sería, justamente, esa desaprobación constante tanto de su madre como de su padre lo que conflictuaría su espacio psíquico mental; provocaría su retraimiento, y su necesidad de soñar el ensueño para habitarlo.

Al ser violentada la intimidad de su refugio primitivo por los gritos y la causa mecánica de la radio a todo volumen, se narrativizarían tanto su reacción verbal no realizada, contenida o empantanada como la no verbal de encerrarse en su habitación al retirarse a su rincón, a un refugio más seguro para su intimidad. “Rogelio refunfuñaba por tanta conversación y se iba para la pieza con las manos en los bolsillos y con una puteada empantanada en la boca por tanto grito y tanta cosa dicha porque sí. Se tiraba en la cama sin sacarse las manos de los bolsillos, y pensaba (...)” (Alemán, 2006: 32)

Lo anteriormente mencionado sería relevante para interpretar el “silencio que est(á) lejos de ser un vacío” (Poyatos, 2013: 245), en función de vislumbrar el espacio mental psíquico de Rogelio, quien se encontraría conflictuado constantemente tanto por sus padres como por el nosotros sujeto representado en la vecina. Ambos, le ordenarían no sólo lo que debería decir (saludar), sino también lo que debería hacer y cómo debería ser. “¡Rogelio! Andá a atar los perros, dales de comer y después andá a cerrar la puerta del gallinero, (...)” (Alemán, 2006: 31)

Este personaje se encontraría sometido a la mirada de un nosotros sujeto no sólo conformado por la sociedad reflejada en la vecina, sino que ese nosotros sujeto se colaría en la intimidad de su nido/hogar primigenio a través de sus padres dado que sería mirado y transfigurado como un atorrante en tanto indeseable. “¡y sacate las manos de los bolsillos che, que pareés un atorrante cualquiera!” (Alemán, 2006: 31); no cumpliría con el arquetipo de hijo ejemplar.

Rogelio sería un marginado que se excluye y se recluye en la intimidad de su habitación/refugio; en la ensoñación de su espacio psíquico mental a través del silencio al no dialogar con los demás. Por ello, ni siquiera llegaría a sospechar que lo que tiene en el bolsillo podrían ser los diamantes (más allá de que no los conoce), puesto que su espacio psíquico mental estaría sumergido en la tensión entre la mirada que el nosotros sujeto tiene sobre él, y el anhelo de la prospectividad de su ser para sí que aún no logra alcanzar.

“Rogelio se revolvía los bolsillos mientras se hundía en simples elucubraciones como qué serían diamantes (...)” (Alemán, 2006: 32)

Rogelio pensaba todo esto revolviendo en los bolsillos las piedritas que se había encontrado (...) Y sacaba una (...), y por primera vez en el día, Rogelio decía algo, y se lo decía a sí mismo:

-¡Qué lindas mis piedritas, eh! qué lindas y qué chiquitas son... ¡y la mierda que son brillantes, che...! (Alemán, 2006: 33)

Él no conocería los diamantes, ni tampoco reconocería el valor que les fue impuesto socialmente, por ello no los miraría desde la visión impuesta por un nosotros sujeto; para él serían simples piedras lindas, chiquitas y brillantes. En efecto, se saldría de la asignación simbólica de la que habla Eliade Mircea porque los objetos no poseen un valor intrínseco ni autónomo por sí mismos, sino que lo adquieren cuando participan como símbolos determinados ante quienes construyen y conforman el arquetipo, al dotarlos de valor y sentido, legitimándolos o deslegitimándolos. (Eliade, 2004: 5)

Rogelio, al no cumplir con los mandatos del deber ser, sería marginado, y consecuentemente colocado dentro de lo deslegitimado, no conocería el valor impuesto a esas *piedritas*, lo que si anhelaría sería el contacto de su Yo-Piel con otro Yo-Piel.

Podría inferirse que esos *besos de mujer* simbolizarían el anhelo de la afectividad del amor, de la aprobación de un otro, y la pertenencia a un nosotros sujeto por fuera del nosotros sujeto conformado por la sociedad y la familia que lo haría sentir marginado, no sólo por los gritos sino también por la carencia de la afectividad del amor de los respectivos Yo piel de los padres que se podrían interpretar como desaprobación. Quizás para él, en la intimidad de la ensoñación que intentaría habitar, el diamante se encuentre en el ensueño de *esos besos de mujer que nunca llegaban*.

11. Cortesmente

El relato es presentado mediante el monólogo interno (focalización) del narrador protagonista. Se develaría un espacio psíquico mental conflictuado, por un lado, debido a la pérdida de su madre quien le despertaría filiación dado que lo entendía; y, por el otro, por la figura aún presente de su padre alcohólico y golpeador quien le habría transmitido rechazo, de ese modo habría aprendido a tener una mirada diferenciadora hacia los demás. Razón por la cual, consideramos pertinente destacar que la compulsividad instalada en su psiquis surgiría como consecuencia de los traumas vivenciados a través de su Yo-Piel por la violencia ejercida desde el Yo-Piel de su padre, por ello habría aprendido no sólo el rechazo; sino que habría

adquirido una especie de legado, desde el que ejercería violencia al interpretar en las palabras o acciones de los otros una amenaza como en el caso del novio de la chica del segundo que le dice *engendro*. En cambio, la madre a través de su Yo-Piel le ha transmitido afecto y cuidado; y, con ello, filiación, con lo que a la sonrisa de la chica del segundo la interpretará como aprobación.

El Yo-Piel estaría conformado por un Yo Corporal y un Yo Psíquico, por lo que tanto las experiencias placenteras como las dolorosas resultarían estructurantes para las representaciones mentales, es decir, para la narrativización del espacio psíquico mental.

Desde la piel se establecen huellas mnémicas en la psiquis; el conflicto en el espacio psíquico del personaje, se instala desde las experiencias antagónicas vivenciadas respectivamente desde su Yo-Piel con sus progenitores, quienes le han transmitido afectividades disímiles mediante sus propios Yo Piel.

El padre le provocaría la afectividad del miedo y el peligro del que debe huirse:

“(...) ese golpe en la cabeza cuando era chico, hizo que la mitad de mi cabeza dejara de crecer y que mi cerebro estuviese apretado allí para siempre. (...) *mi papá* me pegaba porque decía que yo inventaba fantasmas, ¡pero los veía de verdad!” (Alemán, 2006: 34).

En cambio, la madre le despertaría la afectividad del amor en el que podía refugiarse: “Extraño a mamá, ella me entendía, nos quedábamos dormidos mirando la tele a la noche. (...). Extraño a mamá, ya no como más guiso desde que mamá no está.” (Alemán, 2006: 34)

El protagonista habría perdido la mirada de ese otro conformado por la madre que conllevaría a la aprobación de su ser-para-sí, el que al mismo tiempo le otorgaría el sentido de pertenencia a un pequeño nosotros sujeto conformado por ambos; y ha quedado sometido a la mirada de ese otro representado por el padre que le transmite rechazo.

Por otra parte, el espacio físico social en el que interactuaría el protagonista sería la entrada al edificio que barre todas las mañanas. Y, más allá del espacio tangible en el que se desenvuelva, se sentiría habitado en su espacio psíquico mental por el conflicto que le despertaría constantemente esa dicotomía heredada entre la filiación y el rechazo a través de las vivencias con sus padres.

En otras palabras, en la casa en tanto nido primigenio, adquiriría experiencias por lo vivido, percibido y concebido, con las cuales aprendería a mirar, mirarse y cómo es mirado; habría conocido cómo es ser transfigurado, y con ello, a transfigurar. Es así como el protagonista replicaría la dicotomía como parámetro para analizar cómo es mirado por los demás, y cómo mirar a los demás.

La madre representaría la cortesía como afecto, entendimiento, cuidado y respeto; en tanto el padre encarnaría lo descortés como el desafecto, la desavenencia, el maltrato, la falta de respeto y el castigo.

La cabeza como espacio psíquico mental del protagonista habría dejado de crecer y su cerebro estaría apretado allí para siempre. Lo que en términos de Bachelard podría interpretarse como un cofrecillo que al estar muy lleno se encontraría al borde del colapso inminente.

¿De qué se encontraría demasiado lleno su cofrecillo/cabeza que lo conduciría al colapso compulsivo en sus acciones?

Podríamos inferir que su espacio psíquico mental se encontraría colapsado por el conflicto que le despertaría el sentirse rechazado/ marginado al ser maltratado por otro, pues reavivaría en él la vivencia de la hostilidad, y aquello desencadenaría su comportamiento compulsivo como una especie de catarsis liberadora del conflicto que invadiría su mundo interno. “Me gusta barrer, aunque a veces me canso porque me agarran como unas ganas de barrer todo rápido y no puedo parar; en el sótano, a veces agarro el martillo y le doy y le doy a un clavito, y hasta me lastimo pegando con el martillo, pero no puedo parar.” (Alemán, 2006: 34)

Hay tres espacios físicos en los que el protagonista manifestaría tener conductas compulsivas. Por un lado, el espacio abierto de la entrada del edificio en la que barre sin poder parar; y, por el otro, los espacios cerrados del sótano y el ascensor.

En el espacio abierto realiza la actividad compulsiva de barrer tal vez porque se sabría sometido a la mirada de los demás. En cambio, en el sótano mata al novio de la chica del segundo piso que lo llama engendro, y en el ascensor mata al perro que lo quiso morder cuando iba a devolvérselo a la mujer del quinto; en esos espacios cerrados se encontraría resguardado de la mirada del nosotros sujeto, lo que le otorgaría cierta intimidad.

La hostilidad que le despierta el rechazo del maltrato o agresión lo conduciría a repetir la violencia heredada de su padre, mediante comportamientos compulsivos con los que intentaría obtener alivio ante la sensación de amenaza. La kinésica se hace presente en la narrativización de movimientos consientes e inconscientes somatogénicos, trastorno psíquico que se refleja en las acciones compulsivas del personaje; la pérdida del auto-dominio del Yo Piel corporal ante un espacio mental o Yo Psíquico que colapsa saliéndose del arquetipo ejemplar de una madre a la que extraña; y, paradójicamente, cumpliendo por ello con el arquetipo indeseable violento del padre al que rechaza.

En relación a ello, la narrativización de gestos compulsivos- repetitivos realizados con sus manos al emplearlas como si estas fuesen una especie de arma, o al manipular con ellas

elementos extra-personales objetuales como la escoba o el martillo, implicaría la explosión del cofrecillo atiborrado por el conflicto heredado.

Tanto en el ascensor que remitiría a la ausencia de valores íntimos, como en aquel sótano en tanto representación del inconsciente, se sentiría habitado por la hostilidad que le generan el rechazo del maltrato y la ausencia de filiación.

“Mamá no está para preguntarle, ahora tengo que arreglarme solito (...) Extraño a mamá, ella me entendía (...)” (Alemán, 2006: 34) / “Me da ganas de llorar, mi papá me va a retar, ¿cómo le voy a explicar que el chico me vino a pedir algo y me dijo “engendro”, y que yo estaba con el martillo y no me pude detener?” (Alemán, 2006: 35)

Para finalizar, podríamos recurrir a Eliade Mircea (2004) quien afirma que las acciones no poseen un valor intrínseco ni autónomo por sí mismos, sino que lo adquieren cuando participan como símbolos determinados ante quienes construyen y conforman el arquetipo, al dotarlos de valor y sentido, legitimándolos o deslegitimándolos.

Así como el padre y el nosotros sujeto deslegitimarían la acción efectuada de matar por el personaje protagonista; como contrapartida, la acción compulsiva de matar por parte de este simbolizaría simultáneamente su rechazo o deslegitimación de lo que considera descortés como sinónimo de maltrato y/o rechazo.

Por todo lo expresado anteriormente, cabría preguntarnos si en su intento de combatir a quien ve como al principal causante de su infortunio (el padre), no termina por parecersele.

12. Bianca encierra

El relato presenta un narrador omnisciente que nos cuenta sobre una joven llamada Bianca que viviría en el campo con, por y para su padre: provee la comida, atiende la casa, y lo cuidaría como una madre a un hijo desvalido; incluso, realiza las tareas de las que él debería encargarse.

(...) ella sale inmutable cuando lo oye decir, a veces como única frase en todo el día: “¡Bianca, encierra!”. Ella sale del rancho y encierra todo lo que puede, las gallinas, las ovejas, la puerta de la despensa. (...) A su padre lo acuesta, lo levanta, calienta el agua en el tanque de la cocina a leña y le prepara el fuentón de lata para bañarlo. (Alemán, 2006: 36)

Al ser para ese otro el padre, Bianca se vería conflictuada por las acciones que debe realizar desde su Yo-Piel dado que no se condicen con su ser-para-sí. Ante ello, el ser-para-sí de la protagonista se encontraría suspendido por un ser para otro (el padre) mediante la narrativización de un pasado que se presentizaría en tanto cíclico, y que la arrastraría a una

prospectividad ajena e indeseada por su ser-para-sí. Es decir, asistiríamos a la narración del conflicto que habitaría su espacio psíquico mental dado que podría interpretarse la hostilidad interna que la invadiría al sentirse transfigurada de hija a esclava o sirvienta, con la constante privación de la realización de su ser-para-sí: “Bianca y su vida suspendida. Bianca con ese padre viejo y acabado que no le dio más vida que esa vida, llena de ausencias.” (Alemán, 2006: 36)

En relación a lo anteriormente mencionado, cabría analizar la narrativización del paralenguaje diferenciador del grito de su padre *¡Bianca, encierra!*, porque de este podría inferirse la imposición del ser-para-otro que la reprime imponiéndole una vida con un pasado que se presentaría; e incluso, la sometería a un futuro prospectivo ajeno que se le tornaría hostil, imposibilitándole la huida que anhelaría. A lo referido, podríamos vislumbrarlo en la narrativización de su reacción no verbal al tener que volver del pueblo a la casa: “(...) Y cuando va al pueblo, Bianca tarda. Hace despacito el camino de regreso, como soñando que nunca llega.” (Alemán, 2006: 36)

La casa le genera angustia a raíz de lo percibido, vivido y concebido como hostil porque le impediría poder liberar a su ser-para-sí; la casa junto con su padre se le presentan como obstáculos para pasar de la planicie hacia la redondez. Se sentiría más tranquila o más segura en las calles que “no habita(ría) más que de paso” (Bachelard, 2000: 56) y en las que liberaría su ensoñación al experimentar -aunque sea por un momento- su emancipación de lo que la ataría.

Por otra parte, cabe analizar desde este filósofo y diversos elementos de la comunicación no verbal la ensoñación de Bianca en el espacio íntimo de su habitación como refugio por su anhelo de realizar la prospectividad que se correspondería con su ser-para-sí.

Espera la noche para dejar las cortinas corridas y desde su cama ubicada estratégicamente bajo la ventana, ve las estrellas lejanas que la helada patagónica vuelve mucho más brillantes, como un regalo íntimo, solo para ella. Ni bien se acuesta, Bianca se pierde en un viaje único. Es otra, vive otra vida, goza el destierro nocturno y se hace a él soñando que tiene amigas, que tiene marido, que tiene hijos, que tiene calor y que tiene un destino. (Alemán, 2006: 36-37)

En términos de Bachelard, dentro de su cuarto como refugio o guarida, correría la cortina y abriría la ventana, como una especie de válvula de escape para destrabar la ensoñación que la liberaría de la afectividad de la angustia causada por la cotidianeidad agobiante de sus vivencias en la casa.

La noche junto con la ventana abierta al igual que las calles la pondrían en contacto con un universo abierto a una multiplicidad de posibilidades para habitar el ensueño de su ser-para-sí, en antagonía al resto de la casa –lo cual incluye al predio que la circunda- porque se le presentarían como imposibilidad debido a la imposición de tener que ser-para-otro en ese espacio físico.

La narrativización de la comunicación no verbal dentro de su cuarto-refugio podría ser interpretada como un tipo de liberación de su espacio mental psíquico conflictuado, dado que la cama como elemento objetual sería entendida como un componente que le permitiría recluirse desde la proxémica en tanto distanciamiento físico interpersonal respecto de su padre. Además, el cuarto como refugio junto con la ventana como elemento extra-personal construido sumada a la reacción no verbal de abrirla, la pone en contacto con el entorno natural de la noche y helada patagónica posibilitándole con sus estrellas la ensoñación sobre la liberación onírica del ser-para-sí.

La helada, como no actividad contextual del entorno natural examinada desde la comunicación no verbal, sería utilizada para narrativizar la suspensión tanto del entorno como del paso del tiempo cronológico; evocaría el encuentro de Bianca con su ser para sí y con sus anhelos (su propia prospectividad); colabora a que las estrellas se tornen mucho más brillantes, lo que en términos de Chevalier simbolizaría el foco de un universo en expansión; la posibilidad de proyectar al ser para sí para habitar el ensueño que viene encerrando en la intimidad de su espacio psíquico mental.

La habitación, la ventana abierta, las estrellas, la helada, el cielo, el sueño/ensueño, el silencio y la oscuridad de la noche le ofrecen una especie de comunión con su soledad y con la intimidad de los sueños que habitan a su ser para sí; los que ante la luz del día se ven tanto conflictuados como suspendidos por un ser-para-otro.

Podríamos inferir que se encuentra implícita (aunque elidida) la narrativización de la kinésica en la que cierra y abre los ojos volviendo nuevamente a la realidad indeseada de ser-para-otro que se le torna cíclica, recayendo continuamente en el eterno retorno de lo que conflictúa a su ser-para-sí, por el amanecer como no actividad contextual del entorno natural.

Así se duerme hasta el otro día, cuando al amanecer otra vez se levanta, otra vez suelta las gallinas, las ovejas, abre la puerta de la despensa. Otra vez el día, la luz, el campo, el trabajo duro, el viento y su padre. Pasando como siempre las horas lentas, hasta el atardecer, donde vuelve a encerrar. (Alemán, 2006: 37)

Bianca cada vez que baña al padre y lo acuesta, apaga las velas por si la muerte pasa para que no lo vea y no se lo lleve. Más precisamente, se contendría, se encerraría, se

mantendría plana y con ello se transfiguraría enajenándose al ser para otro (su padre), renunciando a sus anhelos y deseos que se encontrarían por fuera de la imposición, cumpliendo así con el arquetipo legitimado de *buena hija* lo que la conduciría a suspender indefinidamente a su ser-para-sí, porque “(...) sobre todo Bianca encierra. Encierra esas ganas de dejar esa noche las velas encendidas para que si Ella, la Muerte, esta noche viene, entregárselo de una vez y luego perderse finalmente en la vida que ella tiene en las estrellas.” (Alemán, 2006: 37)

13. Quiero ser agua

En este relato, asistimos al monólogo interior (focalización interna) de un narrador protagonista a través del que se narrativizaría el agobio ante la repetición de la rutina que lo abrumaría; podría inferirse que a causa de ello se vería impedida la prospectividad de su ser para sí al que pretendería en sintonía con su ser en sí.

El protagonista pondría de relieve lo ilógico que le resultaría vivir en la circularidad de un tiempo pasado que se presentaría de manera constante extendiéndose en un futuro perpetuo infinitamente. Tanto el ayer como el hoy y el mañana de sus experiencias serían percibidos a partir de su espacio psíquico mental de modo antagónico al ser en sí por su ser para sí, dada la perpetuidad como permanencia inalterable de la rutina.

Miro el reloj de pared, falta media hora. Media hora para salir a almorzar (...) para que pase el último cliente a pagar su factura, para que yo por fin pueda agarrar mi piloto, (...) Media hora y daré mi sorpresa a la gente que transita el centro, media hora y seré el primer hombre que es agua. Acabaré con la perpetuidad, con la repetición asfixiante de todos los días que son tan iguales, (...). (Alemán, 2006: 38)

El narrador establecería dos miradas antagónicas respecto de la lluvia entre la suya propia y la de un nosotros sujeto. En tanto, el nosotros sujeto correría y se apresuraría para escapar del diluvio como si simbolizara un destino del que quieren huir; él quiere ser agua. De aquí, podría inferirse que el protagonista no querría fugarse de ese destino; sino que, más bien se impacientaría ante el tedio de la rutina y la presencia de ese nosotros sujeto que no asumiría el inevitable devenir. “Llueve copiosamente sobre Santiago, miro hacia la calle y solo veo gente que corre y se apresura para no mojarse, (...), nunca entendí la necia actitud de intentar huir, de la lluvia y del destino. Quiero ser agua.” (Alemán, 2006: 38)

Cabría analizar la utilización del elemento de la lluvia como no actividad contextual del entorno natural, junto con las reacciones kinésicas de los personajes, dado que mediante

aquellas se estarían demarcando dos historias antagónicas que acontecerían simultáneamente, y dicha discrepancia conflictuaría al protagonista porque afuera se narra la historia de quienes huyen del devenir, y en el interior del espacio psíquico mental del protagonista se cuenta la de quien lo acepta o asume.

Bachelard (2003), en su ensayo *El agua y los sueños* afirma que, con la narrativización del agua, se evocaría a un tipo de intimidad que referiría a un destino que no consistiría en un sueño que no se consuma. El destino transformaría continuamente a la sustancia del ser, como característica del heracliteísmo y su movilidad; el ser humano tendría el destino del agua que corre porque ambos son transitorios.

“Acabaré con la perpetuidad, con la repetición asfixiante de todos los días que son tan iguales, viajaré por las alcantarillas, tomaré la forma de caños, de arroyos, de charcos, seré de mil formas distintas. Tal vez me eleve y vuelva a caer. Como cae el agua ahora.” (Alemán, 2006: 38)

Por ello, querer ser el agua sería asumirse transitorio/ mortal. Se estaría narrativizando cómo el protagonista se sentiría conflictuado en su espacio psíquico mental por una pretendida perpetuidad, que le resultaría inalcanzable y agobiante, impuesta por un nosotros sujeto del que conocería cómo lo mira y al que habría aprendido cómo mirar.

Allá Cristina, mirándome. Repasando en su mente las miradas mudas que nos dimos hasta aquí en estos dos años que llevamos trabajando juntos, masticando finamente en su cabeza la culpa por lo que no fue entre nosotros, por lo que sí es con Ignacio todos los mediodías. Cristina mirándome. (Alemán, 2006: 40)

El protagonista como ser para sí no sólo se consagraría al agua en tanto ser en sí, sino que también efectuaría una apología del devenir con su pendón a la vista del nosotros sujeto; realizaría una especie de manifiesto del agua que corre, del que agua cae; de una sustancia que cambiaría de estado al igual que el ser que se consagraría a ella.

Él, en tanto individuo, representaría al ser como la suma de sus impresiones singulares del ser-para-sí, y no la suma de impresiones generales de un nosotros sujeto.

Desde el heracliteísmo, ser el agua consistiría en desobjetivarse de esa ensoñación de perpetuidad impuesta por el nosotros sujeto que inmovilizaría al ser-para-sí, *para asumir la disolución final*. Y, paradójicamente, renunciar a la finitud del cuerpo para desaparecer en la infinitud del agua/muerte como devenir y/o movimiento sustancial anhelado en el espacio psíquico mental de su ser-para-sí.

El ser en sí del protagonista en tanto se es lo que se es (transitorio) se encontraría amalgamado con el ser para sí por la asunción de la fugacidad, y su propio proyecto prospectivo: realizar al ser en sí desde el ser para sí, siendo agua/ muriendo, al consumir el devenir. “Si todos supieran... ahora entiendo mejor que nadie el sentido de la satisfacción oculta.” (Alemán, 2006: 39)

La conciencia como espacio psíquico mental del ser para sí del narrador se encontraría vinculada al ser en-sí en una relación de necesidad recíproca, para huir de la planicie hacia la redondez al revelarse ante la ensoñación de perpetuidad de un nosotros sujeto. “(...) ahí vamos los dos: mi gloria secreta y yo, aplastando a TODOS LOS DÍAS que me agobian.” (Alemán, 2006: 39)

La llave de la terraza, junto con la apertura de la cerradura representarían la narrativización de sacar a la luz su ensueño íntimo; y, utilizar el ascensor simbolizaría el abandono de valores que sentiría ajenos.

Mediante la narrativización de la proxémica se ubica al protagonista sentándose en el borde de la terraza por encima de los demás; el posicionamiento constituiría el punto focal no sólo desde el que mira al nosotros sujeto, sino también desde el que quiere ser mirado por aquel.

De modo que, a fin de captar su atención/mirada agitaría los brazos, movería las piernas (kinésica), y colgaría el pendón elemento contextual extra-personal con el que desafiaría a la caprichosa ensoñación de perpetuidad legitimada desde y por el nosotros sujeto.

Se despliega la sorpresa de todos los transeúntes, estrujo mi gloria secreta, levanto los brazos, triunfal, festejo mi valentía solitario sentándome en la pequeña pared que sostiene el pendón, dejo mis pies colgando, todos quedan atónitos al leer mi cartel. (...) aparecen medianamente sincronizadas a pocos metros de mí y, como en una barata obra de teatro, (...) las caritas que se sacuden hacia los costados, hacía arriba y hacia abajo buscando al responsable. Y cuando me ven, como en una estudiada coreografía, aparecen desde el edificio más caras y con ellas miles de especulaciones en cuanto a mi salud mental y mi destino inmediato. (Alemán, 2006: 40)

El protagonista querría que el nosotros sujeto lo mire, y ya no le importaría qué mirada tenga sobre él. Pues, además de conocer su propio espacio psíquico mental, reconocería el espacio psíquico social del nosotros sujeto al que debería renunciar para concretar la ensoñación del ser para-sí que habría asimilado y asumido el devenir del ser-en-sí. “(...) desde aquí yo solo sueño mi vuelo, sueño que me derramo, que me convierto por fin en agua, que

goteo definitivamente mi persona a través de los doce pisos, que por fin me escurro de TODOS LOS DÍAS hasta aquí. Yo por fin, siendo agua.” (Alemán, 2006: 41)

Para analizar la frase *desde aquí yo solo sueño mi vuelo*, se considera pertinente tener en cuenta a Gastón Bachelard (1993) porque al narrativizarse el vuelo, se narraría el soñarse pájaro en tanto aire libre personificado que expresaría sus deseos volitivos en los que “la voluptuosidad onírica se satisface haciendo volar al soñador” (Echandi, 2004-2005: 98) (personaje redondo).

En su vuelo onírico, el narrador sería libre porque volaría o se arrojaría renunciando al deseo de perpetuidad del nosotros sujeto. Lo inmortal aquí no estaría constituido por la sustancia del cuerpo sino por el movimiento que cambiaría constantemente; es decir, el devenir cíclico; la eternidad de la fugacidad.

El protagonista gotearía definitivamente su persona como aspersión o purificación de la objetivación que realizaría el nosotros sujeto con cómo lo mira; se derramaría y con ello se disolvería/ moriría, cumpliendo con el destino del agua; su destino. El mismo destino de todo ser en sí por su transitoriedad; incluso el destino de ese nosotros sujeto que no lo asume ni asimila.

Dada la destrucción del Yo corporal, se aniquilaría al Yo-Piel, se diluirían tanto al puente que lo relacionaría como a la frontera que lo conflictuaría con el nosotros sujeto, a fin de liberar al Yo-Psíquico del ser-para-sí aunado al ser-en-sí.

Con el anhelo del hombre pájaro que quiere ser agua se narrativizaría la ascunción del movimiento hacia el devenir; constituiría el viaje hacia la disolución, pues el eterno retorno del devenir sería lo único que podría caracterizarse como imperecedero dada su infinitud cíclica en cuanto a eterno retorno.

14. La Lucía

En este relato una narradora testigo con una focalización externa, cuenta que vive en un pueblo chico en el que “La gente de la municipalidad se metía en todo. Como en cualquier pueblo chico, pasaban pocas cosas, esas pocas cosas generalmente eran de dominio público, y la municipalidad consideraba que debía meterse en las cosas de dominio público” (Alemán, 2006: 42). Tal es el caso de la Lucía, una mujer cuya verdadera historia nadie conoce, pero sobre la que el nosotros sujeto se asigna el don de la sapiencia y la verdad.

La narradora testigo se apartaría de ese nosotros sujeto conformado por el municipio, pero este incluso se extendería en la intimidad del hogar en el que convive con su abuela y su tía Lidia, debido a los comentarios que ellas realizan sobre la Lucía.

En esa no socialización, a través del silencio por parte de la Lucía no habría una entrega de la palabra a ese nosotros sujeto que la miraría y con ello tampoco de su espacio psíquico mental íntimo dado que no entablaría un diálogo. Por ello, el nosotros sujeto estaría intentando llenar ese vacío, aunque la colocaría desde su mirada dentro de la marginalidad al transfigurarla como la loca y/o la asesina. Poco después, su abuela se referirá a ella como una *pobre mujer*; transmitiendo una falsa empatía como un modo de expiación de la culpa ante el miedo frente a las versiones como probables mentiras acerca de esa mujer mínima, frágil, recluida y rodeada de soledad.

A diferencia del nosotros sujeto, la narradora no participaría de la objetivación y la consecuente transfiguración que este realiza al intentar dar motivos o razones hipotéticos sin base en lo fáctico del por qué no sociabiliza, siempre viste igual y vive encerrada; sino que la observaría sin emitir juicio. La niña, intentaría conocer la intimidad del espacio físico para indagar en el espacio psíquico mental de la Lucía a fin de encontrar ese *algo* o motivo que le permitiría conocer su mundo interno.

La Lucía había vivido siempre sola en esa antigua casa (...) Por años yo la había visto de cuarenta años. Debe haber tenido más edad pero yo siempre la vi de cuarenta. (...) Yo pensaba que algo, no sé qué, pero ALGO, la había detenido en el tiempo, que por eso usaba esos guantes amarillentos, ese sombrerito con una flor aplastada y ese tapadito azul, sea invierno o verano. (Alemán, 2006: 42)

Si bien, la narradora testigo la reconocería distinta, no la marginaría, sino que la destacaría en primer lugar, a través de la narrativización de los colores al contrastar el sepia con el blanco y negro; y, en segundo lugar, al utilizar el sustantivo daguerrotipo -la primera técnica fotográfica que presenta tanto resolución como claridad excelentes-. Además, realizaría una intertextualidad analógica con Chaplin (cine mudo) por el silencio y el espacio psíquico mental que debería ser interpretado o leído desde la comunicación no verbal. “Nos quedábamos en silencio con las niñas de la cuadra cuando la veíamos pasar con su caminata de película de Chaplin, era un daguerrotipo perfecto, una foto sepia en un pueblo en blanco y negro.” (Alemán, 2006: 42)

También se relataría cómo la narradora al ir a llevarle los huevos envueltos intentaría husmear a través de las ventanas, pero no lograría entrever su intimidad por *la gruesa capa de suciedad de los vidrios*. Por ello, recurriría *a curiosear el mundo de la Lucía* mientras la mujer buscaba la plata, entonces la pequeña pretendería espiar dentro de la casa a través de la puerta

semiabierta; que en tanto evocación al umbral -como elemento proxémico- le posibilitaría espiar lo oculto de la intimidad de aquella mujer; lo desconocido de su intimidad-privacidad.

La narradora escudriñaría en primer lugar el interior y en segundo lugar el exterior de la casa, para vislumbrar poco a poco el espacio psíquico mental de la Lucía, al observar una intimidad que en un principio estaba oculta pero que luego comienza a aflorar en la casa al igual que en su vestimenta.

Podemos decir que, la narrativización de los elementos contextuales extra-personales como lo construido y lo objetual, significarían ese *silencio* de la Lucía que “está lejos de ser un vacío” (Poyatos, 2013: 245).

La Lucía se mantuvo así por años, la casa comenzó a reflejar su decadencia: el pasto más alto, los vidrios más sucios y cada vez menos muebles.

En una de mis entregas noté que la Lucía había quitado las tablas del piso, solo quedaban unos tirantes, pero las tablas no estaban. La Lucía caminaba sobre la nada, su casa se despedazaba, como ella por dentro. (Alemán, 2006: 43)

Lucía utiliza siempre la misma ropa, y si bien la indumentaria ocultaría al cuerpo, podría interpretársela aquí como elemento objetual desde el cual sería mirada dado que nunca la varía ni la renueva. Al mismo tiempo que ocultaría al cuerpo, al no cambiársela se narrativizaría el deterioro interno a través de la vestimenta desgastada y sucia.

A modo de espejo o proyección, lo mismo comienza a suceder en la casa de Lucía; dado que, la narrativización del espacio construido en tanto elemento contextual extra- personal constituye un espacio que está siendo paradójicamente destruido, reflejando la auto-enajenación del propio cuerpo por el sinsentido de la vida.

En suma, desde la narrativización de dichos elementos se proyecta su espacio psíquico mental.

Una tarde que fui a dejarle los huevos (...), la Lucía (...) (m)ientras me alcanzaba la plata se desmayó. Salí corriendo, le avisé a la abuela y la abuela llamó a los de la municipalidad. Ni (ellos) (que todo lo podían) lograron salvarla. La Lucía no sólo había despellejado su casa, sino que se había estado despellejando ella misma por años. La cara la tenía intacta, pero debajo del tapadito solo tenía la carne viva y una infección que la flagelaba y que la desmayó del dolor cuando los de la municipalidad sin querer le arrancaron los pocos jirones de piel que le

quedaban, mientras trataban de sacarle el tapadito para curarla.
(Alemán, 2006: 43)

Si consideramos el valor simbólico de la concha según Bachelard (2.000), podemos decir que la casa le serviría a Lucía como espacio físico para el encierro al retraerse en la soledad de su espacio psíquico mental porque no funcionaría como refugio, sino en primera instancia como guarida en la que se encierra junto con su sufrimiento, y en segundo lugar como un reflejo de su tristeza.

Además, así como Lucía transfigura la casa/concha desde la mirada y ensoñación del dolor, también se transfiguraría a ella misma no sólo desde la ropa, sino violentando la piel/concha de su cuerpo, sometiéndose a una especie de auto-flagelación para liberar las emociones o afectividad que no podría expresar a través de su voz.

La narradora testigo observaría la ropa y la casa de Lucía para vislumbrar su espacio psíquico mental, y así comprender ese *algo* o motivo que no está puesto en palabras por esa mujer; intentaría conocer y comprender su Yo psíquico al querer leer su lenguaje no verbal, su entorno y su espacio físico.

Al observar su vestimenta, expresa que *ALGO, la había detenido en el tiempo* ya que la utiliza sea invierno o verano; como si en un primer momento -al menos en apariencia- no evolucionara ni involucionara. Pero luego, aunque la casa exteriormente en un principio parece encontrarse en el mismo estado inalterable que su ropa, ambas comenzarían a degradarse como una proyección del espacio psíquico mental conflictuado de Lucía.

Según Bachelard, la casa significaría el ser interior y sus distintos ambientes simbolizarían diversos estados del alma, a la vez que constituiría un símbolo femenino como refugio o seno materno.

El exterior de la casa y la vestimenta podrían ser analizados como máscaras porque en las ventanas sucias y en la ropa que usa independientemente de la estación del año, se narrativizaría el inter-juego entre lo que se muestra y lo que se oculta, entre lo que se ignora y lo que se intuye.

En suma, se encontraría narrativizado cómo a partir de la observación del lenguaje no verbal y de los elementos extra-personales objetuales —el pasto, los muebles y los vidrios—, la narradora testigo atisbaría un estancamiento en el desarrollo del espacio mental psíquico o mundo interno de Lucía, que luego pasaría a ser progresivo por el deterioro como involución en la materialización de su propia autodestrucción o auto enajenación. “La Lucía se mantuvo así por años, la casa comenzó a reflejar su decadencia: el pasto más alto, los vidrios más sucios y cada vez menos muebles.” (Alemán, 2006: 43)

La narradora, se serviría nuevamente de lo fáctico para comprender el espacio psíquico mental de Lucía, mediante la narrativización del elemento extra-personal objetual de la única foto que encuentra en la casa: “(...) me metí por la puerta que había quedado abierta, y como supe que no volvería a ver nunca más a la Lucía, me llevé la única foto que estaba sobre el aparador de la cocina, la de la Lucía sonriente, (...)” (Alemán, 2006: 43)

Mediante aquel elemento objetual de la comunicación no verbal, podríamos inferir la pérdida del sentido del ser para sí que proyectó su prospectividad en ser para ese otro, el niño, su niño; y, con ello, la realización de su afectividad y rol maternal en tanto Yo-Psíquico, a través de su Yo-Piel y de su Yo-Corporal: “(...) la única foto (...), la de la Lucía sonriente, con el tapadito de siempre y el sombrero en la playa, sujetando de la mano a un niño vestido de marinerito.” (Alemán, 2006: 43)

La foto evocaría implícitamente a la pérdida del hijo, y con ello, la imposibilidad de ejercer su afectividad, en cuanto a la realización de su ser para sí.

En su espacio psíquico mental se habría despedazado por dentro su seno materno, ello se reflejaría en la narrativización de su vestimenta, del exterior e interior de la casa, y de las autolesiones de su piel; dado que, la prospectividad propia del ser para sí que quiso ser para el otro (el niño) se habría visto truncada y vaciada. Entonces, la Lucía caminaría sobre la nada porque ya no habría nada que la conecte con su afectividad anhelada, y con ello a la vida. “En una de mis entregas noté que la Lucía había quitado las tablas del piso, solo quedaban unos tirantes, (...). La Lucía caminaba sobre la nada, (...)” (Alemán, 2006: 43) Es decir que, no vive, sino que transita.

En el espacio mental psíquico de Lucía, en la intimidad de su mundo, el piso que sostendría al ser-para-sí en tanto prospectividad y posibilidad de realización, habría desaparecido al desaparecer su niño; y al no poder habitar la intimidad de su ensueño, Lucía se encuentra habitada en su mundo interno por el dolor y el vacío de la pérdida irremediable.

La Lucía no sólo había despellejado su casa, sino que se había estado despellejando ella misma por años. La cara la tenía intacta, pero debajo del tapadito solo tenía la carne viva (...) cuando los de la municipalidad sin querer le arrancaron los pocos jirones de piel que le quedaban, mientras trataban de sacarle el tapadito para curarla. (Alemán, 2006: 43)

Podríamos inferir que, usar la misma ropa con la que aparece en la foto y con la que la narradora testigo la observaría en un principio como detenida en el tiempo, simbolizaría cómo la Lucía habría quedado atrapada en el dolor ante la pérdida irreparable de su niño. El

sufrimiento habría aniquilado por dentro su seno materno, y se reflejaría tanto en el seno interior de la casa como en su exterior, por lo que ya no funcionaría como máscara. Además, si analizáramos a la vestimenta como disfraz que ocultaría a la vez que mostraría; ese dolor velado se le habría hecho carne.

Ante la muerte de su niño, Lucía se habría visto impedida en la realización de la afectividad del amor de su ser-para-sí en tanto Yo-Piel conformado por su Yo Psíquico y su Yo-Corporal, dada la desaparición/ muerte del Yo-Corporal de su hijo y su respectivo Yo-Psíquico.

En virtud de ello, podríamos interpretar que trasladaría el dolor de su Yo Psíquico, ante la imposibilidad de brindar su amor maternal a través de su Yo-Piel, a su Yo-Corporal.

15. La entrevista

Nos encontramos ante un narrador protagonista que al ir a una entrevista laboral tiene una experiencia a la que expresa que no calificará de imposible, pero a la que no cuestionará en adjetivarla como improbable.

¿Qué había sido real y qué no en esa entrevista con Simone Short?
¿Podría ser Simone y su oficina un holograma? ¿Podría yo haber sido una simple rata de laboratorio para un experimento de una agencia de hologramas? Me dije que era imposible que algo así me hubiera pasado, luego me refuté “no, imposible no, es improbable” y me repetí "IMPROBABLE". (Alemán, 2006: 45)

Consideramos oportuno observar el epígrafe del relato, para preguntarnos si la definición que se da respecto del holograma no constituiría una ironía por parte del narrador, debido al desarrollo del relato en el que el holograma podría conformar el reflejo del ensueño del espacio psíquico mental del protagonista; y si, por ende, esa vivencia no transcurriría más que en su psiquis como resultado de un ser-para-sí conflictuado.

Un holograma es una imagen tridimensional,
registrada por rayos láser, proyectada sobre una emulsión especial.
La imagen aparece saliendo de sus límites,
es tan asombroso que es difícil resistir la tentación de tocarlo. (Alemán, 2006: 44)

Daniel y Fernando Cuperman (2015: 21) definen al holograma mental como una matriz virtual tridimensional en la que la mente representaría sonidos, imágenes y sensaciones análogas.

Las vivencias y experiencias (historia personal) habitarían el espacio psíquico mental porque han modelado el carácter y las emociones, otorgándole al espacio mental su holograma. El espacio mental sería el espacio holográfico en el que las imágenes percibidas-concebidas conformarían hologramas, y la mente necesitaría desplegarse para poder representar tanto los sentimientos como los pensamientos. Por ejemplo, a través del lenguaje no verbal para la realización del holograma o espacio mental que coexistiría con el espacio real/ fáctico.

Es por ello que nos preguntamos: ¿qué sucedería si no se fuera consciente del holograma mental? ¿Podría el protagonista encontrarse habitado en su psiquis por el holograma al punto de vivenciarlo a través de su mirada; al grado de que su ensoñación transcurra cual experiencia vivida como si estuviese soñando despierto sin ser consciente de tal ensoñación?

Las representaciones internas se superponen con las percepciones externas. Para ejemplificarlo, le pedimos que tome consciencia de que, mientras está leyendo estas palabras (percepción externa), usted puede estar sintiendo el latido de su corazón (percepción interna) y escuchando la voz de su pensamiento (representación interna).

Buena parte de nuestras percepciones y representaciones internas ocupan un espacio de representación virtual afuera del cuerpo donde podemos imaginarlo, tocarlo y escucharlo virtualmente. (Cuperman, D. y. F., 2015: 21)

Es decir,

El mismo proceso que referimos para los objetos tiene lugar cuando pensamos en alguna situación o recordamos una experiencia. La mente va a ir ubicando las imágenes, sonidos y sensaciones con que nos representamos ese pensamiento en el espacio virtual alrededor de nuestro cuerpo. (Cuperman, D. y. F., 2015: 21)

Podríamos atisbar que las experiencias en el espacio vivido tendrían influencia con sus respectivos espacios percibidos y concebidos en el surgimiento del holograma dentro del espacio mental psíquico; como una especie de paradoja entre el reflejo y la distorsión de lo que se estaría viviendo.

El narrador protagonista al ir a la entrevista laboral en *The Cientifics News* expresa: “Simone se disolvía en el aire, pero ese ligero “barrido” de mi interlocutora era muy poco perceptible, y se lo atribuí al cansancio y stress que me provocaban las entrevistas de trabajo que había tenido en la última semana.” (Alemán, 2006: 44)

La situación narrada por el protagonista junto a Simone podría representar la narrativización del holograma del cansancio y el estrés que le habrían generado las entrevistas laborales previas que ya ha experimentado y vivido; o bien, Simone constituiría el holograma que sintetizaría, representaría y condensaría a los otros entrevistadores que ha conocido previamente.

En las entrevistas, no sólo habría aprendido a mirar a su entrevistador; sino que, a su vez, se habría sabido mirado por ese otro al intentar obtener su aprobación para el puesto de redactor. “Simone me hizo pasar y noté que poseía una extraña mezcla de sensualidad, gentileza y formalidad. Era una mujer bellísima pero de una mirada dura y poco expresiva, (...)” (Alemán, 2006: 44) / “(...) Conversamos y le dejé mis ensayos sobre el escritorio como me pidió, pero honestamente no pensé que yo le hubiese gustado para el puesto de redactor que buscaban. (...)” (Alemán, 2006: 44)

De modo que, el museo de Arte Contemporáneo con su exposición de hologramas y litografías, podría tratarse de la narrativización simbólica de su psiquis como mente holográfica. El museo analizado aquí como una especie de cofre de recuerdos sería su mente holográfica, y Simone el holograma resultante de las vivencias/ experiencias de sus entrevistas previas que habrían quedado almacenados en su espacio psíquico como recuerdos que despertarían en el narrador ciertas respuestas afectivas.

Podríamos inferir que Simone sería el holograma mental en tanto síntesis de todos los entrevistadores con los que el protagonista ha tenido la experiencia de ser rechazado para el puesto laboral que desea, porque por momentos Simone aparece etérea- tenue: “Simone se disolvía en el aire, pero ese ligero “barrido” de mi interlocutora era muy poco perceptible, (...)” (Alemán, 2006: 44)

Se encontraría narrativizada la psiquis conflictuada del protagonista que estaría habitada por el ensueño de la mirada de un nosotros sujeto- representado en el holograma de Simone- el que asimismo lo invadiría en la intimidad de la realidad onírica de su ensoñación con sus consecuentes imágenes visuales.

¿Es realmente autónoma aquí la imaginación creadora del espacio psíquico mental si se encuentra habitada por hologramas?

Desde las concepciones de Bachelard, podríamos decir que se encuentra narrativizado -a través del museo de la ciencia- el conocimiento científico y objetivo de la razón que puede ser probada. En contraste con la psiquis del protagonista como imaginación creadora que ontológicamente constituye la experiencia de ser en el mundo con su afectividad, recuerdos y sueños. De hecho, con la ensoñación en tanto espacio psíquico mental que intentaría habitar o

ser para sí en el mundo, estaría siendo habitado simultáneamente por el ser para otro, generándose de esta manera el conflicto con su consecuente mundo holográfico en el que no podría distinguir entre la mente y la materia, ni lo real de lo que no lo es.

Al volver al lugar de la entrevista y ser sacado de su ensueño por el hombre del museo vía telefónica: la tarjeta con los datos de Simone desaparece y, la enorme pantalla líquida que decía *The Cientifics News* se convierte en un viejo cartel en el que se puede leer *MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO*.

Si examinamos desde el lenguaje no verbal a los mencionados elementos objetuales contextuales extra-personales, observaríamos que uno desaparece y el otro cambia al comenzar a salirse de la ensoñación del holograma mental.

Asimismo, podría observarse desde la cinestesia que al sentarse en un banco de la calle y enfocar su mirada en infinito, se colocaría en el rol de observador de su recuerdo holográfico con su correspondiente holograma de Simone y de sí mismo, en el que la entrevistadora se diluye; se suspendería implícitamente su entorno fáctico y su lenguaje no verbal para habitar el holograma que lo habita: “Me senté en un banco de la calle, (...). Enfoqué mi mirada en infinito y me sumí en mis pensamientos.” (Alemán, 2006: 45) Repentinamente, “(...) Volví a mirar hacia el edificio y me vi a mí mismo descendiendo con Simone por las escaleras del Museo, yo sonriente, Simone, enigmática y sensual como la había conocido. La imagen se deshizo en un instante (...)” (Alemán, 2006: 45)

Desde las ideas de Bachelard, podría interpretarse que el protagonista al verse descender las escaleras con Simone se adentraría en el onirismo holográfico de sus recuerdos. Podría vislumbrarse así que la definición dada en el epígrafe con la que se remitiría a un fenómeno científico constituiría una ironía; o, tal vez, sería un modo metafórico de evocar el proceso que realizaría el espacio mental psíquico ante lo vivido, percibido y concebido.

¿Puede ser Simone el holograma de su propia mente holográfica como representación del conflicto entre saberse mirado por un ser-para-otro y saber cómo mirar a ese otro que lo mira desde un ser que no ha podido realizar aún la prospectividad anhelada de su ser para sí? “(...) fue una sensación muy finamente perceptible, como toda Simone, y se desintegró con la naturalidad de una piedra perturbando el agua quieta.” (Alemán, 2006: 45)

Mediante la narrativización del agua quieta se simbolizaría al espacio psíquico del protagonista sumergido/abstraído en el recuerdo de su holograma mental, y la piedra que lo perturba simbolizaría o representaría una metáfora de la disolución abrupta de Simone que lo sacaría de su ensoñación, dado que luego vuelve a mencionar el espacio físico en el que está, y quién es desde su ser-para-sí.

No se encontraría narrativizado el lenguaje no verbal de abrir y cerrar los ojos, sino cómo el espacio psíquico mental con su respectivo holograma por lo vivido, percibido y concebido influiría en tanto se vería y viviría a la ensoñación como real. “Sentado en ese banco en plena calle, capté con mi más profunda simplicidad, el concepto de IMPROBABLE, y rechacé la más mínima intención de cuestionarlo, por lo menos no yo, un simple muchacho en busca de entrevistas de trabajo.” (Alemán, 2006: 46)

Ese holograma, ante el que (como se encuentra expresado en el epígrafe) “(...) La imagen aparece saliendo de sus límites, es tan asombroso que es difícil resistir la tentación de tocarlo.” (Alemán, 2006: 44) representaría la ilusión psíquica de un Yo-Piel Corporal debido a la creación imaginativa de la psiquis de un ser para sí conflictuado ante la mirada de un otro; una especie de la proyección sintetizada de lo percibido y concebido en su espacio psíquico mental o mundo interno a través de las experiencias previas en el espacio vivido, y que parecen proyectarse de modo inconsciente en cómo vive, percibe y concibe las nuevas vivencias.

16. La desaparición según Doña Eloísa

En este relato, nos encontramos frente a un narrador omnisciente quien desde una focalización externa cuenta sobre la entrevista que le realiza una periodista a Doña Eloísa, a fin de develar el misterio acerca de la desaparición del actor Marcos Illinostri Secco; por ello la anciana se convertiría en narrador *testigo* al ser su vecina.

En un principio, Illinostri Secco resultaría ser un personaje fantasma o invisible¹, ya que no es oído ni visto sino narrado por Doña Eloísa, motivo por el que aparecería narrativizado a través de las descripciones que la anciana realiza sobre él dado que *lo conocía* porque fueron vecinos. “(...) nunca pasamos del saludo respetuoso de vecinos (...)” (Alemán, 2006: 47) Además, Marcos al ser un personaje fantasma o invisible no tendría voz y carecería del Yo-Piel constituido por el Yo Corporal y el Yo- Psíquico del ser-para-sí.

Dos historias transcurren, una sucede en el espacio fáctico vivido con la desaparición de Marcos; la otra se despliega en los espacios psíquicos mentales de la vieja y la periodista que intentan descifrar y llenar el vacío de lo que se ha esfumado del radio de su mirada.

Se considera necesario para analizar el relato observar tanto el espacio físico como diversos elementos de la comunicación no verbal (kinésica- proxémica- objetual-), puesto que a través de ellos se encontraría plasmado el espacio psíquico mental de los personajes *visibles*.

¹ Concepto recuperado de: Academic. (s.f.). *Personaje fantasma o invisible y personaje parcialmente visto*. Obtenido de <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/924501>

A través del narrador omnisciente se narrativiza, por un lado, el lenguaje no verbal de la periodista, de la gata y de Doña Eloísa; y, por el otro, la afectividad de ambas mujeres en tanto espacios psíquicos mentales que interactúan en un mismo espacio físico (la casa de Doña Eloísa) y con el que se relacionan de distinta manera.

Por su parte, Doña Eloísa narrativiza a su propio cuerpo; a la gata; a la vez que narra las acciones y sus propias apreciaciones sobre Marcos; realizaría la descripción etopéyica del espacio psíquico mental de Illisnostri Secco.

Al comienzo, mediante la descripción que efectúa el narrador omnisciente acerca de la casa y de algunos de sus elementos podría inferirse el devenir del paso del tiempo que conduciría a la decadencia en la casa de Doña Eloísa narrativizados mediante diversos elementos contextuales extra-personales objetuales: “las ventanas no deben haber sido abiertas en meses”, “el sucio espejo de la casa de doña Eloísa”, “oscuros óleos firmados por el difunto marido.” / “una silla que cruje y amenaza con desarmarse.”; y del entorno “natural” con “el fuerte olor a (...) humedad”.

La decrepitud de la casa parecería ser un reflejo de la decadencia que doña Eloísa reconocería en su propio cuerpo, dado que ella constantemente remarcaría su degradación: “estos ojos que casi ya no ven” / “yo no me puedo mover demasiado con estas piernas” / “oigo poco”.

En contraste a la degradación de doña Eloísa, la periodista quien entra a su casa/ intimidad parece estar en la plenitud de la vida. Cabe analizar aquí, la diferencia tanto entre la kinésica de ambas –doña Eloísa camina despacio; la periodista acentúa cada paso sobre el piso de madera-, como la distinción de la narrativización de elementos extra-personales *la gata ordinaria* de una, frente a *las finas botas italianas* de la otra.

A partir del lenguaje no verbal se estaría representado el devenir como decrepitud por el paso del tiempo en la casa y en el cuerpo de la anciana, frente a la plenitud de la juventud en el de la periodista. “Doña Eloísa viene despacio, acompañada por la Lunita, su gata (...) decididamente ordinaria (...)” (Alemán, 2006: 47) / “La joven periodista se acomoda los visos rubios en el sucio espejo del salón de la casa de doña Eloísa, (...) recorre el salón acentuando cada paso sobre el piso de madera con sus finas botas italianas (...)” (Alemán, 2006: 47)

La vieja reconocería el paso del tiempo al expresar sus dolores; la periodista, en cambio, al mirarse en el espejo, -se preocuparía por su aspecto- le inquietaría verse bien tal vez porque no asumiría el potencial devenir; pues se sabría mirada por otro- nosotros sujeto; o bien, como narrativización de un ser superfluo.

Además, en los gestos puede notarse entre ambas mujeres dos afectividades que se encuentran en contraposición en lo que atañe a la casa. Pues a través de la kinésica podría inferirse que doña Eloísa no siente incomodidad; en cambio, la periodista siente desagrado desde que ingresa al hogar:

La vieja se sirve armagnac en el vasito que le alcanza con desgano la periodista. La gata pone la pata sobre el vaso y se le humedece con un poco de armagnac que empieza a lamer. La periodista intenta disimular la sorpresa ante la escena y prosigue con su cuestionario. (Alemán, 2006: 48)

“La joven periodista (...) trata de no lagrimear ante el fuerte olor a alcanfor y humedad del lugar.” (Alemán, 2006: 47)

“La gata Lunita se levanta ante la sorpresa de la periodista y se va hasta una cajonera cercana, la periodista tiene un rictus de hartazgo y de desidia total por la situación, tan absurda.” (Alemán, 2006: 49)

Doña Eloísa pasaría a ser una narradora *testigo* acerca de Marcos Illinostri Secco, o al menos ese sería el rol que pretendería imponerle desde su ser-para-sí la periodista a la anciana; por lo que, la vetusta se encontraría en cierto sentido siendo sometida al ser-para-otro de la periodista.

Para ello, *se sienta en su sillón junto a la ventana*. El posicionamiento de su cuerpo en el espacio –proxémica- junto a la ventana le permitiría conectarse con el mundo exterior y, con ello, objetivar/ cosificar y transfigurar a Marcos.

Si había tipos raros, señorita periodista, uno de esos era Marcos. (...) él era un hombre solitario, aplastado por la rutina, que compraba cosas raras... como ese ángel enmohecido que tiene en el patio, esa estatua con las alas rotas que se ve ahí ¿lo ve? No es que yo me fijara en su vida eh, pero usted sabe, la Lunita anda por ahí y me cuenta. (Alemán, 2006: 47)

Para no hacerse cargo de esa transfiguración que realizaría a través de la palabra sobre Marcos, ya que la palabra emitida constituiría una entrega a ese otro representado en la periodista, la vieja recurría tanto a la personificación de la gata que *le viene con el chisme* porque *escuchó* o *vio*, como a su decrepitud a la que deja entrever en tanto incapacitante. “(...) me fío más de lo que me dice la Lunita que de lo que veo con estos ojos que ya casi no ven”. (Alemán, 2006: 48)

Podemos decir que doña Eloísa a través de su mirada y de su palabra está depositando en el ser de Marcos su propia transfiguración o ser-para-otro; intentando establecer el ser de

Marcos para el nosotros sujeto: “(...) no era una persona normal como usted, como yo, como la Lunita...” (Alemán, 2006: 49).

Cabe destacar que, transfigura a Marcos colocándolo como al *loco*, y, por ende, le asigna el rol del marginado; podríamos interpretar en la cita anterior que intenta establecer un nosotros sujeto tanto con la transfiguración/ personificación de la gata, como con la transfiguración que realiza de Marcos y de la periodista. Intentaría establecer por un lado un punto en común entre ella, la gata y la joven; y, por el otro, colocaría a Marcos dentro de lo intolerable, para definirse por oposición.

Por su parte, la periodista intentaría ejercer su propia transfiguración en Doña Eloísa, como la que debería saber qué pasó con Marcos; o, al menos, aportarle pruebas a ella y a la policía para resolver el caso de su desaparición, por ello no le convence la mirada y versión que la anciana le da de la historia de Illinostri:

“-Doña Eloísa, por favor: usted es la única persona que puede ayudar a la policía y al periodismo en este caso, necesitamos de su colaboración, trate de recordar ¿vió algo usted en los últimos cuatro o seis días, o sea antes de que desapareciera esta persona?” (Alemán, 2006: 48)

(...) Mire, le vamos a ser honestas ¿no’ cierto, Lunita? a lo largo de dos años, si hablé tres veces con él, fue mucho, ¡y siempre la misma conversación con este Marcos! ¡Siempre hablando de ese ángel! ¡Tras que oigo poco, y el vecino hablando y hablando de la estatua esa! No si está loca la gente eh... ¿no’ cierto Lunita? (...) (Alemán, 2006: 48)

Ante la insistencia y el hartazgo de la periodista, la anciana le presenta la foto (recurso objetual extra- personal), con la que Illinostri pasa de la categoría de personaje fantasma a parcialmente visto. La fotografía se encontraría narrativizada como prueba fáctica e irrefutable con un doble propósito: afirmar la mirada que Doña Eloísa tiene sobre Marcos; huir de la mirada del nosotros sujeto representado en uno de sus compañeros del viaje de jubilados, para que tanto la periodista como su compañero de viaje no los definan en contraposición al ser para sí de ella (la anciana) y a Illinostri.

¡Porque a un viejo tonto se le ocurrió empezar a cargarme a mí cuando yo contaba lo de la estatua que hablaba con el vecino! ¡El viejo pavo me decía que seguro que era uno de esos que trabajan de estatua en la peatonal y que este actor, Marcos, mi vecino, había contratado uno igual pa’ que sea estatua en el patio d’el! ¡Pero yo estoy segura de que no! La estatua que yo veía, y la que está en la foto es la misma que está

ahora ahí. Mire, de acá se ve: la estatua es estatua no más, ¿no hay que buscarle más cosas raras, pues!!! (Alemán, 2006: 49)

A la vez que, con la foto estaría intentado lograr integrarse al nosotros sujeto que la anciana busca construir junto con la periodista y la gata personificada, por tal motivo describiría a Illinostri Secco como a una persona que no era normal, a diferencia de la periodista, la Lunita y ella misma.

Se considera oportuno detenernos aquí en el análisis de la simbología de la estatua del *ángel enmohecido con las alas rotas*; y en la descripción que el narrador omnisciente realiza sobre la foto porque detalla el lenguaje no verbal.

“En la foto están Marcos y la estatua del ángel conversando, sentados cómodamente alrededor de una mesita de jardín en el patio de la casa, la periodista no da crédito a lo que ven sus ojos. Mira al patio de Marcos y es la misma estatua del ángel de la foto.” (Alemán, 2006: 50)

Desde la narrativización del recurso no verbal de la proxémica, podríamos inferir que se establece una cercanía, una especie de punto que los conecta a Marcos y a la estatua, pero cómo saber a través de la foto si realmente están conversando o si Illinostri no la está admirando.

Más allá de este interrogante, y tomando en cuenta a Chevalier, el ángel podría ser interpretado como símbolo de las aspiraciones humanas insatisfechas e imposibles; sus alas como noción de elevación de la tierra al cielo en tanto movimiento aéreo y ligero simbolizarían al espíritu -transfiguración- puesto que las alas indicarían en la sublimación una liberación y una victoria. Además, tomando en cuenta a Bachelard, podría inferirse que elevarse consistiría en huir de la rutina.

Debido a ello, cabría preguntarnos si se necesitan alas para el vuelo onírico y la ascensión de la imaginación creadora, y si Marcos se identificaría en algún aspecto con el ángel.

El vuelo onírico no es nunca alado, sino que el súper pájaro es una personificación del aire por la libertad de la expresión de los deseos volitivos, una ascensión de la imaginación creadora para huir del hábito porque es la antítesis de aquella (de la imaginación creadora).

Podríamos agregar, que el hábito en tanto rutina conflictuaría a Illinostri en su espacio psíquico mental al no permitirle elevarse; es decir, realizar a su ser-para-sí como imaginación creadora ya que doña Eloísa en un momento lo describe a Marcos como: “(...) un hombre solitario, aplastado por la rutina, (...)” (Alemán, 2006: 47) a quien “(...) le pasó como a esa gente que termina siendo lo que no quería ser, a fuerza de no serlo no más, y de no ser otra cosa.” (Alemán, 2006: 49)

Estableceríamos una analogía entre Marcos y el súper pájaro de Bachelard, porque para huir del hábito o rutina aplastante, y realizar su vuelo onírico no necesita alas, sino su imaginación creadora.

¿Qué relación simbólica podría inferirse entre Marcos y el ángel?

El moho podría ser interpretado como símbolo de la degradación natural del inevitable devenir (mímesis con la naturaleza) narrativizado tanto en el cuerpo de piedra del ángel, como en el cuerpo humano de doña Eloísa al ir degradándose.

Marcos *terminó siendo lo que no quería a fuerza de no serlo, y no poder ser otra cosa* no sólo por el devenir, sino también por encontrarse sometido a la mirada del otro que le resultaría ineludible puesto que se siente forzado a ser incesante e inevitablemente lo que él no quiere ser desde su ser-para-sí.

Por otra parte, el Ángel de alas rotas y enmohecido podría constituir un símbolo de lo marginado.

Marcos Illinostri Secco se identificaría en cierto modo con ese ángel al que nadie querría por los papeles tontos que le daban para representar en la tele con los que se sentiría también marginado; a la vez que admiraría el rasgo del ángel de ser de piedra y al que le gustaría poseer como símbolo del *no sufrir*.

(...) ¡oiga lo que dice la Lunita! ¡Tiene razón esta gata!, ella dice que lo escuchó decir una y mil veces que estaba cansado de todo, de los papeles tontos que le daban en la tele, que Marcos más de una vez le dijo a la estatua que quería desaparecer no más, ser como él, de piedra, o sea, no sufrir más. (Alemán, 2006: 50)

Marcos era feliz cuando se transformaba en fantasma; el ser invisible ante los demás le permitiría tanto escapar de la mirada del nosotros sujeto, como ejercer la mirada desde su ser-para-sí sobre los otros; para someterlos a su mirada, sin ser sometido; ocultar a su Yo-Piel en tanto Yo- Corporal, para ejercer su Yo-Psíquico sin ser percibido:

(...) había sido feliz sólo esa vez que había hecho de fantasma en “Vení que te asusto toda”, ¿usted no le vio la cara de felicidad cuando era invisible (...)?, o cuando hacía del marido muerto en la novela “Soy viuda y sigo amando”, ¿nunca vio usted la cara de alegría que ponía ese hombre cuando la viuda estaba con otro y él miraba todo sin ser visto? (Alemán, 2006: 49)

A Marcos Illinostri Secco, le gustaba jugar al fantasma, para mirar al otro sin ser visto, a fin de autodefinirse por oposición, en un intento de escape de la transfiguración que ese otro realiza sobre su ser-para-sí.

Irónicamente, Marcos Illinostrri Secco, si bien habría desaparecido y se habría convertido en el personaje fantasma e invisible, en el relato de doña Eloísa pasa a convertirse en parcialmente visto mediante el elemento objetual de la foto que la anciana posee. Es decir que, lejos de huir de la transfiguración que ese otro –la anciana- realizaría sobre él; le habría dejado en cierto modo la vía libre.

Cabe observar también el título *La desaparición según doña Eloísa*, dado el empleo de la preposición *según*, pues serviría para denotar que algo se encuentra conforme a la valoración de una persona, y se considera aquí que la opinión se encontraría estrechamente ligada a la mirada de la anciana con la consecuente transfiguración que ella realizaría sobre Illinostrri Secco. Es así como, la longeva daría su versión acerca de la desaparición de Marcos, y con ello del ser de este. Podemos decir que, Marcos no habría podido huir del *eterno retorno al conflicto* que le despertaría el encontrarse sometido a la mirada del otro/ nosotros sujeto.

En lo que concierne a la foto, la periodista al observarla, no terminaría viendo lo que la anciana quiere; Marcos, trazado/transfigurado desde la mirada/ versión *según* Doña Eloísa, parecería no responder a la transfiguración que la periodista intenta realizar desde su propia mirada: “-Doña Eloísa ¿usted nunca oyó hablar de ese hombre, no sabía que era tan famoso? ¿Nunca lo había visto en la tele?” (Alemán, 2006: 47) / “-¿Y usted vio gente rara por aquí en los últimos cinco o seis días? ¿Alguna persona que pueda haber secuestrado al señor Illinostrri Secco?” (Alemán, 2006: 48) / “-Y usted, doña Eloísa ¿a qué, o a quién le atribuye la desaparición de Illinostrri Secco?” (Alemán, 2006: 48)

¿Illinostrri al intentar escaparse de la mirada de los demás ha logrado trascender la planicie para tornarse redondo?

“-Mire, señorita periodista, hágale caso a la Lunita, ¡esta gata tiene razón! yo que usted me acerco al Parque Meridional y me fijo en las estatuas nuevas que trajeron el otro día... mire que la del Explorador se parece bastante, bastante a Illinostrri Secco...” (Alemán, 2006: 50)

Si bien Marcos se parece a la estatua del explorador, no significa que lo sea. Pero, ¿en qué se le parece?

Marcos se parecería al lector de *La poética del espacio* de Bachelard, como si la vida al explorarla fuese un libro en el que se escribe la propia historia y en el que se inscribe la mirada; las experiencias no se limitarían únicamente al espacio físico vivido, sino que tendrían asimismo una dimensión percibida y concebida en y por un espacio psíquico mental.

Ser la estatua, permanecer inmóvil y mostrarse ocultándose, consistiría en el refugio del enmascaramiento desde el que se evocaría la exploración del espacio vivido para percibirlo y concebirlo desde la alteridad, desde un ser que mira sin ser visto.

Illinostri, en tanto espacio psíquico mental conflictuado por su encuentro con ese otro que lo habría transfigurado en lo que él no quería ser, representaría a quien exploraría en su intimidad onírica la diferencia/antagonía entre el ser para un nosotros sujeto y el ser para sí. No sólo intentaría huir de la rutina y de la mirada de ese nosotros sujeto al escaparse del espacio físico desde donde habría sido observado para observar, sino también para tal vez encontrarse/descubrirse a sí mismo en un proceso de auto-anagnórisis. Por tal motivo, se ha colocado al margen saliéndose de la mirada y los oídos de un nosotros sujeto que no le ha dado espacio para desplegar el vuelo onírico con el que su imaginación creadora trazaría a su ser-para-sí. “(...) este hombre quería desaparecer, ¡estaba harto! piense usted: ¿cuántas veces uno quiere desaparecer? ¿Dejar que el aburrimiento de esta vida lo entierre bien enterrado a uno de una vez?” (Alemán, 2006: 50)

Desaparecería, se transformaría en una especie de fantasma al privar a los demás de su presencia y de su voz, enmascarando a su Yo Piel conformado por su Yo Corporal mediante el disfraz, por lo que privaría al nosotros sujeto de su Yo Psíquico porque lo conflictúa, para intentar una vez más ser-para-sí desde sí mismo:

“(...) en la superficie del ser, en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, (...) que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto.” (Bachelard, 2000: 192-193)

17. La piel

En este relato podrían observarse cambios de escena en los que se irían alternando tanto momentos y lugares de la historia narrada, como diversas focalizaciones.

Las últimas estarían estrechamente ligadas a las diversas miradas acerca de un mismo acontecimiento en dos historias que se entrelazan: una en tanto recuerdo de un hecho ocurrido, como el homicidio del marido de la doctora Astorga perpetrado por Jacinto (su paciente psiquiátrico) aunque ideado por ella. Y la otra, narrada como un hecho reciente: el homicidio que realiza Yanina de quien ha establecido como al culpable de la muerte de su padre. En ambas se narraría el asesinato como punto de quiebre al que se habría llegado para destrabar la agonía iterativa de lo indeseado.

En el relato confluyen varios narradores. Comienza con un guardia de la cárcel como narrador testigo quien, desde una focalización externa mediante el discurso directo, habla por teléfono y le cuenta a su interlocutor, acerca de la psicóloga que no puede concurrir a periciar a una chica (Yanina) pasada de paco que mató a un tipo. Desde ese instante, a través de sus palabras, el guardia comenzaría a exponer no sólo su mirada de rechazo sobre Yanina y el

jardinero (que mató al marido de la psicóloga en el relato *Los pasos*); sino que incluso, presentaría la mirada de otros a través del comentario de las palabras de aquellos, y con ello expondría las diversas versiones/miradas de lo que pudo haber sucedido con el marido de Astorga.

A través de sus palabras, el narrador testigo presentaría la mirada de varios nosotros sujetos con sus diversas y respectivas transfiguraciones respecto de la doctora Astorga; todos coincidirían en objetivarla.

Luego, Yanina en su rol de narradora protagonista desde una focalización interna, al ser entrevistada por la psicóloga, le cuenta sobre la muerte traumática de su padre:

“-Y, once años tendría yo, doctora, (...) No pude abrazarlo nunca más, le dolía (...) Tenía casi todo el cuerpo quemado, (...) Mi papá lloraba delante de nosotros cuando veía a la enfermera traer el cepillo ese. Lloraba de miedo. No se pudo salvarlo (...)” (Alemán, 2006: 52)

Y al recordarlo pasa a caracterizarlo: “Usted dirá que estoy loca, pero todavía me acuerdo el perfume de la piel de mi papá, cuando me apretaba contra el pecho, y yo era chiquita. Oía como a un árbol, era tan fuerte...” (Alemán, 2006: 52)

Se considera pertinente analizar tanto la simbología del árbol (Chevalier) como El Yo-Piel de Didier Anzieu.

En primer lugar, el aroma a árbol -como elemento extra contextual *natural*- remitiría aquí a la proyección de la imagen familiar dado que abrazar al árbol, sería considerado como estrecharse y enlazarse al tronco que vertebraría y sostendría a todo el grupo; abrazar al árbol simbolizaría acoger las raíces sobre las que se sustentaría y nutriría no sólo a sí mismo, sino también a las demás ramas en tanto integrantes de este como símbolo de la identidad/pertenencia al nido primigenio. Abrazar al árbol, permite entrar en contacto con la corteza/piel que separa y une al mismo tiempo. Divide, a dos espacios psíquicos (Yanina y su padre), a la vez que los une a través de cada Yo-Piel al permitir la expresión de dos afectividades recíprocas por su filiación desde el amor parental.

Cabría recordar que para Didier el Yo- Piel es aquel que abarca los contenidos psíquicos a partir de la experiencia en la superficie del cuerpo. En tanto que, el Yo Corporal es el paso previo para la organización del pensamiento y la palabra. Inferiríamos (desde nuestro punto de vista) que también -en ocasiones- lo sería de la acción. A la privación de la expresión de la afectividad del espacio psíquico mediante el Yo-piel, podría observársela en la imposibilidad de realización de la kinésica deseada, cuando Yanina expresa: “No pude abrazarlo nunca más, le dolía (...)” (Alemán, 2006: 52)

Si abordamos la lectura de la privación del abrazo desde Didier Anzieu, no poder abrazar al árbol/padre, verse impedida de entrar en contacto con su corteza/piel desde su Yo-Piel, consistiría en encontrarse privada desde el Yo Corporal para expresar la afectividad de su Yo Psíquico o espacio psíquico mental. Dicha privación de lo sensorial dejaría una herida/vacío ante la pérdida irreparable de la primera huella mnémica, porque el primer Yo corporal-sensorial sería el cimiento desde el que accedería a su identidad, al sentido de sí misma y a la realidad.

Después de tratar de encontrarlo de mil modos. Después de años del rastreo casero que alguien puede hacer preguntando a los vecinos con una foto vieja del padre y los compañeros de fábrica en la mano. Luego de tantos años sintiendo que estaba tan lejos todavía de encontrarlo. Cuando la adicción a la pasta base casi le había quitado los recuerdos y las ganas de seguir buscando, lo vio en el bar. Fue un chispazo que la hirió (...) (Alemán, 2006: 52)

Es así como se vería truncada la experiencia placentera del Yo-Piel no sólo como oportunidad para expresar y recibir amor mediante la acción del abrazo, sino también como una escisión abrupta del apego a lo primigenio y a su realidad cósmica. El aroma de ese otro el padre, funcionaría como símbolo del nosotros sujeto primigenio; el tronco principal al que Yanina, su madre y su hermano pertenecerían.

La pérdida del padre, de su aroma, de su piel y de su abrazo, constituirían el conflicto en su espacio mental psíquico debido al desarraigo como desapego forzado de la protección, en tanto el cuidado psíquico que él representaría.

Esa angustia, de no poder aferrarse al objeto de apego (el padre) le generaría la pulsión de atacar/vengarse de quien consideraría como al responsable (Roberto) de su pérdida, según su propia mirada/versión (Yanina).

Además, la focalización cero de un narrador omnisciente nos permitiría conocer tanto lo perceptible por los sentidos, como lo imperceptible de los pensamientos y sentimientos de Yanina; nos revelaría el espacio psíquico mental conflictuado al ser cercenado el tronco-padre tanto en su rol de niña/hija, como en el de hermana.

Podríamos inferir cómo Yanina le encontraría un nuevo propósito a su ser-para-sí; una nueva motivación: aniquilar a quien generó el conflicto en su espacio mental psíquico. Aunque, al no poder encontrar en un principio a quien transfiguró en su objeto de realización, se entregaría a la enajenación de su propio cuerpo/piel al prostituirse para poder drogarse.

La narrativización del vicio a la droga, se encuentra diferenciada con una doble funcionalidad que respondería en un primer lugar, a la suspensión del ser para sí; y, en un segundo lugar, a la realización de este; ambas implicarían la enajenación/abstracción de la realidad.

En un principio, el vicio a la pasta base, podría enmarcarse dentro la descripción etopéyica como representación de la suspensión- evasión del dolor que le habría provocado la pérdida de su padre; o la frustración que le provocaría no haber podido consumir la venganza/justicia -en tanto prospectividad de su ser para sí- a través de su Yo-Piel lo cual conflictuaría la psiquis de Yanina, dada la imposibilidad de efectuar su nuevo ser-para-sí. Por ello, Yanina transita la vida como una especie de autómatas: “(...) de vez en cuando aceptaba unos pesos, aguantar a un tipo por un rato, para asegurarse diariamente ese vicio que a su vez la mataba y la dejaba vivir.” (Alemán, 2006: 52)

Cabría observar aquí, cómo la enajenación de su cuerpo/piel al venderlo cual mercancía se encontraría estrechamente ligada a la enajenación de su ser-para-sí respecto de su propio espacio psíquico, para poder evadirse del agobio que habita su espacio mental a través de la droga.

Por otra parte, al encontrarse fortuitamente con Roberto lo transfiguraría en objeto de realización de su espacio psíquico en tanto ser-para-sí. Por tal motivo, la funcionalidad de la droga cambiaría ya que la consumiría para tomar coraje dado que en su afectividad ella se encuentra *hundida en su sed de venganza*. Y, “consume el mixto de pasta base y marihuana para ser más ella esa noche (...) hizo que se alienara en divagaciones y que la realidad empezara a distorsionarse” (Alemán, 2006: 53).

También, “su conciencia queda amparada en la alucinación en que la hundía la PBC.” (Alemán, 2006: 53)

En este caso, la droga le serviría para abstraerse de la realidad que se encontraría por fuera de su espacio mental, a fin de poder sostener la versión de la historia que transcurre en su psiquis, para efectuar la venganza en tanto prospectividad de su ser para sí conflictuado: “Y se fue con él. Tomó la calle con el oculto regocijo de alguien que por primera vez tiene un plan.” (Alemán, 2006: 53)

Él desabotonó su camisa y quedó parte de su pecho descubierto y ahí, en la penumbra ella pudo ver, apenas disimulando el horror, su piel quemada, ese papiro que gritaba una truculenta historia pasada que Yanina ya conocía, de la cual ya tenía una versión: la propia. Sólo eso le bastaba, no necesitaba más. (Alemán, 2006: 53)

Nos resulta de vital importancia, para el análisis del espacio psíquico mental, no sólo la narrativización del cuerpo desde el lenguaje no verbal, sino también la de la piel que deviene texto a modo de un cuadro al óleo realizado con espátula.

En tanto en el espacio psíquico mental de Yanina transcurriría una historia que sería entregada a la doctora a través de la palabra; la piel/papiro de Roberto junto con su lenguaje no verbal narrarían otra. Su piel “con todo tipo de llagas, pliegues resecos, forúnculos sangrantes e imperfecciones monstruosas al tacto” (Alemán, 2006: 53) narrarían el dolor/horror que ocultaría debajo de la ropa. Su dermis hablaría/narraría por él; devendría el espacio texto de lo que Roberto no pone en palabras.

En relación a lo anteriormente expresado, asistimos a dos historias que transcurren simultáneamente: una en el espacio psíquico mental de Yanina, otra en el Yo- Corporal de Roberto.

Además, más allá de la escena erótica en la que “Él apagó las luces, la desnudó y la empujó sobre la cama, le exudó varias vulgaridades amenazantes y (ella) se fue al baño (...)” (Alemán, 2006: 53), Roberto la espera en la habitación “apenas insinuado en la penumbra, de pie, con las manos en los bolsillos” (Alemán, 2006: 53) y es ella quien “hundida en su sed de venganza amparada su conciencia en la alucinación en que la hundía la PBC, y desde la protección de la oscuridad, le pidió que se desnudara” (Alemán, 2006: 53). Por ello, podríamos interpretar a la kinésica de él como la narrativización del pudor o vergüenza.

En cambio, se encuentra narrativizado cómo Yanina para llevar a cabo su venganza, utilizaría a su Yo-Piel corporal para transmitirle a Roberto una afectividad contraria a la que realmente transcurre en su espacio psíquico mental a través de la kinésica engañosa con la que le comunica deseo sexual, para materializar su venganza.

Es así como, en una primera instancia, utiliza a su Yo-Piel Corporal para enmascarar su verdadero objetivo, a fin de realizar a su ser-para-sí, definiendo desde su mirada/versión a Roberto como al chivo expiatorio. “Se acercó, lo abrazó y recorrió su cuerpo desnudo. *Se encontró con todo tipo de (...) imperfecciones monstruosas al tacto de sus manos. Sintió asco.*” (Alemán, 2006: 53) / “Lo empujó sobre la cama, se sentó sobre él y siguió tocándolo. Descubrió su miembro, *mínimo y maloliente como un gusano nauseabundo*, su pecho se contraía y dilataba con agitación.” (Alemán, 2006: 54)

Si observamos en las citas precedentes lo que no se ha destacado con itálica, podríamos observar la kinésica como al juego previo al acto sexual. Pero, si a esa kinésica la completamos con lo remarcado en cursiva sería posible observar la narrativización del espacio psíquico conflictuado de Yanina, quien siente asco; inferiríamos que la agitación de ambos, transmitida

a través de sus respectivos Yo-Piel corporales, se encontraría originada por dos pulsiones diferentes que surgen de dos espacios psíquicos disimiles, y con ello, dos búsquedas de placer incompatibles.

En tanto él buscaría el éxtasis sexual; ella perseguiría el placer de matarlo para llenar sus vacíos a través de lo que consideraría la venganza con la cual establecería lo que ella consideraría como justicia, y de ese modo liberaría la angustia que le causa todo lo acontecido a partir del incendio; mata al chivo expiatorio y en cierto sentido lo carnea: “(...) la invadió la decisión inalienable de matarlo. Tomó fuertemente el cuchillo y comenzó a apuñalarlo compulsivamente.” (Alemán, 2006: 54) / “Yanina se detuvo un instante, sintió la falta de pulso, recorrió nuevamente el cuerpo ya inerte, y clavando el cuchillo a la altura de su cuello, comenzó a quitarle la piel a jirones. (...)” (Alemán, 2006: 54)

Por otra parte, al matarlo, y despojarlo de la piel devenida texto a través de la que se narrativiza la *truculenta historia* vivida por Roberto, ella inscribiría la suya propia, para materializar la mirada/versión que ella tiene sobre él en su espacio psíquico mental: Roberto es el responsable

de(l) incendio en la fábrica, (...) (de) esa vida sucia que ella llevaba ahora, (...) (de) que su mamá sufriera los golpes del nuevo marido, (...) (de) que su hermano menor ya le resulte irreconocible, (...) (de) su adicción, (...) (de) sus días oscuros, (...) (de) su dolor, (...) (de) su soledad (...) (Alemán, 2006: 53)

Por ello,

Yanina (...) comenzó a quitarle la piel a jirones. (...) Retiró cuanta pústula, llaga, grano, pelo ralo, piel reseca y tumor (que) se encontrara en el camino del afilado cuchillo. La sangre comenzó a fluir perezosamente. (...) acomodó la aterradora piel sangrante sobre la cama, cerca del cadáver y se sentó en un rincón a esperar (...) (Alemán, 2006: 54)

La sangre de Roberto fluye perezosamente ante los ojos de Yanina (Bachelard, 2.003) como representación de la liberación del drama y del dolor que habitaban su espacio psíquico mental preso por momentos de su evasión a través de las drogas enajenando su psiquis y su propio cuerpo; presa siempre del dolor que la conflictúa; presa en su obstinación de encontrar al chivo expiatorio; Yanina desatando su pulsión liberaría su espacio psíquico mental del insostenible sufrimiento por la pérdida del Yo-piel del padre arrancándole la piel a quien establece como al responsable; y luego: “(...) Yanina en una sutil vuelta a la realidad que duró

un instante, visualizó qué vendría ahora, cómo seguiría su vida de ahora en más.” (Alemán, 2006: 54) / “Entonces se vistió, acomodó la aterradora piel sangrante sobre la cama, cerca del cadáver y se sentó en un rincón a esperar, mientras se acercaba lentamente al bajón.” (Alemán, 2006: 54) Para liberar su psiquis, apresó a su cuerpo.

Lo que inscribiría Yanina al sacarle la piel es su venganza, su modo de hacer justicia por su padre. Como si se tratase de una representación simbólica de la Ley del Tali3n: piel por piel, placer por placer, afectividad por afectividad; dolor por dolor.

Una vez restablecida la justicia concebida en el espacio psíquico mental de Yanina, el recuerdo de su padre también muda del sufrimiento en el hospital, a verlo a través de la ventana yéndose a trabajar: “(...) ella ya no estaba ahí. Estaba en la ventana de su casa, saludando a su padre la última mañana que partió a la fábrica a trabajar.” (Alemán, 2006: 54)

El narrador omnisciente desde su focalización cero, pasa luego no sólo a narrar tanto lo perceptible por los sentidos como lo imperceptible de los pensamientos y sentimientos de Yanina; sino también, de la doctora Astorga, revelándonos a través de la narrativización de la kinésica, la mirada como filiación entre los espacios psíquicos mentales de ambas.

La psicóloga rompió el silencio leyéndole algo de un libro que sacó de su cartera, un poema que empezaba: “Si me sumerjo en tu mirada realmente te veo...” (...) Las miradas dicen mucho más, (...) Yanina entró por aquellos ojos, hasta podía adivinar una turbia súplica. La psicóloga rompió el silencio leyéndole (...) un poema que empezaba: “Si me sumerjo en tu mirada realmente te veo...”

Si no fuese porque todo estaba tan confuso, diría que aquella mujer era culpable de un secreto crimen, su hermana. (...) Entre ellas dos hay algo que indefectiblemente las une, Yanina lo sabe, la licenciada Dana Astorga trata de ocultarlo. (...) ambas cruzan por última vez una mirada de comprensión, de soledad, de resignación hacia uno u otro destino, de solidaridad. Al fin y al cabo, son mujeres, sólo mujeres. (Alemán, 2006: 55)

Podría inferirse que, al narrativizarse la kinésica de la mirada mutua se relataría cómo se reconocerían entre sí a partir de la afectividad de la filiación; se identificarían o sentirían hermanadas como objetos sometidos a la mirada y transfiguración de un nosotros sujeto que las juzgaría como a las indeseables asesinas.

Dos historias transcurren, una sucede en el espacio físico vivido del cuarto en el que Astorga en su rol de psicóloga es enviada a periciar a Yanina para realizar su psicodiagnóstico;

la otra se despliega entre dos espacios psíquicos mentales que se reconocen hermanados, aunque no idénticos; por lo que cada una representaría a un arquetipo diferente: la legitimada que pertenece al centro-cosmos, y la deslegitimada que será arrojada al margen-caos del encierro.

La doctora Astorga ha ideado la liberación de su ser-para-sí desde la razón al planificar su crimen utilizando a su paciente Jacinto como chivo expiatorio, he incluso como arma para ocultarse tras él. En cambio, Yanina ha liberado a su ser-para-sí desde la pulsión a través de su propio Yo-Piel.

Por su parte, la sociedad, en tanto espacio psíquico mental de un nosotros sujeto, suspende sus diferencias entre los seres-para-sí que lo conforman para decidir los arquetipos dicotómicos entre lo tolerable y lo intolerable; para: condenar-encerrar o liberar; con lo cual, Yanina “no verá más la vida a la luz de la libertad, ya nunca más”. (Aleman, 2006: 55)

Por su parte, la doctora Astorga

(...) sí tendrá licencia para unirse al mundo, permanecer en él, ensayar cotidianamente ser igual a los demás, a la mujer digna, al marido, al amante, al taxista, a la campesina que el viento castiga, a la niña de pueblo que guarda una vieja foto en sepia. A la vieja, a la gata, a la periodista, al cajero que es agua, al redactor que busca trabajo. Al jardinero que huye, al chico que oculta piedras que brillan. Al que ve fantasmas, a la que prefiere no verlos, al que barre a la entrada, al que no puede matar un cordero. A la yegua que vio a la Muerte, al maestro y al sabio. A la que espera casarse y a la que sueña con separarse. Se une a todos. (Aleman, 2006: 55)

Ante la mirada de ese nosotros sujeto “Hay un solo lugar en donde los que sobreviven y los otros se separan, es justamente donde unos se delatan, y los otros simulan, se sostienen aquí, ocultando.” (Aleman, 2006: 55)

Tener licencia para insertarse al mundo como sinónimo de sociedad en tanto nosotros sujeto, significaría saber ocultarse de la mirada de este mostrando un Yo-piel con su respectivo Yo-Psíquico que oculte al ser-para-sí con un aparente ser-para-otro.

Sobrevivirán y se unirán al nosotros sujeto quienes suspendan sus deseos o sepan simular/enmascarar racionalmente su realización, y serán desterrados quienes se vean superados o se entreguen a la pulsión.

III. Narrativización del eterno retorno al conflicto

¿El tiempo es lineal o cíclico? ¿Hay circularidad en el devenir lineal?

¿Asistimos a la narrativización de arquetipos iterativos que conllevan al eterno legado del retorno al conflicto?

Mircea Eliade, en su libro *El mito del eterno retorno- Arquetipos y repetición* afirma que:

tanto en los pueblos llamados “primitivos” como en las culturas evolucionadas (...) todas las costumbres y ceremonias familiares, sociales, nacionales, religiosas deben ser observadas conforme (...) a las costumbres establecidas y a las leyes no escritas heredadas de (...) los antepasados. (Eliade, 2004: 18)

Además, esos antepasados han realizado acciones humanas que han sido tomadas como ejemplares; por ello, ambos tipos de sociedades han establecido desde un nosotros sujeto cómo mirar, mirarse, ser mirado, transfigurarse, transfigurar, objetivar y cosificar.

Para nuestro análisis, hemos decidido establecer una analogía con las sociedades urbana y rural, tanto desde ese punto de conexión que instituye Eliade, como el que hemos señalado en el párrafo precedente dado que más allá de la perspectiva histórica o ahistórica, ambas acarrearían sus pertinentes sacralizaciones y marginalizaciones, por sus respectivos intentos de establecer una cosmogonía homogeneizante.

El espacio real patagónico donde se desarrollan las acciones de los cuentos se encuentran subdivididos en espacio rural (...) y urbano (...), donde (los personajes) (...) cumplen con los roles del estereotipo (...), y se evaden viajando (...) con la imaginación o (...) con la realización. (...) se tiene acceso a través de la memoria o de los sueños al espacio imaginario (...) (Colombo y Graf, 2012: 63)

Al analizar las historias relatadas en nuestro objeto de estudio y atendiendo a la narrativización de la socialización de los personajes en espacios físicos urbanos y rurales de la obra que nos ocupa, consideramos que podríamos deducir que en una y otra se establecería tanto un centro-sagrado como un margen-profano con sus respectivos arquetipos y símbolos, que conducirían a legitimar la planicie del ser y a deslegitimar el inicio de la curvatura y/o su redondez.

Por ende, en ambos casos debido a la pugna entre la planicie y la redondez (sometimiento y libertad) se estaría despertando la hostilidad del conflicto dada la exigida

imitación de ciertos modelos idealizados, a la vez que el rechazo de los que se ubican por fuera de la cosmogonía que se pretendería legar, porque “cada vez que el conflicto se repite, hay imitación de un modelo arquetípico” (Eliade, 2004: 18).

Por nuestra parte, creemos que la mencionada imitación conllevaría a la homogeneización con la consecuente elisión y/o marginalización de lo que se presente como heterogéneo, sino el conflicto no podría tener lugar debido a que no habría una tensión entre opuestos.

¿Cuál podría ser el conflicto común en ambos tipos de sociedades que transgreda y trascienda el espacio-tiempo?

Visto desde la narrativización del espacio mental psíquico, el conflicto podría derivar de la renuncia al ser-para-sí, de la pérdida de la individuación y de la consecuente enajenación de la propia prospectividad. Dado que, el conflicto repite y actualiza la dualidad entre lo que se concibe desde el centro como Caos-margen y como Cosmos-centro; todos los rituales, tanto en un tipo de sociedad como en la otra, desde sus costumbres y leyes no escritas con sus respectivas *sacralizaciones* mediante diversos “arquetipos trascienden la línea temporal al reiterarse infinitamente en todo tiempo, sociedad y lugar” (Eliade, 2004: 18). La lucha, podría traducirse en la contienda del sometimiento y la libertad, entre el ser para sí y el ser para otros y/o un nosotros sujeto.

Más allá del punto de vista y metodología que adopte cada tipo de sociedad respecto del tiempo, lo que se transmitiría en ambas mediante las vivencias en los espacios físicos al espacio mental psíquico, lo repetitivo-iterativo en tanto eterno retorno por antonomasia, sería el conflicto que emerge de la dicotomía Caos / Cosmos; profano / sagrado; legítimo / ilegítimo; tolerable / intolerable, entre otros. En otras palabras, entre el centro y el margen; entre un ser para un nosotros sujeto o ser para otro y un ser-para-sí; un inter-juego iterativo entre lo que se muestra, lo que se oculta y lo que se esconde mostrando, con el que se define, desde diversas cosmogonías que se pretenden transferir: quién se insertará al mundo/cosmos, y quién quedará marginado siendo relegado al caos.

El eterno retorno al conflicto trasciende el tiempo y los espacios físicos, aunque necesitan de este último para inscribirse; siendo legado consecutivamente al espacio mental psíquico, dado que tanto los objetos como las acciones no poseen un valor intrínseco ni autónomo por sí mismos, sino que lo adquieren cuando participan como símbolos determinados ante quienes construyen y conforman los arquetipos al dotarlos de valor y sentido, legitimándolos o deslegitimándolos.

Pertenecer al arquetipo legitimado podría ser interpretado como la narrativización del personaje plano de Foster que se mueve en el humor y la complacencia dado que se fundiría con el nosotros sujeto y/o ser-para-otro.

En cambio, serlo del deslegitimado consistiría en la narrativización tanto del comienzo de la transición hacia la curvatura como del personaje redondo que atiende a sus propios deseos por la búsqueda del ser-para-sí; o bien, como el que ha sido dislocado por la pulsión de un espacio psíquico mental / Yo psíquico que erupciona sin reserva alguna a través del Yo-Piel Corporal enajenándose de sí mismo, de su propia mirada, de la mirada del otro y de la del nosotros sujeto.

Por otra parte, en la obra estudiada, asistiríamos en algunos casos a la narrativización tanto de personajes planos, como de otros que se muestran de ese modo aunque han iniciado una transición silente hacia la curvatura, dado que no sólo se sabrían mirados, sino que también han aprendido cómo mirar y cómo quieren ser mirados.

Dicho de otro modo, conocen los arquetipos por lo que saben cuáles son legitimados y cuáles no; y, por consiguiente, algunos han aprendido a ocultarse, a otros les urge o no les preocupa mostrarse, como también están aquellos que buscarán ser legitimados legitimando y reproduciendo los arquetipos ejemplares en tanto personajes planos que se moverán en el humor y la complacencia del ser para otro o nosotros sujeto, abandonando para ello la suya propia (ser-para-sí).

En los cuentos, dicho conflicto se encuentra narrativizado desde el relato iterativo a partir de las vivencias de los personajes de distintos modos: los que quieren ser para otro, pero no lo logran; los que tienen vedado el poder ser para sí; el que se entrega al ser-en-sí; y, el que se ha enajenado de todos, incluso en alguna ocasión de sí mismo.

Todos ellos se encontrarían aunados en la narrativización del agobio que habita al espacio mental psíquico, desde las descripciones etopéyicas y recursos del lenguaje no verbal, en su eterno retorno al conflicto por la disyuntiva entre el ser-para-otro/ nosotros sujeto / el ser-para-sí / ser-en-sí; tal dilema burlaría y trascendería al tiempo lineal y al espacio físico, aunque paradójicamente necesitaría de este último para inscribirse tanto en el espacio mental psíquico individual como colectivo.

Podríamos, además, analizar la narrativización del eterno retorno al conflicto en la misma estructura del libro desde el encuentro de los dos personajes principales femeninos del primer y último relato en el cuento final.

Mediante la narrativización del encuentro *fortuito*, entre la Doctora Astorga del primer cuento *Los pasos* y Yanina del último relato *La piel*, se narrativizarían el reconocimiento y la

validación entre los espacios psíquicos de ambas a través del silencio y mediante la descripción del lenguaje no verbal kinésico de la mirada con la que se transmite la afectividad de filiación que se otorgan mutuamente.

Asimismo, se encontrarían narrativizados la mirada y espacio psíquico social del nosotros sujeto; y si bien ambas –Astorga y Yanina- se sabrían miradas a la vez que habrían aprendido cómo mirar, Yanina sería la marginada por haberse entregado compulsivamente a su ser-para-sí al eliminar a quien estableció como a su chivo expiatorio; en tanto la Doctora Astorga “aún tiene licencia para unirse al mundo y ensayar cotidianamente ser igual a los demás” (Aleman, 2006: 55) personajes de los otros relatos reunidos a través del efecto puzle o mosaico.

Mediante el mencionado efecto se plasma la síntesis que vertebraría a los *17 simples cuentos*: el eterno retorno al conflicto que habita el espacio mental psíquico.

Se encontrarían narrativizados así la hostilidad y el agobio internos de quienes fingen ser parte de un nosotros sujeto para poder de un modo silente ser-para-sí -al menos por momentos- dentro de su espacio psíquico mental, mediante la simulación de ser-para-otro en el espacio físico en el que interactúan como seres sociales. Por su parte, quienes se han atrevido a ser-para-sí sin máscaras o quienes han perdido el auto-dominio cediendo al impulso, serán desterrados al margen.

En efecto, serán integrados los que acepten sojuzgarse sin cuestionamientos; o bien, quienes sepan ocultarse de la mirada del nosotros sujeto mostrándose desde el arquetipo que los legitime, y serán segregados/ marginados quienes sean descubiertos o no se oculten ante la mirada arquetípica de lo *ejemplar*.

A pesar del camino que se tome, lo paradójico consistiría en que ninguna de las dos vías de la bifurcación resolvería ni eliminaría el conflicto; ni siquiera el camino del que opte inclusive ser para otro; puesto que estaría siendo fagocitado por la homogeneización; o bien constituiría el suicidio simbólico del espacio psíquico mental del ser-para-sí al auto-enajenarse y someterse a la planicie.

Así pues, el eterno retorno al conflicto en el espacio psíquico mental se encontraría en el eterno retorno de la mirada al ser mirado, mirar y mirarse por la incesante objetivación al transfigurar al otro, transfigurarse en el otro o ser transfigurado por el otro al compartir o haber compartido, aunque sea mínimamente, un espacio físico.

IV. Conclusiones

El objetivo principal de nuestra tesis ha sido analizar cómo se encuentra narrativizado el espacio psíquico mental conflictuado de los personajes, al interactuar en distintos espacios físicos. Para ello, se ha examinado el empleo de diversos recursos narrativos como: tipos de narradores, focalizaciones, anacronías del relato, elementos de la comunicación no verbal, etc.

De este modo, los personajes son abordados como un recurso para las representaciones de la afectividad y de los pensamientos con el propósito de narrar la causalidad de sus modos de actuar en el espacio físico; a la vez que, se indaga respecto del empleo de diversos recursos enunciativos correspondientes a la comunicación no verbal en función del desarrollo de su psiquis, entre otros.

Cabe destacar que, hemos considerado al espacio físico como lo tangible, no sólo en tanto escenario en el que los espacios psíquicos se afilian o rechazan, sino también en el que se narrativiza cómo: se muestran, se ocultan y se exponen ocultando, tanto mediante la narrativización de sistemas no verbales con los que los silencios pueden ser significados en función del contexto textual, como a través del empleo de la palabra emitida a modo de enmascaramiento.

En el espacio fáctico se narra la interacción de los personajes como seres sociales conflictuados ante la mirada de un otro y/o un nosotros sujeto que lo transfigura; y, desde el que, a su vez, quien se sabe mirado y transfigurado, ha aprendido a mirarse, a mirar, a transfigurarse y a transfigurar, en una lucha en la que la libertad de uno implica el sometimiento del otro, y viceversa. Al mismo tiempo que, en un mismo espacio físico un mismo acontecimiento vivido ha sido percibido de distintos modos y concebido de distintas formas, lo cual da lugar a diversas versiones/miradas acerca de un mismo hecho o experiencia.

En función de ello, se ha retomado la concepción del espacio multidimensional en la que el espacio social dejaría de ser diferenciable del espacio mental, por un lado, y del espacio físico por el otro, al encarnar relaciones sociales. Dado que, en los cuentos analizados, se narra cómo las experiencias en el espacio vivido, se trasladan desde lo percibido a lo concebido en los espacios mentales, con los respectivos arquetipos antagónicos de lo legítimo/ilegítimo, centro/margen, cosmos/caos, lo tolerable/lo intolerable, entre otros; conduciendo a los personajes a una tensión interna que los conflictúa en su espacio psíquico mental.

Considerar así al espacio físico nos permite, a su vez, examinarlo en tanto medio en el que se desarrolla la narrativización de la socialización como inter-juego entre espacios psíquicos a través de: la palabra, el silencio y el lenguaje no verbal (kinésica, proxémica); el

ser en-sí/para-sí/ para-otro/ para el nosotros sujeto; el enunciar y el pronunciar; el Yo-Piel Corporal y el Yo Psíquico, etc.

En consonancia con el estudio de la psiquis conflictuada narrada, hemos partido de la concepción psicológica de personaje acuñada por Maurice Foster quien los divide en las categorías de planos y redondos; a la vez que reconoce que no sólo pueden cambiar de estadio, sino que además pueden encontrarse en una etapa de transición entre uno y otro.

Lo expuesto anteriormente nos lleva a examinar diversos tipos de conflictos: el choque entre ambas categorías de personajes por la antagonía de sus estadios psíquicos respectivos; la lucha en el mundo interno o espacio mental psíquico de un mismo personaje al enfrentarse con la transición de uno a otro que no siempre resulta exitosa; o bien, una disputa porque se encuentra imposibilitado de mantenerse en el deseado.

En relación a lo anteriormente dicho, se ha podido observar a los personajes en correspondencia al encierro; un encierro que resulta mucho más profundo que el ceñido estrictamente a lo fáctico del espacio físico, y que se amplía hacia el espacio psíquico mental. En su mundo interno, más allá de la reclusión física o no, de su socialización o aislamiento; hay personajes que: se sienten encerrados, intentan encerrar, se encierran, y encierran tanto un sentir o un anhelo como la decisión íntima de ser-para-sí, de ser-para-otro, para un nosotros sujeto, o de ser-en-sí.

Ocultan en el silencio/secreto qué proyecto prospectivo han decidido/podido/cedido efectuar; por ello, podríamos postular que en el espacio mental psíquico de los personajes transcurre simultáneamente una historia mientras que otra acontece en el espacio físico tangible.

Además, hemos realizado una analogía, al retomar al existencialista Jean Paul Sartre desde Cladakis junto con las categorías del personaje de Maurice Foster, entre el ser-en-sí/ ser-para-sí con el personaje redondo, y ser-para-otro/ nosotros-sujeto como personaje plano. A la vez que, le hemos añadido la concepción Sartreana de la palabra como lenguaje en cuanto acto comunicativo que implicaría una entrega al otro en el acto de socialización.

La palabra conllevaría un lenguaje dogmático pre-configurado cargado de modelos arquetípicos, por tal motivo examinar el empleo de recursos como el silencio y la palabra emitida -manejo consiente de esta en función de la imagen que se quiere entregar- en tanto enmascaramiento e inter-juego desde el lenguaje no verbal y verbal, nos ha permitido analizar la narrativización del intento de huir del conflicto por el sometimiento a la transfiguración ejercida desde la mirada de un otro y/o nosotros sujeto.

Cabe destacar que, en relación a lo mencionado anteriormente y al análisis de nuestro problema de investigación, hemos incluido para nuestro estudio la teorización que Fernando Poyatos realiza sobre el empleo del sistema no verbal en la narración, dado que ha servido para significar los silencios narrados según el contexto de cada relato, más allá de que se encuentre narrativizada o no la verbalización de los personajes a través de las diversas focalizaciones, ya que afirma: “los silencios están lejos de ser un vacío” (Poyatos, 2013: 245). Examinar dichos recursos, nos ha permitido analizar el desarrollo de la psiquis de los personajes en los 17 cuentos que conforman nuestro objeto de estudio.

En virtud de ello, hemos considerado pertinente explorar la utilización de los diversos elementos de la comunicación no verbal: kinésica, proxémica, elementos no contextuales, elementos contextuales extra-personales (entre otros), como recursos implicados para la narrativización de la psiquis, en estrecha relación con la noción ontológica del cuerpo y de la mirada de Sartre según Cladakis. Ambos despiertan el conflicto por el encuentro con un otro, y han permitido interpretar cómo los personajes narrados en interacción se vinculan desde la filiación o el rechazo; puesto que al definir al otro definen al ser-para-sí, con lo cual se traslucen rasgos de sus espacios psíquicos mentales.

Asimismo, la narración de la psiquis de los personajes en la obra que aquí nos compete estaría conformada -en parte- por la narrativización de los pensamientos y la afectividad silenciados que han sido interpretados en contexto mediante el análisis de los elementos de la comunicación no verbal empleados en los relatos para retratarla.

En función de ello, se ha considerado pertinente examinar la narrativización de los cuerpos de los personajes como otro texto paralelo o espacio textual a través del cual se plasma su mundo interno (psiquis), motivo por el que hemos decidido incluir el concepto del Yo-Piel acuñado por Didier Anzieu, dado que nos ha permitido analizar de qué modo la narrativización de lo sensorial desde un Yo-Piel Corporal, en tanto huella mnémica que se instala en la psique, estructura al Yo Psíquico del individuo. A fin de examinar cómo se encuentra narrado -a través del uso de diversos elementos- el conflicto que surge en el espacio psíquico mental debido a la interacción plasmada por la narrativización de lo vivido, percibido y concebido en el espacio físico como escenario de socialización.

Así pues, el concepto del Yo-Piel con su Yo-Corporal, nos ha permitido explorar la narración de las diversas afectividades del Yo-Psíquico que resultarían estructurantes para las representaciones mentales; es decir, para la narración de los espacios psíquicos mentales.

Por todo lo analizado hasta aquí, podríamos inferir que al haber examinado la narrativización de las acciones junto con el lenguaje no verbal y el Yo piel -este último como

límite/frontera para transmitir rechazo o como puente con el que se establece filiación- nos han permitido ahondar y expandir el estudio del espacio psíquico mental narrativizado.

Tal enfoque nos ha posibilitado inferir que, si bien cada relato parece unívoco, asistimos a la narración de dos historias en simultáneo. Una ocurre en el espacio físico, en tanto la segunda transcurre en el espacio psíquico mental de los personajes; e, incluso, en uno de los relatos, transcurre una historia que se encuentra representada en el Yo-Piel Corporal del ser que se retrata -a modo de cuadro al óleo realizado con espátula- en el que se podría intuir su espacio psíquico más allá de que no se encuentre narrado desde la verbalización mediante el discurso directo del personaje en cuestión, sino a partir de la descripción física-corporal de su piel y de sus acciones/reacciones.

Otra arista a partir de la que hemos examinado la narración de los espacios psíquicos conflictuados ha sido el empleo de los tiempos del relato. Por lo que, se ha considerado pertinente retomar de Genette (1989) su concepción de Relato Narrativo.

Desde este punto, se ha podido observar que el espacio psíquico mental de los personajes aparecería conflictuado en el presente del relato. Ya sea, como el ser que intentaría quebrar con los mandatos que se le presentan adversos en su presente al presentizarse la memoria desde las analepsis que representarían un haber sido para-otro en tanto personaje plano, en discrepancia con una prospectividad-prolepsis como deseo de realización desde el ser-para-sí por el inicio de la curvatura del personaje redondo, al intentar huir de la prospectividad impuesta por un ser-para-otro y/o nosotros sujeto; o bien, el presente se le mostraría como desavenencia por querer mantenerse siendo para otro en tanto personaje plano que no desea o no puede salirse del humor y de la complacencia; ya sea por pretender mantener un legado.

El presente del relato, evocaría a los personajes en su etapa de transición conflictiva de la planicie hacia la redondez. Aunque, también se encuentran personajes que anhelan mantenerse en la planicie y se enfrentan con otros que se hallan en la transición hacia la curvatura.

Sea cual sea el caso, el conflicto en los espacios mentales se despierta por el encuentro con un otro o nosotros sujeto que se le presenta adverso, generándole hostilidad, porque como bien lo expresa Cladakis: “el conflicto (...) es el sentido originario del ser para-otro” (Sartre, 1943, como se citó en Cladakis, 2019: 10).

En gran parte de los relatos, se entenderían a las analepsis como narrativización de la memoria que presentizaría un pasado cíclico iterativo -por su reiteración constante dado que se extiende hacia el presente - a través de la narración de sus recuerdos. En cambio, las prolepsis funcionarían como la representación de la prospectividad desiderativa que le sería propia y con

la que se intentaría quebrar lo cíclico del relato iterativo de esa otra prospectividad que lo conflictúa al resultarle ajena por pertenecer a los mandatos. En tanto, en otros, se narra la resistencia dentro del presente a dejar de ser para otro ya sea para perpetuar un legado, porque no se conoce otra cosa, o por resignación del ser que ha renunciado a luchar por el para-sí.

Dicho de otro modo, en los 17 relatos que conforman nuestro objeto de estudio, algunas anacronías estarían constituidas por las prolepsis que reflejarían una prospectividad indeseada e impropia al personaje desde el ser-para-otro o para un nosotros sujeto como anhelo del proyecto prospectivo de libertad de su verdadera identidad a partir del ser-para-sí. En cuanto en otras, quien ha renunciado a su ser para sí para ser para un otro, se ve interpelado y conflictuado por quienes han iniciado su transición hacia la curvatura.

En resumen, están quienes: luchan contra la transfiguración, los que la asumen como propia, quienes simulan haberla asimilado, y quienes aceptan la transitoriedad del ser-en-sí.

A pesar de la diversidad de casos, ha sido posible inferir que, en los cuentos de la obra analizada se narra cómo el ser-personaje se vería conflictuado incluso más allá de su presente en el relato por dos proyectos prospectivos que resultarían disímiles para su espacio psíquico mental al sociabilizar en diversos espacios físicos.

Para los personajes pasado, presente y futuro les es hostil; y en algunos el presente narrativizado llega a ser agobiante en el espacio psíquico mental en el que se lo narrativiza como atrapado en una especie de espiral circular infinita; un tiempo sin tiempo en el que algunos se pretenden eternos, en contraposición a otros que aceptan el devenir.

En virtud de la narrativización de un tiempo circular, en tanto tiempo en el que se disuelven las divisiones cronológicas y la linealidad, hemos decidido incluir a Mircea Eliade con su libro *El mito del eterno retorno- Arquetipos y repetición*. (2004)

En consonancia con lo anteriormente expresado y en relación con el espacio psíquico mental, hemos considerado pertinente preguntarnos: ¿hay circularidad en el devenir lineal?, ¿es la linealidad una ilusión?, ¿asistimos a la narrativización de arquetipos iterativos que conllevan al eterno legado del retorno al conflicto?

Luego del primer acercamiento a nuestro objeto de estudio, hemos caído en la cuenta de que ya sea que la historia transcurra en un espacio urbano como en uno rural, se encuentra narrativizado cómo en ambos tipos de sociedades se han establecido desde un nosotros sujeto diversos modos de: mirar, mirarse, ser mirado, transfigurarse, transfigurar, objetivar y cosificar, porque como afirma este filósofo,

tanto en los pueblos “primitivos” como en las culturas evolucionadas
(...) todas las costumbres y ceremonias (...) deben ser observadas

conforme (...) a las costumbres establecidas y a las leyes escritas no heredadas de (...) los antepasados. (que) han realizado acciones humanas que han sido tomadas como ejemplares. (Eliade, 2004: 18)

Podemos decir que, más allá de una mirada histórica o ahistórica, ambos tipos de sociedades implicarían sus respectivas sacralizaciones y marginalizaciones por sus intentos de establecer una cosmogonía homogeneizante, instaurando en los espacios mentales psíquicos tanto un centro-sagrado como un margen-profano con sus respectivos arquetipos y símbolos.

Se generaría la hostilidad del conflicto en función de una exigida imitación de modelos idealizados, a la vez que el rechazo de los que han sido desplazados al margen de una cosmogonía que se pretende legar; incluso quien intente mantener el legado se verá conflictuado por quienes no deseen someterse, porque “cada vez que el conflicto se repite, hay imitación de un modelo arquetípico”. (Eliade, 2004: 18)

En los 17 relatos, pudo observarse que, si bien las vivencias se relatan en los espacios físicos del campo o la ciudad, los personajes se encuentran aunados en la narrativización de sus espacios mentales psíquicos, en los que paradójicamente el tiempo se intuye sin divisiones temporales cronológicas en función de lo repetitivo-iterativo en tanto eterno retorno al conflicto que emerge de arquetipos antagónicos. Entre el centro y el margen; entre un ser para un nosotros sujeto o ser para otro y un ser-para-sí; inclusive, entre los anteriores y un ser-en-sí. Un inter-juego iterativo entre lo que se muestra, lo que se oculta y lo que se esconde mostrando, con el que se define, desde diversas cosmogonías que se pretenden legar: quién se insertará al mundo/cosmos, y quién quedará marginado siendo relegado al caos/margen. En definitiva, la lucha por/ entre el sometimiento y la libertad.

En nuestro objeto de estudio, el eterno retorno al conflicto de lo arquetípico trasciende el tiempo y los espacios físicos, aunque necesita de este último para inscribirse; siendo legado consecutivamente al espacio mental psíquico, ya que como lo ha afirmado Eliade tanto los objetos como las acciones no poseen un valor intrínseco ni autónomo por sí mismos, sino que lo adquieren cuando participan como símbolos determinados ante quienes construyen y conforman los arquetipos al dotarlos de valor y sentido, legitimándolos o deslegitimándolos.

Sería legitimado quien se someta a la planicie del ser-para-otro o nosotros sujeto, y deslegitimado quien intente huir ni bien inicie su curvatura hacia la redondez del ser-en-sí o ser-para-sí.

Además, se encuentra narrativizado tanto el ser que escapa a tales dimensiones como el que ha sido dislocado por la pulsión/ impulso; un espacio psíquico mental o Yo psíquico que erupciona involuntariamente o voluntariamente (según sea el caso) sin reserva alguna

perdiendo el auto-dominio a través del Yo-Piel Corporal al enajenarse de sí mismo, y con ello, de su propia mirada (al ser involuntario) y de la mirada del otro (al ser voluntario y/o involuntario). También, se representa al ser-personaje que decide ocultarse de la mirada del otro mostrándose plano ya sea porque se narra cómo ha decidido iniciar una transición silente hacia la curvatura; o, se narrativiza cómo ante la imposibilidad de plasmar la prospectividad del ser-para-sí en la materialización de sus acciones dentro del espacio físico, ha decidido simular utilizando –en ocasiones- la palabra para enmascararse entregándole al otro una transfiguración engañosa de sí mismo.

Sea cual sea la decisión narrativizada de los personajes, se plasma que no sólo se saben mirados, sino que también han aprendido a mirarse y a mirar, debido a que conocen -por sus experiencias al sociabilizar en los diversos espacios físicos- la antagonía de los arquetipos.

En la obra que nos ocupa, algunos personajes han aprendido a ocultarse, a otros les urge o no les preocupa mostrarse, también están aquellos que buscarán ser legitimados legitimando y reproduciendo los arquetipos ejemplares en tanto personajes planos que se moverán en el humor y la complacencia del ser para otro o nosotros sujeto, abandonando la suya propia (ser-para-sí).

En los cuentos, aquel conflicto se encuentra narrativizado desde el relato iterativo a partir de las vivencias de los personajes de distintos modos: los que quieren ser para otro, pero no lo logran; los que tienen vedado el poder ser para sí; el que se entrega al ser-en-sí, y los que por impulso se han salido por fuera de estas categorizaciones. En todos ellos se encontraría narrativizado el agobio que habita al espacio mental psíquico, desde las descripciones etopéyicas y recursos del lenguaje no verbal, por el eterno retorno al conflicto debido no sólo a la disyuntiva entre el ser-para-otro o nosotros sujeto y el ser-para-sí o ser-en-sí; sino también, por quienes han cedido al impulso/pulsión de un espacio psíquico mental que se ha desbordado.

El mencionado dilema burlaría y trascendería tanto al tiempo como al espacio físico, aunque paradójicamente necesitaría de este último para inscribirse tanto en el espacio mental psíquico individual como colectivo; el punto que los conectaría serían las experiencias de la socialización.

En consonancia con la narración del conflicto en la narrativización del espacio psíquico mental que trasciende las distinciones entre espacio físico rural y urbano, es que consideramos pertinente explorar y demarcar qué convertiría a nuestro objeto de estudio en Literatura Patagónica.

Como ya hemos visto durante nuestra investigación, los temas desarrollados en la obra que aquí nos ocupa presentan la característica de ser sustantivos abstractos lo que los ligaría

estrechamente a la narrativización de la psiquis de los personajes. Debido a ello, podríamos afirmar que no se encuentran ceñidos estrictamente a lo patagónico, ni al campo, ni a la ciudad, ni a la Argentina, ni a un continente; ni siquiera a una época determinada, si bien “la crianza, la emocionalidad y la soberanía patagónicas” (Alemán por Kaless, 2010: 6) trabajan siempre con la autora; no se circunscribiría a ello a pesar de las pocas menciones que realiza sobre la Patagonia en sus relatos.

Asistiríamos, por el contrario, a la narrativización de seres y temas que atravesarían tanto espacios tangibles como tiempos, que se vivenciarían de un modo constante en la fugacidad cíclica de la cotidianidad.

Podemos decir que, tiempo y espacio se encontrarían aunados mediante temáticas comunes que convergen en los relatos trascendiendo la especificidad del cuándo y dónde transcurren, ya que se encontrarían vertebrados por la narrativización del espacio psíquico mental conflictuado. Y, este último abordaje, no puede ser limitado a lo netamente patagónico, si bien surge desde la Patagonia; sino que, podría traslucirse en cualquier momento y punto del globo debido a que el eje vertebrador de la psiquis conflictuada resultaría tanto una temática universal como humana, por lo que nuestro objeto de estudio presentaría una escritura disruptiva tanto desde los recursos empleados como desde el enfoque con el que se aborda el desarrollo de la psiquis de los personajes, sin desmedro de su pertenencia a la Literatura Patagónica.

“Yo creo que es posible si se asume una conceptualización abierta, no esclerosada. Si lo patagónico se remite (en franca identificación con su naturaleza geológica) a un par de conceptos/piedra (...). Si es así, tan duro, tan dogmático, creo que el género "patagónico se transformaría en algo excluyente ("el que no incluye la oveja, la liebre y el guanaco (...) no escribe como patagónica (...). También considero que en tanta búsqueda de definiciones se borra lo esencial. El capricho de pertenecer ahoga la primera intención, aquella vital por la que uno se deslizó al principio

Personalmente me considero una escritora patagónica sin hacer referencia concreta a lo que ello significa. Contengo una crianza, una emocionalidad y una "soberanía patagónica que trabaja conmigo sin apelarla, no necesita ser referida todo el tiempo, ni forzada con temas o alusiones directas. Soy patagónica, aunque me encuentre en el piso 22 de una ruidosa ciudad, en mi departamento en Santiago de Chile, como me sucedía cuando escribí *17 Simples Cuentos*.” (Alemán por Kaless, 2010: 6)

Luciana Mellado (2015) realiza una reflexión crítica sobre la construcción discursiva de la Patagonia, para ello ahonda en el análisis de la *Ley del coirón* elaborada por Graciela Cros:

“norma estética que, parte de la normatividad social de la que no puede disociarse, cuenta con adeptos y experiencias de obediencia y transgresión.” (Mellado, 2015: 67).

“(…) los aldeanos, escritores y críticos estarían obligados a realizar referencias explícitas de su aldea, obligando a los escritores patagónicos al desarrollo de temáticas típicamente patagónicas, como si la aldea fuera el mundo. Se uniformizaría lo patagónico en el planteo de una identidad homogénea, por la que los escritores patagónicos deberían “exhibir una semejanza asociada a una identidad uniforme, y sumarle a las similitudes semánticas, otras de estilo y expresión.” (Mellado, 2015: 68)

Graciela Cros invita a la desobediencia de la mencionada ley, dado que como manifiesta Mellado, no critica “la presencia de una naturaleza regional en los textos literarios, sino un uso estereotipado y obligatorio del paisaje vuelto determinación. Las normas a las que venimos aludiendo, y otras afines a su constelación epistémica y estética, presuponen un uso ideológico de la Patagonia, que se convierte en un cronotopo geofísico con propiedades “determinantes” para las identidades, incluidas las literarias, que encontrarían en las particulares condiciones terrígenas su razón de ser” (Mellado, 2015: 69)

En virtud de ello, al menos en este primer acercamiento, hemos inferido que nuestro objeto de estudio no sólo conforma parte del acervo de la literatura patagónica por haber surgido desde la Patagonia, sino que asimismo trasciende el determinismo de la *Ley del coirón* dado que los temas abordados podrían considerarse tanto humanos como universales; se trazaría un puente desde la Patagonia al resto del globo, porque “El territorio no equivale a un locus de enunciación” (Mellado, 2015: 66) ni de lo que puede o no ser enunciado.

Cabe destacar que, nuestro trabajo constituye los primeros lineamientos de un estudio que no se pretende finalizado, sino que se lo considera como inicio de un nuevo problema de investigación dentro de lo que atañe a la literatura gestada desde la Patagonia, y ha sido –al menos hasta el momento- el aporte de valor o contribución a las teorizaciones en lo que respecta a la Literatura Patagónica.

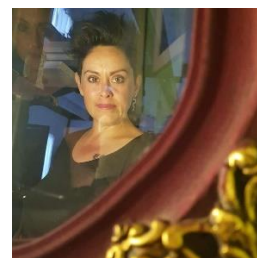
En cuanto a la relevancia a nivel académico, consideramos que la presente investigación resultaría importante a fin de ahondar en el análisis de la narrativización del espacio más allá de lo tangible dada la implementación de diversos elementos que podrían estar siendo utilizados para amplificar los modos de enunciar la psiquis de los personajes permitiéndole a la narradora contar dos historias en simultáneo: la que sucede en la mente de los personajes y la que acontece en el espacio físico en el que interactúan.

Por otra parte, se pretende en conocimiento, la elaboración de la escritura patagónica que rescata a seres que son estigmatizados y relegados a su marginalización poniéndose en valor la narrativización de su psiquis.

Si me sumerjo en tu mirada realmente te veo,
y así me arriesgo a perecer en los diabólicos placeres
que me acechan en el fondo de tu alma.
Verte es verte, llenarme de tus fantasmas,
volcarme a la pasión bovariana
de amar la idea de tu mundo,
para no enloquecer amando tu mundo mismo.

(Aleman, 2006: 5)

V. Anexo: Bio bibliografía de Nadine Alemán.



Nadine Alemán nació en Esquel -Patagonia Argentina- en el año 1977, lugar en el que reside hasta la fecha.

Su *producción literaria* consta de 4 libros: *17 simples cuentos* publicado en el año 2006 por la editorial De los cuatro vientos y traducido parcialmente al árabe en Marruecos; un poemario titulado *Letal intensidad- poemas y tangos*, publicado por la editorial Pol en el año 2010; y, otra obra en prosa denominada *El cura y la sucia* publicado por la editorial Malaspina en el año 2019.

Actualmente, ha terminado su tercer libro en prosa *Los nueve nudos del diablo*, y está por presentarlo públicamente en Esquel y, luego, en Comodoro Rivadavia.

Asimismo, ejerce la docencia como capacitadora del Ministerio de Seguridad en la materia Perspectiva de Género en el Instituto Policial; en el Nivel Secundario en el espacio curricular de Lenguajes Multimediales; y en el Nivel Superior en la materia Cine y Educación.

Por otra parte, lleva a cabo el emprendimiento *Sansón Editorial*, empresa dedicada a la edición de libros, manuales y literatura patagónica; presentaciones de libros e instalaciones.

Además, ha sido incluida en el directorio de autores de Instagram, en el que ha sido publicado su cuento (aún inédito) *El insectario*.

En cuanto a su formación académica, la escritora ha egresado del secundario Bachiller Mercantil con Orientación Turística, en el Instituto Salesiano San Luis Gonzaga de su ciudad natal; es Licenciada en Cine y Televisión recibida en la Universidad Nacional de Córdoba; y, cuenta con un título de Técnica productora en medios audiovisuales. Posteriormente, ha obtenido la Maestría Internacional en Género y Políticas del Programa Regional en Género y Políticas Públicas de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (PRIGEPP-FLACSO).

En lo que refiere a su experiencia en *actividades académicas*, se ha desempeñado como ayudante alumna en la cátedra de Realización Cinematográfica de 4º año de la Licenciatura en Cine y TV; y como asistente en el Seminario de Fotografía de Kodak, dictado por Nicolás Casolino en la ciudad de Córdoba durante el año 2.000.

Acerca de las *actividades extra académicas* que ha realizado, ha asistido tanto a los Seminarios de Guión de Doc Comparato (discípulo de Gabriel García Márquez), realizado en

la ciudad de Rosario. Septiembre de 1997; como a los de Maquillaje y Caracterización, dictado por Kuky Cuello (América TV) en Córdoba. Octubre de 1998.

En lo concerniente a *sus antecedentes laborales*, ha ejercido como: docente interina en el espacio Lenguajes artísticos en el cuarto año del nivel secundario en la Fundación Educativa Esquel; docente interina a cargo del espacio Perspectiva de género en el Instituto Policial 633, sede Esquel, en el trayecto formativo para Agente de Seguridad y Tratamiento penitenciario, cohorte 2023. Fue capacitadora en el Programa de Capacitación Ley Micaela, edición 2022, Municipalidad de Esquel. Asimismo, ha desarrollado el Proyecto de Incorporación de Enfoque de género para la Dirección de Género de la Policía de Chubut, finalizados los dos primeros ejes de Estudios y Discusión interna y de Capacitación, en desarrollo del Eje de Fortalecimiento Organizacional y del Eje de Coordinación con otros actores, para el Ministerio de Seguridad de la Provincia de Chubut, 2021. Además, se ha desempeñado como Capacitadora en: Taller de Planificación Prospectiva, para la Dirección de Capacitaciones de la Subsecretaría de Prevención y Participación Comunitaria del Ministerio de Seguridad de la provincia del Chubut, Octubre- Diciembre, 2022; Taller de Documentación Fotográfica De huella visible a imagen verosímil” para la Dirección de Capacitaciones de la Subsecretaría de Prevención y Participación Comunitaria del Ministerio de Seguridad de la provincia del Chubut, Septiembre, 2022, Rawson; Taller de Comunicación Institucional para la Dirección de Capacitaciones de la Subsecretaría de Prevención y Participación Comunitaria del Ministerio de Seguridad de la provincia del Chubut, Esquel, abril-agosto 2022. Replicadora de Género en la Subsecretaría de Prevención y Participación Comunitaria del Ministerio de Seguridad de la provincia del Chubut; Taller de Comunicación Institucional para la División de Policía Científica de la provincia del Chubut, Rawson, Julio 2022; Taller de Retórica y Competencia comunicacional para el proyecto de "Mejoramiento del Servicio Provincial de Manejo del Fuego (SPMF) para la Prevención y Control de Incendios en el noroeste de la Provincia del Chubut" (BID 2573 - OC/AR., PROSAP, Unidad Ejecutora Provincial, Ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca de la República Argentina), Esquel, Mayo 2022; Taller de Fotografía Científica El mundo visual de las ciencias, impartido de modo presencial en la ciudad de Esquel, y en la ciudad de Puerto Madryn en 2021. Ministerio de Producción, Secretaría de Ciencia, Tecnología, Innovación productiva y Cultura. Octubre de 2021; Taller El Libro Álbum: una mirada desde la imagen. Plan de Lectura del Ministerio de Educación de la Provincia de Chubut, Septiembre 2021; Taller de Sensibilización de la Imagen (El Lenguaje visual de las cosas) para el Programa SumaTe de la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Provincia del Chubut, dictado en su primera instancia de manera virtual para Comarca Senguer-San Jorge,

su segunda instancia para la Comuna de los Andes, y su tercera instancia para Comuna Virch-Valdés; Taller de Stop Motion para docentes Programa SumaTe de la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Provincia del Chubut, impartida de manera virtual en el año 2020; y para productores y artesanos Programa SumaTe de la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Provincia del Chubut, 2019; Taller de Fotografía de Eventos y Productos para el Programa SumaTe de la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Provincia del Chubut, 2018; y en Taller de Fotografía y Diseño Gráfico Básico para el Programa SumaTe de la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Provincia del Chubut, 2017.

También, ha conformado el Equipo Directivo Organizador en ISET 815, desde abril de 2016 a febrero de 2018.

Por otra parte, ha sido Co-autora del Proyecto de Dirección de Policía Científica de la Policía de la provincia del Chubut con el Lic. Crhistian Ansaldo. Esquel/Rawson, Mayo 2022; y *coordinado*: el proyecto de Investigación Educativa Proyección, Evaluación y Construcción de un carro de travelling adaptado para la articulación de prácticas educativas de alumnos con movilidad reducida. Proyecto Institucional 2016; Tecnicatura Superior en Producción de Multimedia del ISET 815, Instituto Superior de Educación Tecnológica N° 815. Esquel, desde Abril 2013 hasta 2018; Profesorado de Educación Secundaria de la modalidad Técnico Profesional en concurrencia con título de base en Instituto de Formación Docente (I.S.D.F.) 804, Esquel, desde abril de 2018.

Con respecto a *su trayectoria docente*, se ha desempeñado como: interina en la cátedra Gestión y Producción Audiovisual y Radiofónica en la Tecnicatura Superior en Producción de Multimedia en ISET 815 , desde Noviembre 2013 hasta 2018; docente en estudio privado de fotografía en los talleres "SEMIÓTICA DE LA IMAGEN" y "FOTOGRAFÍA PARA PRINCIPIANTES: MANEJO BÁSICO DE LA CÁMARA"; docente capacitadora en Introducción a los Medios audiovisuales en la Capacitación docente en ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS, Coordinación Provincial de Educación Artística, Ministerio de Educación de Chubut. Desde 2012 hasta 2014. Capacitaciones: "Educación con Medios Audiovisuales" 2012 hasta 2014, y "Puesta en Escena en Instituciones Educativas". Además, ha sido Creadora y docente del Taller de Guión y Video para adolescentes "NO ME HAGAS UNA ESCENITA"; docente en: las materias de Guión y en Comunicación en 5 * año en el Colegio 758 de Esquel. Desde marzo 2012 a junio 2013; Taller de Producción de Imagen dependiente de Cultura Esquel -2012; docente interina de Lenguajes Artísticos en 4° año del nivel secundario de la

Fundación Educativa Esquel; y, en la cátedra CINE Y EDUCACIÓN en el Profesorado de Historia en el Instituto Superior de Formación Docente 809.

Además, ha trabajado como *Asistente de Dirección* en "25 Years" , docudrama, coproducción nipon-canadiense, Qualicum Beach, British Columbia — Canadá Septiembre 2011; en "Sockeye I y "Sockeye II", documentales sobre salmón sockeye de Salmon Pacific Foundation , Vancouver , British Columbia — Canadá — Agosto - Septiembre 2011; el rodaje de "Quiero morir en tus brazos", 35 mm, filmico, del director Víctor Jorge Ruiz — Junio 2010; a la Buchmesse (Feria Internacional del Libro en Frankfurt, octubre 2010. Ha ejercido como *asistente de producción* en Desarrollo TV, (Dir. Fernando Foncillas) Tel. 222-3791, Santiago, Santiago de Chile, 2005; y en Amaro Films (M2C- Dir. Octavio Amaro), Tel. 231-8110, Providencia, Santiago de Chile, 2004; asistente de producción en la película EL VIENTO SE LLEVÓ LO QUE (Dir. Alejandro Agresti) Noviembre/Diciembre 1997, y 60 CORTES 90, en Canal Cordillerano Esquel — Año 1995.-

En lo que refiere a su amplio haber laboral también ha sido Directora artística en HEMISFERIO DERECHO WORK Art, empresa dedicada a la puesta en escena escenográfica en eventos públicos. Con la Lic., Dana Parisi Danelón y Néstor Tejeda — Primer proyecto: Esquel octubre 2012; Becaria por el INCAA al Festival VideoDanzaBA 2009 (INCAA 8 IBERESCENA), realizado entre el 14 y el 22 de Noviembre 2009, Buenos Aires; guionista del proyecto "La Tierra de mis Hijos", largometraje, gestionados Derechos de Autor; Coguionista de "El naufragio del Príncipe de Asturias", guión de largometraje para proyecto por Bicentenario de Chile/ Ibermedia España; Disertante tanto en el Taller literario Ecos Emergentes, Municipalidad de Providencia, Santiago de Chile. Tema: Cómo se construye la ficción narrativa. Santiago de Chile 2007, como en el Congreso de Literatura Hispanoamericana Contemporánea en la Universidad Tecnológica de Chile. Tema: La narrativa argentina. Santiago de Chile, 2007.

Se ha ocupado igualmente como Columnista sobre cine para revista PLAY (magazine), Patagonia Argentina. 2007/2.008; Redactora de chistes para la revista Coco Legrand. Santiago de Chile – 2007; Guionista/ Directora creativa en productora PARCO, para BURSON 8 MARSTELLER , Santiago de Chile 2007; en otro orden, ha producido y dirigido Video Clips para el grupo CHEBERE. Córdoba, Diciembre 2002; ha trabajado como *productora* ejecutiva de K-PaX Soluciones Audiovisuales, propiedad de Federico Guerrero -Córdoba, Argentina, ha ejercido como directora de producción en el largometraje ficcional basado en el libro homónimo, LA CHIVA VAZQUEZ (Dir. Martín Olivero) Monte Buey, Córdoba. Enero de

2001; y jefa de producción en el cortometraje ficcional (realismo mágico latinoamericano) LA POLILLA COSMICA (Dir. Rosario Carlino). Córdoba, Julio de 2000.



Títulos de Sansón Editorial (Pérez Jódar, 2020)

A TRAVÉS DE LA LITERATURA Y EL CINE

Entrevista a Nadine Alemán

por Matías Kaless



Nadine Alemán nació en Esquel, Patagonia Argentina, en 1977. Es Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó proyectos audiovisuales en Córdoba y Santiago de Chile. Recientemente finalizó una asistencia de dirección para el largometraje "Quiero morir en tus brazos" del director Víctor Jorge Ruiz. Su primer libro de cuentos se titula "17 SIMPLES CUENTOS" y fue traducido parcialmente al árabe en Marruecos. Su segundo libro, "LETAL INTENSIDAD", es de poemas y tangos. También es autora de un guión ficcional de largometraje titulado "La Tierra de mis hijos", donde cuenta la travesía de los colonos galeses hacia la cordillera. Ha desarrollado personajes para proyectos audiovisuales en diversos lugares de Latinoamérica (Colombia, Chile, México).

Escribir y filmar desde la Patagonia suele ser un desafío para los realizadores audiovisuales. Reconocerse como parte activa de una región identificando sus ingredientes heredados, es el primer paso; expresarse a través de los nuevos lenguajes y abrirse camino por medio de ellos, aceptando recrear la imagen de un lugar que es adoptado como propio, es el segundo gran paso.

Nadine Alemán, licenciada en Cine y Televisión egresada en la Universidad Nacional de Córdoba, volvió a Esquel, su ciudad natal, para dedicarse a la escritura y a la realización audiovisual. Nadine trabajó en Córdoba y en Santiago de Chile; recientemente regresó de Madrid y de Frankfurt, donde marcó presencia chubutense en la Feria Internacional del Libro, desde donde respondió a nuestra requisitoria para realizar esta nota. Apasionada por conocer otros lugares, siempre retorna a la fuente de inspiración, ese lugar al que se remite a través de la palabra y la imagen, a pesar de encontrarse lejos del mismo.

¿Cómo se siente ser realizadora patagónica en el extranjero respondiendo a una nota que se está cocinando en la Patagonia?

Hermoso, es maravilloso que mi patagonismo vaya conmigo a todos lados, que esté en Madrid, Frankfurt o Bucarest, es un orgullo decir Ich bin Patagonien (soy patagónica) y escuchar el "oh", sabiendo que pensarán en la extensión, en "in der Ferne" (está muy lejos), y que lo siguiente que sentirá mi interlocutor es una incógnita tremenda que lo hará decirme "sprechen!" (háblame!).

Contanos acerca de tus comienzos como narradora... ¿Qué aconteció primero en tu vida: la literatura o el cine?

Conocí primero la literatura, por la lógica que tiene el vivir en un pueblo en el que está más al alcance un libro que una película proyectada en cine. Mi familia es muy lectora y con mucha naturalidad me fue conduciendo por el camino de la lectura. Calculo que habrán perseguido matar el aburrimiento que sobreviene a cualquier niño en la cordillera cuando nieva o llueve y no te dejan salir. Era más fácil darme un libro y un chocolate para tenerme tranquila que correrme para que me ponga botas de goma y retarme después cuando ensuciara el piso al entrar.

¿Quiénes fueron y son esos autores y directores que acompañaron tu camino como escritora y cineasta?

Mmmm... bueno, en principio te cuento que no leo tan-

ta ficción, más bien vivo leyendo informes periodísticos, biografías, informes sociológicos, antropológicos. Desde los quince años leo todo sobre la Segunda Guerra. Autores como Burnside, Lothar Machtan o Joaquim Fest. De hecho hubo un momento en mi adolescencia en que mis padres me pidieron que cesara con ese tipo de lectura porque no encontraba temas para hablar con gente de mi edad; en pocas palabras: era una joven densa (risas). Hay autores que son para mí un placer y otros muy renombrados a los que no les encuentro el menor gusto. Puedo sumergirme en James Petras, Perry Anderson o Eric Hobsbawm y al tiempo pasar a Yamandú Rodríguez, Michel Tournier, Siri Hustvedt, o Carson McCullers. O sea, no tengo una línea declarada y sagradamente snob para mi lectura. Puedo decir que no me hago la progre diciendo que no leo best sellers, porque si me interesa, lo leo. Lo mismo me sucede con las películas. Atom Egoyan es para mí un referente. Encuentro genial el trabajo de arte que siempre tiene Greenaway, y me gusta sobremanera lo que nos dejó la excelentísima Pilar Miró. Considero el cine colombiano (Sergio Cabrera [Ilona llega con la lluvia], Víctor Gaviria [Sumas y restas]) y el mexicano (Luis Estrada [La ley de Herodes] entre otros) los mejores de América.

(Lo lamento por las películas sobre miseria humana que le hacen ganar infinitos premios en un "Primer Mundo culposo" a los jóvenes directores argentinos, pero el cine colombiano y en el mexicano se debaten la excelencia, reconozcámoslo...)

¿Qué protagonismo tienen estas dos artes, hoy por hoy, en tu vida?

Me cuesta tener en claro cuándo termina una y comienza la otra, porque en realidad no quiero tener un límite claro entre las dos. Creativamente tomo elementos de las dos y los cruzo para uno y otro lado, pero creo que el cine tiene una preponderancia en cuanto a la formación y la estructura técnica que manejo en mi cabeza. En la literatura no busco recetas ni tengo caprichos estilísticos y esas cosas. Extrañamente, y a raíz de comentarios de los lectores, es eso precisamente lo que resulta interesante de lo que escribo en literatura, la naturalidad y sencillez, la no pretensión de excentricidades y rebusques vanos.

¿Confiás en las adaptaciones, en esa posible relación entre la literatura y el cine?

No, con absoluta honestidad te digo que no, porque conozco la rama realizativa y sé que tiene una naturaleza muy distinta a la literaria, por lo que esa convivencia del cine/pájaro y la literatura/pez resulta imposible. Siempre termina en riña conceptual, siempre el cine termina siendo un pobre huérfano que suplica legitimación en

un escenario en el que se lo espera como una ilustración de lo literario, cuando sus elementos de expresión son otros, ni mejores ni peores, otros, y la lectura, la decodificación de ambos es otra también, eso los hace incomparables.

Coincido con vos frente a la idea de que estamos ante dos lenguajes diferentes y que cuando se trata de adaptaciones estamos ante una nueva obra, que debe ser considerada como tal. Vayamos al proceso creativo... ¿Cómo definís si la idea es para un cuento o un cortometraje?

Sonará místico, pero confieso que surge intuitivamente, lo veo, lo intuyo, por alguna razón que no logro (ni intento) explicarme, sé qué naturaleza tiene la historia que escribo, tengo lenguajes diferentes para las dos cosas, abro la caja de herramientas literarias o el botiquín de lo realizativo y allí encuentro los elementos con los que voy a contar cada historia. ¡Y funciona!

Es la primera vez que escucho hablar de un botiquín de lo realizativo... ¿En qué consiste?

(Risas) ¡Ay, Matías! a esta altura, quien lea esta nota puede llegar a pensar que le quito seriedad a las preguntas ¡y te juro que es todo lo contrario! intento quitarle formalidad al asunto y bañar mis respuestas con la seriedad de la honestidad... ¡y sobre todo con el humor! Bueno, con respecto al "botiquín de lo realizativo" creo que justamente es eso: un botiquín, y respetando la naturaleza del mismo, puedo declarar que un botiquín es tan personal y tan práctico que contiene nada más ni nada menos que lo imprescindible. En mi "botiquín realizativo" siempre hay ideas posibles de realizar, personajes verosímiles, argumentados, lugares propios y no pretenciosos (jamás armo historias en lugares que no conozco o imposibles de alcanzar), y respetando la esencia del botiquín y su lugar en nuestra vida, accedo a él de forma privada, íntima, nadie abre el botiquín propio ante la visita, ni expone los elementos allí guardados, ¿verdad? es un acto privado intervenir en el botiquín! A eso me refiero con la idea de "botiquín", algo real, a la mano, útil, sin nimiedades o excentricidades inútiles.

¿Algún proyecto que puedas anticiparnos, en el cual estés trabajando?

Trabajo en la estructura de una novela, y también en la traducción de cuentos míos ya editados. En estos momentos me ocupo de armar la estructura de mi tesis doctoral, pero por sobre todo lo demás, me dedico a aprender todo lo que puedo en todos los campos posibles (desde recetas de cocina hasta cómo desarmar un motor) y con más fruición todavía me ocupo de aprender a disfrutar de los procesos, independientemente de los resultados.

Te consideran una escritora y realizadora patagónica... ¿Es posible pensar en un cine y una literatura patagónica?

Yo creo que es posible si se asume una conceptualización abierta, no esclerosada. Si lo patagónico se remite (en franca identificación con su naturaleza geológica) a un par de conceptos/piedra (algo como "en lo patagónico tiene que entrar la liebre, el guanaco, la ovejita y el viento") estamos mal. Si es así, tan duro, tan dogmático, creo que el género "patagónico" se transformaría en algo excluyente ("el que no incluye la oveja, la liebre y el guanaco ¡ah no! no escribe como patagónico") y si va a ser así, preferiría no pertenecer al "patagonismo" en ese caso. También considero que en tanta búsqueda de definiciones se borra lo esencial. El capricho de pertenecer ahoga la primera intención, aquella vital por la que uno se deslizó al principio.

Personalmente me considero una escritora patagónica sin hacer referencia concreta a lo que ello significa. Contengo una crianza, una emocionalidad y una "soberanía patagónica" que trabaja conmigo sin apelarla, no necesita ser referida todo el tiempo, ni forzada con temas o alusiones directas. Soy patagónica aunque me encuentre en el piso 22 de una ruidosa ciudad, en mi departamento en Santiago de Chile, como me sucedió cuando escribí 17 Simple Cuentos.

Vos decías que tus lectores se te acercaban queriendo saber el grado de identificación de vos como escritora en relación con tu obra. ¿Cómo convivís con esta idea del escritor oculto y el expuesto?

La verdad que para mí es tan natural ser escritora, guionista, ver el mundo como lo veo y contar esa visión, que no hago mucha diferencia entre lo uno y lo otro y no sé cómo será no serlo —iestoy como doña Eloisa, en uno de mis cuentos, que da unas vueltas tremendas para hacerse la interesante y explicar algo súper simple!— (risas). Quiero decir que soy una escritora a veces oculta, a veces visible, a veces expuesta, a veces paranoica. Me regocija la idea de que el lector se torne mi cómplice en el supermercado y me pregunte “si las personas de los cuentos son de acá”, esa conclusión naíf que lleva a un lector a pensar que los personajes son efectivamente seres humanos y “del pueblo”, es algo divertido y que me devuelve a la magia de la literatura, y me salpica de conciencia sobre la responsabilidad del escritor en el mensaje que da. El otro te cree, y sobre esa creencia se mueve su concepto sobre vos, hace propios tus personajes, les teme, los ama, quiere saber donde viven, si es algún vecino nuestro. Es mágico, maravilloso. Y comprometedor...

¿Cómo ves el campo de realización profesional en la Patagonia?

Complejo por un lado, pero con miles de posibilidades por otro. En lo audiovisual creo que es imprescindible un planteo concreto para el aprovechamiento de lo que esta zona puede dar. Un diseño hecho por profesionales que definan políticas audiovisuales patagónicas sabiendo

de qué hablan, para que esta zona deje de ser un destino ilustrativo para proyectos ajenos, y comience a ser parte activa, a hablar de sí misma con responsabilidad y presencia.

En mi caso, en mi relación con lo audiovisual y lo literario hago un elogio del vacío que me permite crear, plantear y plantearme proyectos, investigar, experimentar donde no hay demasiado hecho en mi campo. Acá todo cuesta, en tiempo, en espacio, y eso hace que uno haga propio el ejercicio de conseguirlo. El ejercicio de la convicción y la tenacidad es lo primero que aprendemos aquí creo yo. Junto con no intentar mantener el peinado... (risas).

Sobre el dicho... “uno nunca es profeta en su propia tierra...” ¿Qué lugar le das a la realización profesional en el extranjero?

Yo tengo de vez en cuando, con algunos proyectos, la oportunidad de realizarme profesionalmente en el extranjero y la verdad que es una parte más de la realización, no es ni más ni menos que realizarse en el lugar propio. Tomo con naturalidad los elogios, análisis o el interés de personas de culturas lejanas tanto como el de mi vecino. Para mí el ser humano es lo primero, y la intensidad de la mirada, (y el interés que para mí tiene esa mirada sobre mi trabajo) no tiene que ver con el color de los ojos que observan.

“La intensidad de la mirada” así es como podemos definir la actitud profesional de Nadine; escritora y realizadora audiovisual que a través de la literatura y el cine, esté donde esté, vuelve a su rincón de la Patagonia.

VII. Bibliografía

- Academic. (s.f.). *Personaje fantasma o invisible y personaje parcialmente visto*. Obtenido de <https://es-academic.com/dic.nsf/eswiki/924501>
- Alemán, N. (2006). *17 simples cuentos*. Buenos Aires: De los cuatro vientos.
- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Santa Fé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Basso Benelli, C. (2019). "Encontré tres palabras para jugar hoy: exacto, excéntrico, extremo" : el efecto performático en los cuentos de Nadine Alemán. *Congreso Pensar el presente: crítica y creación en las narrativas latinoamericanas recientes, Instituto de Estudios Humanísticos Abate Juan Ignacio Molina, Universidad de Talca*.
- Castañeda Hernández, M. d. (13 de Marzo de 2016). *El cuerpo textualizado, el texto corporizado*. Obtenido de Escritores.org: <https://www.esritores.org/recursos-para-esritores/recursos-1/colaboraciones/14745-el-cuerpo-textualizado-el-texto-corporizado>
- Chevalier, J. y. (2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cladakis, M. (12 de 08 de 2020). Ontología y conflicto. La cuestión del otro en El ser y la nada. *Cuadernos filosóficos, Vol. 16*. Obtenido de <https://doi.org/10.35305/cf2.vi16.67>
- Colombo, Susana Gabriela y Graf, Emilce. (2012). La mujer, tu mujer, mi mujer. *Revista Herencia. Estudios literarios, lingüísticos, pedagógicos y creaciones artísticas. Facultad de Educación UDLA. Santiago de Chile, III, 58-64*.
- Cuperman, D. y. (2015). La mente holográfica. Un modelo efectivo para lograr cambios rápidos y perdurables. C.A.B.A: El palacio del Sil.
- Delgado Ruiz, M. p.-A. (14 de 02 de 2015). *Diferencia entre espacio vivido, espacio percibido y espacio concebido* . Recuperado el 20 de 09 de 2022, de El corazón de las apariencias: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2015/02/diferencia-entre-espacio-vivido-espacio.html#:~:text=Henri%20Lefebvre%20hace%20propia%20esa,que%20llama%20representaci%C3%B3n%20del%20espacio>.
- Diaz., D. M. (27 de Julio de 2015). *Fan de la vida*. Obtenido de <https://www.fandelavida.com/el-poder-esta-en-nuestra-mente-holografica/>
- Didier, A. (1998). *El Yo Piel*. Madrid- España: Biblioteca nueva.
- Döll, A. y. (junio de 2013). *Átopos-Salud mental, comunidad y cultura*. Obtenido de La piel como camino al pensamiento- N°14: <https://www.atopos.es/index.php/2-revista/4-atopos-n-14>

- Echandi G., M. (2004-2005). El aire como elemento fundamental de la imaginación en El aire y los sueños de Gastón Bachelard. *18-19*, 95-103. Costa Rica: Revista estudios- Universidad.
- Eliade, M. (s.f.). El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Alianza- El arcón de Emecé-.
- Fernanda, T. (2016). Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina. *Sociología. Vol.18. Número 43*.
- Foster, E. M. (1985). *Aspectos de la novela* (2º ed.). Madrid: Debate.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Kaless, M. (Diciembre de 2010). A través de la literatura y el cine. Entrevista a Nadine Alemán. *Suplemento Tela de Rayón- Diario Jornada*, págs. 4-7.
- Martínez Moreno, A. (2017). Cosmos e imaginación en Gastón Bachelard: una dinámica del despertar. Madrid: Universidad Pontificia ICAE ICADE Comillas- Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.
- Mellado, Luciana Andrea. (Diciembre 2015). La Patagonia como versión de una distancia. *ALPHA*, N°41, 65-71.
- Nieto, L. (2006). Prólogo. En N. Alemán, *17 simples cuentos* (págs. 1-3). Buenos Aires: De los cuatro vientos.
- Pérez Jódar, V. A. (Abril de 2020). *El "Yo-Piel": modelo teórico y aplicación práctica*. . Obtenido de Revista electrónica de psicoterapia.: <http://dx.doi.org/10.21110/19882939.2020.1401114>
- Poyatos, F. (05 de 08 de 2013). La comunicación no verbal como asignatura en filosofías clásicas y modernas. *Didáctica. Lengua y Literatura. Vol.25*, 1-27. Obtenido de https://doi.org/10.5209/rev_DIDA.2013.v25.42244
- Ruiz Pérez, N. (2017-2018). Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas.
- Sartre, J. P. (1966). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Shôhei, I. (. (Dirección). (2018). *La balada de Narayama* [Película]. Mirando Gratis. Recuperado el 23 de 08 de 2022, de Mirando Gratis: <https://mirandogratias.com/la-balada-de-narayama-1983.html>
- Torres, F. (2016). Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina. *Sociología. Vol.18. Número 43*.