



Ticket to ride
La emergencia de lo fantástico en *La casa del ángel* de Beatriz Guido

Vanina Rodríguez¹

Recibido: 24/07/14
Aceptado: 18/08/14

Resumen

El presente artículo propone una lectura de la novela *La casa del ángel*, de Beatriz Guido, que releve su heterogeneidad narrativa en torno a la homologación de experiencias de evasión. Esta asimilación se observa, particularmente, en la alternancia deliberada entre ficción y realidad. A través de la inclusión de discursos diversos, se hace presente la enajenación respecto del entorno inmediato, en la medida en que aquellos funcionan como vía de escape, al tiempo que abren a la alteridad. Asimismo, la escritura autorreferencial y la emergencia de personajes contruidos en clave simbólica serán otros factores a considerar en nuestro análisis. En torno a estos elementos, la novela en cuestión se perfila en toda su ambigüedad, posibilitando su interpretación bajo la clave de lo fantástico.

Palabras clave

Desplazamiento – homologación – ficción – enajenación – fantástico.

Abstract

The present article proposes a study of Beatriz Guido's novel *La casa del ángel*, searching its narrative heterogeneity around the homologation of evasion's experiences. Particularly, this asimilation is observed in the deliberated change between fiction and reality. The alienation is presented, with respect to the close context, through the inclusion of various speeches, just as they functions as a way out and as an alternative subjectivity. Also, the autorreferenced writing and the appearance of characters, who are made in a symbolical way, will be another factors of our analysis. Starting from these elements, this novel arises with all its ambiguity and it allows the reading of this text as a fantastic history.

Keywords

Displacement – homologation – fiction – alienation – fantastic.

I. Introducción

Beatriz Guido forma parte de un grupo de escritoras argentinas cuyo ingreso al quehacer literario se enmarca en un “momento de ruptura” respecto de la generación precedente (Rocco-Cuzzi y Stratta 1983: 514). Este se perfila hacia mediados de la década del '50, signado por el acercamiento a los postulados sartreanos del compromiso intelectual y, en el caso de Guido en particular, desde un inflexible antiperonismo. Como corolario, la escritora rosarina se instala en el lugar de la cronista testimonial, al tiempo que se autoproclama como un “escritor” (Pirsch 2013: 20). Este posicionamiento pretende romper con las

¹ Estudiante avanzada de la Licenciatura y el Profesorado en Letras (UNMDP). Contacto vaninavani29@yahoo.com.ar

limitaciones diversas que –más o menos explícitamente–, regían la asunción de la actividad literaria, hasta ese momento. Guido procura una identidad autoral que eluda la tradicional atribución temática de lo íntimo y doméstico como nociones de injerencia mujeril. Sin embargo, no deja de ser llamativo su corrimiento respecto de las luchas feministas que le son contemporáneas. Su lucha –si la hay– es individual. No se erige como modélica mujer escritora y reivindica sus derechos.²

Por otro lado, a despecho de su éxito comercial –o por efecto de ese mismo estigma de *bestsellerismo*–, la crítica intelectual contemporánea amonestó aquellas facetas que hoy emergen como las más productivas y apreciables de su escritura. De acuerdo con Moira Soto, Guido “es una aguda cronista de la decadencia social, de la corrupción política” pero, a la vez, “escribía con una tonalidad muy suya (...) despegada del realismo (...). Más bien rozaba el género fantástico en su vertiente gótica” (2008: 2).

Entonces, su pretensión realista, asentada en la inclusión de acontecimientos políticos en sus relatos, se ve enrarecida por una peculiar reconversión de los tópicos que otrora fueran privilegio –forzado– de la escritura femenina. En sus obras, Guido establece un cruce original, donde el evento político se entreteje con los conflictos individuales en el marco de familias problemáticas.³

De tal modo, en *La casa del ángel* (1954), su primera novela, el contexto socio-político de la década del '20 servirá de escenario para las vicisitudes de Ana, una preadolescente de clase alta en el ceño de un opresivo linaje marcado por la tradición y el patriarcado.

En nuestro análisis, relevaremos los modos en que la protagonista intenta eludir el orden que la constriñe a partir de la evasión por vía del arte. Desde la puesta en simetría de experiencias estéticas diversas, la joven en cuestión se sustrae de los controles que la rodean hasta edificar un espacio propio de alteridad, donde su creatividad tiene un lugar privilegiado. Finalmente, veremos que el deslizamiento persistente entre planos ficticios y reales engendra un estado de tensión e incertidumbre que constituye el tono definitorio de la novela.

II. *En el principio era el Verso. Homologación y desplazamientos entre religiosidad y poesía*

Si, como se ha afirmado, “juegos y sueños orientan a la niña hacia la pasividad” (Beauvoir 2008: 233), en tanto que espacios que obliteran la acción real, podemos leer la emergencia de la experiencia religiosa y la experiencia poético-ficcional, en *La casa del ángel*, de Beatriz Guido, como sendos campos donde la vivencia femenina se hace lícita.⁴ En oposición a las esferas de acción exterior, privilegio del varón, la zona de la fantasía se erige, para Ana, la protagonista, como un escape permisible dentro del restrictivo orden patriarcal. Como señala Miryam Pirsch, “Guido hace del desplazamiento, el cruce y la

² “La mujer se determina –dice Beauvoir– y se diferencia con relación al hombre (...). Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro” (18). Acaso, desde su autodenominación como “escritor”, Guido confirma la persistencia del patriarcado y, lejos de buscar demolerlo, se “trasviste” en aquello prestigiado (Pirsch 2013).

³ “La literatura de Beatriz Guido resulta, entonces, un espacio privilegiado a través del cual pensar las relaciones entra familia, narrativa y política” (Domínguez 2004: 225).

⁴ En alusión al juego, cabe destacar la escena del columpio, en que Ana dice: “Nada podía herirme mientras me hamacaba (...). Yo no existía... (...)... fueron los únicos momentos de mi infancia en que yo me pertenecía totalmente...”; constituyendo así otro espacio de aislamiento de la subjetividad (97).

confusión las bases de su forma de representar la familia y los espacios público y privado argentinos en sus variadas dimensiones” (2013: 17). De allí el carácter homólogo de esas experiencias en la medida en que funcionan como formas de suspensión –y evasión– de lo real.⁵

Precisamente, es la misma alternancia entre una y otra práctica, por parte de la protagonista, la que establece esta equivalencia. De hecho, en repetidas ocasiones, Ana pretende rezar, pero, ocurre que “repetía en voz baja un poema” (45). A partir de este uso diverso de la palabra, la novela no sólo permite poner en cuestión la valencia de los diversos lenguajes ficcionales en juego sino que, a través de ellos, delata una tensión, esencial en la trama, entre deseo y pecado, culpa y castigo. En el filo de esta tensión, Ana construye en torno a sí un círculo de palabras a modo de conjuro protector. Cuando los relato de su Nana la asustan (49) o la asaltan las pesadillas (51), es la recitación de un poema, a modo de rezo, lo que la consuela.

De esta manera, si la frase poética soporta un carácter poderoso, desplazado de la oración religiosa, ésta última, por su parte, adquiere una forma ambivalente. Tal es el caso de la “confusión” de Ana respecto del significado del sexto mandamiento –*No fornicar*–, donde la expresión devota frustra su entidad comunicativa y deviene prohibida: “nunca más volví a usar esa palabra” (36-7).⁶ De igual modo, el discurso religioso pierde su carácter de refugio íntimo y es develado en su funcionalidad represiva: “los mayores nos manejaban a su antojo (...) por algo más sutil: el miedo al pecado mortal” (52).⁷ Asimismo, la escena del parto de la gata revela a Ana la vivencia de la maternidad en correlación con la condena que el credo católico impone sobre la mujer: *Parirás a tus hijos con dolor (Génesis 3:16)*. Así lo afirma uno de sus primos: “¡Para que aprendan! Ya les llegará el turno a ustedes también”. Entonces, la protagonista intenta refugiarse del sobresalto, pero, nuevamente, los discursos se tergiversan: “Yo, para no desmayarme, recité en voz baja una poesía; pero realmente trataba de rezar” (92).

La homologación entre estas dos prácticas adquiere la forma de un desplazamiento, en el que la pérdida de confianza en la experiencia religiosa redonda en una restitución de sus funciones sobre la experiencia poética. De allí el carácter de secreto refugio que, progresivamente, constituye la entidad de la poesía en particular –y de la ficción en general– en la novela.

III. Las alternativas de la ficción o la ficción como alternativa

La poesía se dibuja como una zona segura, aislada, exclusiva de la protagonista (52). En tanto que mujer, las vías de realización personal externa se hallan vedadas para Ana, entonces, la fantasía se erige como el espacio propio, en el que su inquietud puede

⁵ Respecto de esta noción en la escritura de Guido, Zeiger afirma: “No hizo ni quiso hacer literatura de evasión, pero (...), su gran tema literario fue, precisamente, la evasión. La evasión mediante la imaginación” (2011: 1).

⁶ La represión de lo sexual emerge omnipresente aquí, donde hasta las palabras que lo aluden devienen tabú. “Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y el poder” (Foucault 2005: 15).

⁷ De acuerdo con Miryam Pirsch, “la familia, biológica o simbólica ([...] la iglesia) son instrumentos para la representación del orden político y ninguno de sus miembros puede considerarse fruto autónomo de ellas sino engranajes de una coyuntura mayor por la cual serán absorbidos, ya sea para continuar con la política paterna o bien inscribiendo una marca personal en el mandato heredado” (2013: 55).

desplegarse libremente. De este modo, su intimidad con la palabra ficcional la rescata del abrumador entorno hogareño abriendo al juego de la imaginación.

En efecto, ese desplazamiento que observábamos desde la experiencia religiosa a la experiencia poética puede hacerse extensivo hacia otras alternativas de ficción que se presentan en la novela. Tal como lo analiza Pirsch, la narrativa de Guido abrevia en dos vertientes diversas, “por un lado, los más altos exponentes de la cultura letrada” (2013: 85); por ejemplo, en las repetidas alusiones a Leopoldo Lugones y la intertextualidad con su relato “La lluvia de fuego”, por citar sólo un caso. Por otra parte, da cabida a “las truculentas crónicas policiales de *Crítica* y (...) a relatos de espanto”. Entonces, tanto la tradición letrada así como la oral –en relatos populares y familiares– dejan su impronta en “una novelística que no se pretende populista ni masiva pero que recurrirá a esas fuentes una y otra vez, en busca de historias, en busca de recursos, en busca de voces” (2013: 86). De esta manera, el encuentro entre esas dos diversas nociones de cultura –prestigiosa y vulgar respectivamente–, asume un carácter dialógico, donde aquellas “no se funden ni se mezclan, [sino que] cada una conserva su unidad y su totalidad abierta, pero ambas se enriquecen mutuamente” (Bajtín 1999: 352).

La vivencia de Ana como espectadora en la butaca del cine asume la forma de un “cuarto cerrado”, donde sus pensamientos no pueden ser vigilados (20). Sin embargo, el peso de la impostura social persiste y la fascinación por lo visto deviene en un “acto impuro y terrible” (22). Debajo del escape por la vía de la ficción, entonces, resiste el mandato de la culpa.

De igual modo, las pinturas que adornan el cielo raso de las distintas habitaciones de la casa también perturban a la protagonista, quien no se atreve a “levantar los ojos” para verlas (22). Al respecto, se produce una interesante restitución de posiciones. Si, como vimos, la experiencia ficcional desplazaba a la experiencia religiosa, encubriendo a la poesía, en este caso se produce el efecto inverso y es la religión quien vuelve por sus fueros. Para refugiarse de la persistencia de esas imágenes que no la abandonan, para eludir esa peligrosa atracción, Ana dice: “tomaba entre mis manos el rosario para defenderme” (23). De este modo, el desplazamiento entre ficción y religión que analizáramos no tiene un sentido unívoco, sino que fluctúa en ambas direcciones.

Las truculentas lecturas del Apocalipsis por parte de Nana funcionan como otra opción ficcional, ominosa y moralista, aunque divertida; la palabra bíblica también encierra la ambivalencia en la revelación de lo erótico, como sucede con la lectura a escondidas del *Cantar de los Cantares* (97-8). De un modo similar, la lectura del Evangelio se torna obsesiva, al punto de que Ana sueña “con la figura de Cristo” (62). Su inclinación hacia esta figura adquiere matices eróticos, que rayan en la mística, cuando la protagonista afirma: “Lo amaba (...). Su solo nombre me hacía sonreír” (41); “...la imagen de Cristo me poseyó durante el resto de mi adolescencia” (28).⁸ La Biblia, entonces, libro religioso pero versátil, lo mismo admite al castigo como al deseo y acrecienta el efecto de equiparación de discursos al que aludimos.

En esta instancia, las novelas que la protagonista roba a Nana parecen terciar en este deslizamiento entre planos prohibidos, lícitos y privados. A través de estas narraciones, un

⁸ Beauvoir indica que el prestigio de lo masculino, propio de nuestras sociedades patriarcales, “se refleja en el mundo de lo sobrenatural. (...), en las religiones occidentales, Dios Padre es un hombre, (...) [y] para los cristianos, Jesucristo es más concretamente todavía un hombre de carne y hueso (...). Para una niña piadosa, (...) la religión católica ejerce sobre ella la más turbadora de las influencias” (2008: 228-9).

nuevo espacio se abre para Ana: la fantasía erótica; “...comencé a imaginar que Valentino era uno de los árabes de los frescos del cielo raso de mi cuarto, y que me raptaba para llevarme con él al desierto” (46). Entonces, en el punto donde la imaginación se ha cruzado con el anhelo, “la poesía y los rezos ocuparon un segundo lugar” (46). De esta manera, estas novelas dan paso a la emergencia del deseo y constituyen una instancia de educación sentimental diversa, donde tiene cabida otra identidad: “...ser como las heroínas de las novelas (...) me dominaba hasta la desesperación” (74).⁹ Es en el marco de estas “relaciones dialógicas” entre discursos heterogéneos en las que se funda la subjetividad de la protagonista.¹⁰

Finalmente, en un acto de desobediencia, Ana baja al sótano, llevando “subrepticamente” un libro de poemas para leer. Pero –el “pero” lo asienta la propia Ana– “el silencio y las sombras” –casi lo mismo que su madre asocia con el pecado (52)– “me invitaban” –de hecho, la tientan– “a dejarme llevar por mi imaginación” (52).¹¹ De esta manera, su propia fantasía prevalece por encima de la mismísima evasión poética.

IV. ...la locura es poder ver más allá...

El carácter imaginativo de Ana no es un elemento menor en la constitución de esta novela. La inclinación hacia la fantasía colorea su percepción de la realidad en clave de “encantamiento” (19), donde también cabe lugar para el augurio del porvenir (35). De esta manera, lo cotidiano adquiere un carácter artificial y el orden doméstico parece el remedo de una representación teatral: “Pronto comenzaría a levantarse el telón para el último acto de ese día” (110). Aunque en el discurso de su madre, la ligazón entre la ficción y la realidad se constriñe¹² –“... no estamos en el cine, la vida no es un film, ni un novelón...” (43)–, en Ana, el contacto entre ambas es permanente –“Estoy viviendo este día como si estuviera en un escenario” (36)–. Así, Ana vive en la penumbra de la fantasía, donde realidad y ficción se opacan, mutuamente indiferenciadas. Ella misma asevera: “me dejaba llevar por el ensueño y vivía (...) en un continuo estado crepuscular” (73). La “anulación de las fronteras entre lo que los personajes viven, imaginan o desean” se perfila como uno de los procedimientos narrativos privilegiados por Guido (Domínguez 2004: 228).

De esta manera, la apertura del relato hacia lo metaficcional se despliega en múltiples versiones. De la adopción de gestos novelescos, ensayados frente al espejo, como un juego (43), Ana pasa a “imaginar (...) episodios” en los que las pasiones y el pecado –suprimidos de la cotidianeidad– tienen cabida (46). Según indica Pirsch, en la escritura de Guido, “la construcción de la subjetividad durante la infancia se constituye como espacio de la puesta en escena, de la ficción y el artificio”, donde los personajes “recurren al disfraz

⁹ Diversa respecto de “el amor que yo había conocido a través de *María*, o de toda esa cantidad de novelas que nos pasaban subrepticamente (...), en el colegio”, afirma Ana (45).

¹⁰ “La interacción de las obras discursivas en distintas esferas del proceso discursivo”, es decir, “dos obras discursivas, dos enunciados confrontados establecen relaciones específicas de sentido, a las que llamamos relaciones dialógicas” (Bajtín 1999: 310).

¹¹ “De esa existencia angosta y mezquina, [la joven] se evade a través de sus ensueños. (...) enmascara tras poéticos clisés un universo que la intimida; (...) se cuenta a sí misma necias historias de hadas” (Beauvoir 2008: 281).

¹² “Su espontáneo impulso hacia la vida, su gusto por el juego, la risa y la aventura llevan a la niña a encontrar estrecho y asfixiante el círculo maternal” (Beauvoir 2008: 233).

y la escritura para sobrevivir a la violencia y a la muerte que los amenazan dentro del ámbito familiar” (2013: 27).

Por consiguiente, se destaca esa peculiaridad de la protagonista que estriba en su creatividad. A través de ella, la imaginación de Ana encuentra vías lícitas –o secretas– de expresión, que son exploradas o comentadas a lo largo del relato. En este punto, cabe introducir la cuestión de la propia escritura de la narradora-protagonista. Su relato –la novela– es aludido como “este cuaderno”, en el está volcando sus recuerdos (57).¹³ A su vez, menciona la propia lectura de su diario (60), de modo que ambas líneas de evocación parecen entrecruzarse indistintamente. En este marco, la escritura aparece entonces bajo múltiple faz. Por una parte, como el lugar de la evocación del pasado y la expectativa del porvenir (58), por otro, como un deber o una compulsiva catarsis que, al mismo tiempo, es escudo contra la opresión de los recuerdos (21).

Por añadidura, su propia entidad de escritora-narradora es cuestionada por sí misma y raya en una suerte de escisión subjetiva que acrecienta la confusión mencionada: “No sé por qué estoy escribiendo hoy sobre los ángeles. Lo he releído. Pienso que es obra de otra persona” (57).¹⁴

¿Qué leemos, entonces? La puesta en juego de la ambigüedad –qué texto leemos, quién lo escribe– se hace explícita aquí. Al respecto, Pirsch sostiene que la escritura de Beatriz Guido “subvierte al realismo desde dentro mismo de su sistema de representación” y “convierte la ambigüedad en la zona más productiva de su identidad narrativa” (2013: 26). De esta manera, se acrecienta el efecto de alejamiento de lo real y se permite intuir, progresivamente, la apertura hacia lo fantástico.¹⁵

V. *La víbora y la parálisis. Figuraciones del deseo y la impotencia en clave ajena*

La alienación de la realidad, en vecindad con lo fantástico, surge en el discurso de Ana desde el inicio de su relato: “Nunca he sabido si esas personas que viene por mí son fantasmas o seres reales” (18).

En este punto, la ocurrencia de las pesadillas y, en particular, de las alucinaciones febriles, incrementan este retraimiento de lo cotidiano en la emergencia de lo cuasi patológico. Entonces, parece corporizarse otra tensión subyacente que oscila entre la imaginación creativa y –raya– la locura. Al respecto, dos figuras ajenas al círculo familiar gravitan fuertemente en la sensibilidad de Ana: el “hombre de polainas amarillas” y “la parálitica”. Ambos ingresan en el relato a partir de la enumeración de castigos, asociados con el pecado y la muerte (41) y su presencia siniestra se acrecienta en forma gradual.¹⁶ Al mismo tiempo, el hombre, aparte de sus coloridas polainas, es portador de otro significativo objeto que lo distingue; un “bastón con cabeza de víbora” (42). El peso simbólico de esa

¹³ La joven habla con su cuaderno como hablara en otros tiempos con sus muñecas; es un amigo, un confidente (...). Entre sus páginas se inscribe una verdad celada (...) y con la cual se embriaga solitariamente la autora” (Beauvoir 2008: 281).

¹⁴ Acaso sea posible leer, en esta dubitación de Ana, la evasión de la responsabilidad que le atañe en tanto que “autora” del texto, instalándose en un lugar ambiguo, también respecto del ejercicio del discurso (Foucault 2005: 31).

¹⁵ Como señala Todorov, la ambigüedad es “el corazón de lo fantástico”, entendido como una vacilación o incertidumbre que no se resuelve (1981: 18-9).

¹⁶ “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud 1919: 2).

criatura –la serpiente– en el contexto de un relato tan profundamente atravesado por el imaginario católico es indudable. Ahora bien, cabe explorar el peso que ese peculiar signo adquiere para la protagonista, en asociación con ese hombre misterioso, que aparece “siempre de improviso” (54). Una escena particularmente significativa transcurre, asimismo, en un contexto marcado por la alteridad carnavalesca; una suerte de feria de variedades en el Parque Japonés. Aquí, la descripción del “hombre de polainas amarillas” adquiere la intensidad que hace de él esa figura temible que advertimos.¹⁷ En la escena, el bastón adquiere ribetes sobrenaturales, asemejándose a “un reptil encantado”, mientras que la cercanía del personaje paraliza de miedo a la protagonista (54-5).¹⁸ Luego, el hombre desaparece inexplicablemente, pero su presencia deja huella –no sólo en el suelo, tal cual se señala– sino en el ánimo de Ana: “Los días que seguían a su encuentro eran inaugurados por las sombras” (55).¹⁹ Cabe preguntarnos, en qué consiste esta acechanza, que llega al punto de que la protagonista quede postrada –“febril y convaleciente”–, mientras afirma: “creí verlo espiándome detrás de los cristales” (55). Es importante recuperar, en este caso, el matiz de duda que abre la aseveración citada a partir de la frase verbal “creí verlo”. Entonces, Ana tampoco tiene la certeza y, con ella, nosotros, los lectores.²⁰ Pero la expansión de la incertidumbre en torno a esta figura persiste. Ana afirma que transcurrían años entre sus imprevistas apariciones y, sin embargo, ella “lo esperaba”. ¿Cuál es su entidad, entonces? ¿Se trata de una proyección de la fértil imaginación de Ana? ¿Es el síntoma de una neurótica en ciernes?²¹ ¿Es un fantasma? ¿Una visión? Quizá uno de los detalles que rompen definitivamente con la posibilidad de una lectura meramente realista de este personaje sea el detalle de su camisa “con un letrero luminoso que se encendía y se apagaba” (56).²² ¿Es posible leer al hombre de las polainas como un símbolo? Tal vez, la clave sea esa ferviente voz que Ana repite al verlo: “la víbora”. Entonces, sería el signo de la edénica serpiente tentadora, el deseo reprimido, incluso, desde un giro psicoanalítico, la asimilación con lo fálico.

Por último, abordaremos al otro personaje funesto; la paralítica. Se trata de una mujer que habita una casa vecina, inmovilizada detrás de una ventana, y cuya mirada ofusca plenamente la vida de Ana, según ella misma lo asevera. Citamos:

De noche la veía incorporarse en su silla, a veces la luna iluminaba su rostro enmarcado por la melena suelta... (...) Me escondía entre los arbustos; ella, casi de

¹⁷ Cabe destacar aquí una alteración en la descripción del personaje. En la primera alusión a él, se lo menciona, tal cual señalamos, como “el hombre de las polainas amarillas” (41). En cambio, al describirlo detalladamente, se dice que sus zapatos son amarillos “bajo las polainas blancas” (54).

¹⁸ La protagonista utiliza este mismo verbo para dar cuenta de su estado y no deja de ser llamativa la alusión que permite conjeturar respecto del otro personaje misterioso, la “paralítica”.

¹⁹ “El factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndose así la idea de lo nefasto, de lo ineludible” (Freud 1919: 9).

²⁰ Esta incerteza se erige, según Sigmund Freud, como una de las vías de ingreso en lo siniestro; “el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer delirio de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del relato, habrían de ser considerados como reales” (1919: 6).

²¹ La neurosis es una “afección psicógena cuyos síntomas son la expresión simbólica de un conflicto psíquico que tiene sus raíces en la historia infantil del sujeto y constituyen compromisos entre el deseo y la defensa.” (Laplanche-Pontalis 1996: 236).

²² Tal como indica Ana María Barrenechea, uno de los parámetros para determinar lo fantástico radica en “la existencia (...) de hechos a-normales, a-naturales o irreales” (1972: 392).

pie en su silla, me buscaba por todas partes con su mirada. ¿Qué invitación siniestra me ofrecía? (60).

Parece interesante establecer aquí una comparación que funcione como contrapartida de la lectura que especulamos acerca del hombre de las polainas. Si bien ambos personajes soportan un aura extraordinaria, sobrenatural, fantástica en toda su ambigüedad, hay ciertos indicios que permitirían contraponerlos. Si el hombre y su demoníaco bastón son la máscara de la emergencia del deseo, la parálisis, con su sempiterna mirada vigilante se constituye en “el ojo de Dios que no podía abandonarme” (61). La tentación y el pecado, por un lado, y la vigilante amenaza de la culpa y el castigo, por otra.

VI. Cerrar para abrir. A modo de conclusión

La hipótesis de lectura que esgrimimos acerca del ominoso par de personajes nos parece factible. Sin embargo, nos interesa reafirmar su carácter ambiguo, extraño y ajeno a ese mundo doméstico, prescriptivo y estrecho en que crece la protagonista. A su vez, la presencia de estos personajes se cierne como una amenaza, pero, al mismo tiempo, son otra vía de escape. Ya mencionamos el fuerte peso de la ficción en la vida de Ana, en la medida en que permite la evasión. De este modo, la fabulación se erige como un pasaje que la traslada fuera del orden que la oprime. Asimismo, su permanente juego en una zona de incertidumbre la sitúa al borde de lo fantástico.

A partir de la homologación de experiencias de enajenación o distracción, Ana se encuentra, tal cual lo admite, en manos de “un poder invisible” (36). Ella apenas nos deja entreverlo, quizá se trate solamente de su potente fuerza creadora. Tal vez sea algo más, otra cosa... Esta ambigüedad que persiste hasta el final de la novela nos parece la clave fundamental. Paradójicamente, es esa indefinición la que nos permite hilvanar esta confusa trama de imaginación, ficción y anormal regularidad.²³ En efecto, según señala Pirsch, Beatriz Guido diseña “un mundo novelístico para el cual el realismo resulta insuficiente” (2013: 15), de modo tal que transforma e incluye en el “realismo social y político formas narrativas ajenas a él” (26).

De esta manera, el relato de Ana deviene en una escritura de la ajenidad, encastrada en una cotidianeidad opresiva, donde el gesto de escribir “signos indescifrables en la tierra” deviene en un gesto de ruptura. Ruptura como escisión interior – la locura– o exterior – el ingreso al orden de lo fantástico–, pero quiebre al fin que abre la última puerta y la lleva lejos, con aquellos “fantasmas” de los que parece formar parte y que cada viernes vienen a buscarla.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1999), *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI.
 Barrenechea, A. M. (1972), “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). En *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXVIII, Núm. 80, Julio-Septiembre 1972, 391-403.

²³ Louis Vax indica que “el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión” (citado por Todorov 1981: 33).

- Beauvoir, S. de (2008), *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Borges, J.L. (1977), "Introducción". En *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: EDHASA.
- _____ (2005), "Sobre el "Vathek" de William Beckford", en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Domínguez, N. (2004), "Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX, Núm. 206, Enero-Marzo 2004, 225-235.
- Foucault, M. (2005), *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores S.A.
- Freud, S. [1919], "Lo siniestro" en *Obras completas*. Versión electrónica: <http://www.elartedepreguntar.files.wordpress.com> (02-02-2014)
- Guido, B. (2008), *La casa del ángel*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A.
- Hauser, A. (2012), *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Random House Mondadori S. A.
- Laplanche, J. y J. B. Pontalis (1996), *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.
- Pirsch, M. (2013), *Beatriz Guido. Una narrativa del desplazamiento*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rocco-Cuzzi, R. – Stratta, I. (1983), "Las escritoras. 1940-1970". En *Los contemporáneos*. Buenos Aires: CEAL.
- Soto, M. (2008), "20 años sin Beatriz". En *Página/12*, 04-04-08. Versión electrónica: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4008-2008-04-04.html> (21-08-14).
- Todorov, T. (1981), *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia editora de libros S.A.
- Zeiger, C. (2011), "Beatriz Guido o la evasión". En *Página/12*, 03-06-11. Versión electrónica: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6543-2011-06-03.html> (21-08-14)