

## LA MELANCOLÍA DEL *REVENANT* EN “DE TU MISMA ESPECIE” DE GIOVANNA RIVERO

**Claudia L. Gutiérrez Piña**

Universidad de Guanajuato

*claudia.gutierrez@ugto.mx*

**Resumen:** “De tu misma especie”, cuento perteneciente al libro *Para comerte mejor* (2015) de la escritora boliviana Giovanna Rivero, implica la reescritura de uno de los relatos míticos más prolíficos para el imaginario occidental, el de Orfeo, héroe que desciende al mundo de los muertos, retorna con la pérdida a cuestas y la mirada trastocada, la cual se conjuga con la figura del poeta melancólico de tipo simbolista, hundido en los misterios de las angustias del espíritu. Estas estructuras simbólicas y poéticas son encarnadas por el personaje suicida del relato, quien es una reescritura del fracaso que signa la “mirada órfica”, aquella de la que habla Maurice Blanchot, transportando el plano de lo simbólico del héroe mítico a la carnalidad del *revenant*.

**Palabras clave:** melancolía, *revenant*, Orfeo, soledad esencial, Giovanna Rivero.

## THE MELANCHOLY OF THE *REVENANT* IN GIOVANNA RIVERO’S “DE TU MISMA ESPECIE”

**Abstract:** “De tu misma especie”, a short story belonging to the book *Para comerte mejor* (2015) by the Bolivian writer Giovanna Rivero, implies the rewriting of one of the most prolific mythical heroes: Orpheus, who descends to the world of the dead, returns with the loss on his back and the upset look, which is combined with the figure of the symbolist-type melancholic poet, sunk in the mysteries of the anguish of the spirit. These symbolic and poetic structures are embodied by the suicidal character of the story, who is a rewriting of the failure that marks the “Orpheus’s gaze”, to which Maurice Blanchot refers, transporting the symbolic level of the mythical hero to the carnality of the *revenant*.

**Keywords:** melancholy, *revenant*, Orpheus, essential solitude, Giovanna Rivero.

**DOI:** <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5103>

Recibido: el 26 de septiembre de 2022

Aceptado: el 4 de enero de 2023

Publicado: el 27 de febrero de 2023

*La gran muerte que cada uno lleva dentro de sí  
es el fruto alrededor del cual todo cambia.*

R. M. RILKE

Giovanna Rivero es una de las voces de la literatura boliviana contemporánea más reconocidas. Es autora de las novelas *Las camaleonas* (2001) y *98 segundos sin sombra* (2014); de los libros de literatura infantil y juvenil *La dueña de nuestros sueños* (2002), *Helena 2022: la vera crónica de un naufragio en el tiempo* (2011) y *Lo más oscuro del bosque* (2015); de la novela gráfica *Tukson, historias colaterales* (2008), así como de los libros de relatos *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006), *Niñas y detectives* (2009), *Para comerte mejor* (2015) y *Tierra fresca de su tumba* (2020). Aunque es con estos dos últimos títulos que la figura de Rivero ha ganado presencia en el contexto internacional, su obra cuenta con un aliento de más de dos décadas, constatable en la madurez de su pluma y en el pulimiento de su prosa. Por ello, no es extraño que algunas voces críticas confieran a Rivero (junto a Liliana Colanzi y Magela Baudoin) la categoría de una de las voces femeninas más potentes en el contexto literario boliviano, uno que, como el de otros países hispanoamericanos, en las últimas décadas ha superado la muy discutida perspectiva localista para, de acuerdo con Gutiérrez León, “expandir los horizontes narrativos más allá de las estrechas fronteras que imponían los dos grandes extremos constreñidos entre explicar La Nación o encerrarse entre las estrechas paredes de la habitación propia” (2017: 53). El apunte de este movimiento dibuja una suerte de periplo, un trazo de “ida y vuelta” que articula una interesante confluencia entre lo moderno y lo arcaico, lo individual y lo colectivo, lo universal y lo particular que, específicamente desde el género del cuento, ha conquistado la narrativa boliviana contemporánea:

las pesquisas de escritores y escritoras empiezan a ensanchar el alcance de su mirada, a indagar en universos más lejanos [...] Desaparecen los límites locativos y temáticos; a la vez que se está derribando otro tipo de fronteras como las que separan la vida y la muerte, el pasado del futuro, lo real de lo fantástico, lo racional de lo mágico, la seriedad de la risa. (Gutiérrez León, 2017: 58)

Estas últimas observaciones me parecen reveladoras para pensar el proceso de conformación de la obra de Giovanna Rivero como cultivadora de varios registros que transitan con libertad entre los imaginarios de tipo realista y de irrealidad, aunque su incursión en la ciencia ficción, lo fantástico y el horror es la vertiente hoy más conocida de su obra.

En esta ocasión me interesa detenerme en *Para comerte mejor*, libro de cuentos publicado en 2015, que muy claramente puede mostrar ese efecto de desaparición de las fronteras “locativas y temáticas” para detenerse más bien en los espacios de umbral. Desde su título, el libro apunta al registro de los cuentos populares como un referente inmediato y, aunque muy probablemente tal alusión puede hacernos pensar en el ejercicio de la reescritura de historias de este género que han realizado otras autoras, como es el caso de Angela Carter o, en el contexto hispanoamericano, Lina Meruane, la búsqueda de Rivero me parece que es distinta. No encontramos en *Para comerte mejor*

el mero funcionamiento de la actualización de referentes de los cuentos clásicos,<sup>1</sup> más bien, Rivero recoge el potencial simbólico del género para construir historias que dan forma a seres que, como muy atinadamente ha descrito también Gutiérrez León, “muestran la siniestra dulzura de la inocencia, la luz más diáfana de afectos oscuros, fieros” (2021: LVXXII). *Para comerte mejor* es un libro habitado por seres de distintos talantes: vampiros, zombis, *revenants*, mutantes, pero también madres, mendigos, astronautas, hermanados todos por un halo melancólico.

“De tu misma especie” es el texto que abre el volumen. Narra la historia de Silvia, una joven educadora de preescolar, quien cuenta la historia del suicidio de su amigo escritor, sujeto atormentado, afanado en una labor que le resulta estéril y por la que se encuentra sumido en una “tristeza despiadada” (Rivero, 2021: 18). El centro del relato no es, sin embargo, la historia del suicidio, sino la conversión del personaje en *revenant*, un “retornado” de la muerte, el cual apela a una tradición de vieja raigambre que transita por diversas elaboraciones en los relatos míticos, del folklor, literarios y los de la cultura popular contemporánea como el cine y el cómic. El *revenant*, en un sentido general, es “el que regresa”, especialmente, aquel que regresa de la muerte, cuya figura se ha relacionado con distintas manifestaciones, particularmente derivadas del imaginario medieval, según Schmitt, entre las que se encuentran distintos tipos:

- El Lázaro: el *revenant* se representa como un resucitado.
- El muerto que se aparece como vivo: no hay diferencia perceptible entre el *revenant* y la persona o las personas vivas a las que se les aparece.
- El alma: el *revenant* toma la forma de una pequeña silueta desnuda, siguiendo el modo convencional de la figuración de las almas.
- El fantasma: el *revenant* aparece envuelto en un sudario diáfano.
- El tipo macabro: el *revenant* aparece como un cadáver viviente en estado de descomposición más o menos avanzado.
- La invisibilidad: es una solución límite de la imagen, en estrecha dependencia con la dinámica textual. (1994: 235)<sup>2</sup>

Si bien estas figuraciones del retorno de los muertos involucraron en la tradición inicialmente la noción del *revenant* con espectros y fantasmas, conforme evolucionó el tópico en las distintas construcciones, especialmente literarias, terminó por diferenciarse de aquellas manifestaciones de tipo evanescente (el fantasma, el alma, la invisibilidad), para relacionarse con la corporeidad del retornado. Finalmente, el *revenant* será entendido como “un muerto que reaparece en cuerpo,

<sup>1</sup> Aunque en el libro encontramos también este mecanismo, por ejemplo, en el cuento “La piedra y la flauta”, Rivero recupera la figura de “El flautista de Hamelín”, mientras que, en *Tierra fresca de su tumba*, el relato “Piel de asno” retoma el cuento homónimo de Charles Perrault.

<sup>2</sup> Mi traducción. En el original:

“—Le type de Lazare : le revenant est dépeint comme un ressuscité.

—Le type du mort dépeint comme un vivant : il n’y a aucune différence sensible entre le revenant et le ou les vivants à qui il apparaît.

—Le type de l’âme : le revenant prend la forme d’un petit personnage nu, suivant le mode conventionnel le plus fréquent de la figuration des âmes.

—Le type du fantôme : le revenant apparaît enveloppé dans un suaire diaphane.

—Le type macabre : le revenant se présente comme un cadavre vivant en état plus ou moins avancé de décomposition.

—L’invisibilité : c’est une solution limite de l’image, dans une dépendance étroite à l’égard d’un texte”.

físicamente, un muerto viviente” (Cadecomme, 1997: 226).<sup>3</sup> Y es en este sentido como se incorpora en el texto de Giovanna Rivero, quien acentúa justamente el sentido de la corporalidad de su personaje, tanto en el tránsito a la muerte, como en su retorno.

Silvia es la narradora mediadora, testigo y —como veremos— víctima de la transición del personaje suicida a *revenant*. En un ejercicio de rememoración, frente a los ojos impávidos y el silencio de su amigo, Silvia recupera su historia acentuando en su relato la condición material de su muerte: cuando se enfrenta a la languidez de su cuerpo “que se había desbarrancado de la silla” (Rivero, 2020: 16); en los preparativos forenses, cuando se niega a la clausura de los orificios de su cuerpo; en la “digestión *post mortem*” (15) que en el féretro le hace regurgitar, con el ajeteo del traslado al cementerio, la baba de Racumín (veneno para ratas) ingerido por el suicida; así como en su “despertar”, cuando el tacto de sus dedos se cerraron sobre el pulso de la narradora, anunciando el retorno del muerto. A partir de este momento, Silvia sufre una transformación interior radical: se convierte en un ser consumido por una tribulación permanente que le resulta incomprensible, pero que atribuye a “algo” que le fue arrebatado, abducido (¿tal vez contagiado?) por el *revenant* cuando este, en el momento de su retorno, tomó su mano “con la crueldad de una garra” (20).

Sobre este texto, Anna Boccuti ha conjeturado, en entrevista con la autora, algunas posibles rutas de lectura. Una de ellas se posiciona en la perspectiva de género, desde donde sugiere que el *revenant* funciona como “metáfora del vampiro en tanto que símbolo de la subjetividad masculina que explota la subjetividad femenina, [...] como metáfora de un amor tóxico”; la otra sugiere ver el texto como “una lectura de la enfermedad mental (ya que el protagonista suicida padece de depresión)” (2022: 86) como algo que arrastra a todos los que viven en contacto con él. Aunque ambas lecturas pueden ser significativas, considero que los alcances de la composición de Rivero son mucho más profundos, porque más que personajes contruidos desde sus condicionantes de género o de la enfermedad, encarnan contenidos arquetípicos de hondo sustrato simbólico. En contraparte, en la misma entrevista referida con Boccuti, Rivero hace un señalamiento que me sirve como guía en la presente lectura: “Para mí una escritura es aquello que me hace sobrellevar una enfermedad muy grande, que es la enfermedad de la melancolía” (85). Y es que, en efecto, si la narrativa de Rivero resulta tan conmovedora, como muestra el cuento aquí convocado, se debe a que el aliento de su prosa es de una sensibilidad tal que toca las fibras más esenciales, las que nos hermanan a todos como seres de “una misma especie” melancólica.

No es extraño por ello que Rivero recurra a construcciones arquetípicas para dar forma a sus personajes, en el orden de esas estructuras primordiales que no han dejado de ser dichas y reescritas a lo largo de nuestra historia, en mitos, cuentos populares y obras literarias. La lectura que propongo sigue estas coordenadas, ya que identifico en “De tu misma especie” un tejido en el que se trenza uno de los relatos míticos más prolíficos para el imaginario occidental, el de Orfeo, héroe que desciende al mundo de los muertos, retorna con la pérdida a cuestas y la mirada trastocada como conocedor de aquello que gobierna más allá de la vida, y cuya figura se conjuga con la del poeta melancólico de tipo simbolista, hundido en los misterios de las angustias del

---

<sup>3</sup> Mi traducción. En el original: “un mort réapparaissant en corps, physiquement, un mort vivant”.

espíritu. Estas estructuras simbólicas y poéticas son encarnadas por el personaje suicida del relato, al que propongo leer como una reescritura del fracaso que signa la “mirada de Orfeo”, aquella de la que habla Maurice Blanchot, transportando el plano de lo simbólico del héroe mítico a la carnalidad del *revenant*.

### La mirada órfica

A las versiones de Virgilio y Ovidio se debe la imagen de Orfeo que ha trascendido en la historia y que ha generado un sinfín de obras que toman al héroe como símbolo: el poeta que, sumido en el dolor por la muerte de Eurídice, viaja al Hades para intentar rescatarla entonando un canto conmovedor para los oídos de quienes reinan entre los muertos. El desenlace es conocido por todos. Eurídice le es restituida con la condición de que, en su camino de vuelta al mundo de los vivos, Orfeo no gire su cabeza para que su mirada no toque a su amada hasta después de haber abandonado los valles del Hades. Pero Orfeo, en los límites, presa de su impaciencia, voltea la mirada solo para perder nuevamente a Eurídice y verla caer en una segunda muerte.

Para el pensamiento de Maurice Blanchot, la figura de Orfeo ocupa un lugar central. El escritor francés actualiza el mito para hacer de la *mirada órfica*, la mirada del poeta, como una suerte de emblema del poder de la experiencia del arte que deriva de la triangulación simbólica entre el deseo, la obra y la muerte. Un poder que es paradójico, porque la fuerza del deseo de traer a la luz aquello que mora en la noche es correspondiente a la fuerza que lo aleja y que anuncia su muerte. Frente a esta condición, la palabra en voz de la poesía, dice Blanchot, “es el punto en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo se habla [...] todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció” (1992: 38). De ahí que el descenso y retorno de Orfeo se traduzca en términos simbólicos en el emblema de la paradoja del poeta, porque cuando Orfeo desciende hacia la muerte, el arte es el poder que le abre paso, pero

muere y no se queda; va y viene. Orfeo [por ello] no es la trascendencia orgullosa cuyo órgano sería el poeta [...]. No significa la eternidad e inmutabilidad de la esfera poética, sino que, al contrario, vincula lo ‘poético’ a una exigencia de desaparecer que excede la medida, es un llamado a morir más profundamente, a orientarse a un morir más extremo. (146)

La condición que convierte a Orfeo en “el infinitamente muerto” (163), es la que Rivero recupera del mito, mediada por la lectura de Blanchot, según ha reconocido la propia escritora, quien en una conferencia recoge las palabras del filósofo francés para subrayar del personaje mítico sobre todo su condición de *revenant*: “Orfeo es para mí el *revenant* por excelencia [...]. El mensaje es él mismo, el propio Orfeo, su fracaso. Ningún *revenant* vuelve victorioso. No se viaja a la muerte para vencerla, sino para comprobar todas nuestras imposibilidades” (Rivero, 2021: en línea).

La vinculación del poeta fracasado en su imposibilidad —la de su palabra y la de la muerte—, son llevadas por Rivero al personaje suicida del cuento “De tu misma especie”, de quien solo sabemos, por medio del prolongado apóstrofe que Silvia le dirige —y que totaliza el registro del cuento—, que fue, antes de su muerte, un escritor sumido en la tristeza de sus fracasos, agobiado

por “ese «estandarte de derrotas», ese «escudo de palabras inútiles», como les llamabas a los intentos infinitos de escribir” (Rivero, 2020: 17). Significativa es también en la configuración del personaje la insistencia de la narradora en la condición de su “mirada temible y piadosa del mundo”, cuyos “ojos eran, en efecto, dos norias delirantes que no encontraban ningún sosiego” (10). En cierto sentido, todo en el relato ronda en torno a la capacidad perturbadora de esa mirada —mirada órfica— y en el modo en que esta trastoca los apacibles ojos de Silvia.

En el orden de las figuraciones del poeta, no puede pasarse por alto que este gesto del personaje escritor se encuentra relacionado también con la imagen del poeta melancólico como construcción simbólica que responde a elaboraciones discursivas alegóricas relacionadas con dispositivos del lenguaje literario (que José-Luis Díaz reconoce bajo el concepto de “escenografías autoriales”<sup>4</sup>) derivadas del imaginario del Romanticismo, en el que se gestan modelos que se articulan escenas poéticas de convención. A propósito del poeta melancólico, Díaz señala lo siguiente:

Esta figuración se realiza en torno a una imagen del poeta representado como un ser joven, que vive apartado, lejos del mundo [...], el poeta que canta así su propia muerte se incluye en la serie de poetas definidos como seres fuera del mundo, que transitan “lejos de los bordes”; seres de paso, en el doble sentido espacial y temporal de la palabra [...]. Lo confirma la muerte que le espera, tratada aquí no como un trance agónico, sino como un vuelo suave hacia el otro mundo —al que aspira el poeta, para desligarse de las ataduras terrenales e inscribir en su propia vida el dispositivo de idealización que requiere la poesía. (2013: §22-24)<sup>5</sup>

En “De tu misma especie”, Rivero echa mano de esta escena poética de convención para actualizarla en la figura de su personaje, como habitante de la desazón del escritor, modelizándolo en las estructuras míticas de Orfeo —en su condición de *revenant*— y la implicación de atributos que sustentan la escenografía del escritor melancólico. Si, como acota Díaz, las escenografías autoriales se nutren de construcciones simbólicas como mitos, personajes y también bestiarios, en el caso del personaje de Rivero, la relación que Silvia hace del escritor opera también en este tenor:

Me conmovía esa desazón tuya, especialmente cuando yo intentaba explicarte que éramos de especies diferentes, que yo no aspiraba ninguna trascendencia y eso volvía mucho más cercana la posibilidad de ser feliz, o algo parecido. Tu especie, te explicaba yo, improvisando títeres con

---

<sup>4</sup> Díaz desarrolla la noción de “escenografía autorial” en el marco de la historia de las representaciones del escritor, principalmente en los siglos XVIII y XIX, como posibilidad de acercamiento a las construcciones discursivas que los autores a lo largo de la historia han generado y que ponen en juego “diversas dimensiones complementarias. De entrada, una dimensión de imagen, de representación, de autorrepresentación de sí como escritor; una representación visual y a veces plástica y también fantasmática, y muy a menudo mitográfica” (2016: 157). En este sentido, propone pensarlas en términos de una especificidad que remite no solo a sus implicaciones exclusivamente sociales, sino también imaginarias que se traducen en topologías específicas, “ya que se mueven en un espacio virtual de representaciones mucho más metamórficas y plásticas. Por topología, me refiero a patrones estructurales más generales de ocupación de un espacio virtual imaginario” (Díaz, 2013: §6. Mi traducción).

<sup>5</sup> Mi traducción. En el original: “Cette figuration se fait autour d’une image du poète représenté comme un être jeune, vivant à l’écart, loin du monde [...] le poète qui chante ainsi sa propre mort s’inclut dans la série des poètes définis par lui comme des êtres hors du monde, qui passent «loin des bords»; des êtres de passage, au double sens spatial et temporel du mot [...]. Ce que confirme la mort qui l’attend, traitée ici non comme une transe agonique mais comme un envol en douceur vers l’autre monde –auquel le poète aspire, pour se détacher des liens terrestres et inscrire dans sa vie même le dispositif d’idéalisation que la poésie alors requiert”.

servilletas, lapiceros o lo que estuviera a la mano, era como la de las lagartijas, hechas de la ordinariedad cotidiana y de un torrente mítico que excedía sus pequeños cuerpos, siempre dispuestos a mutilarse. Transparentes hasta el asco, las recién nacidas; y luego oscuras, dispuestas a fosilizarse si todo va mal. Una lagartija, te hacía el cuento yo, y vos me mirabas encandilado como mis chicos del kínder, era el disfraz más engañosamente humilde en que pudiera haber devenido un reptil más peligroso. Eso eras vos. (Rivero, 2020: 11)

De la cita anterior me interesa subrayar, en ese orden de diálogo con las estructuras simbólicas, la analogía construida con la lagartija que provee al personaje escritor de una escena de significación que se ampara en la paradoja entre la “ordinariedad cotidiana” y el “torrente mítico” que encarna, y su relación con la muerte. Mircea Eliade recuerda cómo desde las sociedades arcaicas, los relatos sobre el advenimiento de la muerte entre los hombres lo hacen explicándola como consecuencia de una transgresión divina que es castigada (caso del relato bíblico), o bien como un mero accidente donde la muerte no tiene más razón que lo arbitrario. En esta última lógica se encuentran “las innumerables historias del tipo de los «Dos mensajeros» o del «Mensaje fallido»”, en las cuales, según explica, “Dios envió al camaleón a los antepasados con el mensaje de que serían inmortales, y a la lagartija con el mensaje de que morirían. Pero el camaleón se detuvo en el camino y la lagartija llegó primero. Una vez que hubo entregado su mensaje, la muerte entró en el mundo” (Eliade, 1974: 4). El relato mítico conjuga la dicotomía entre el mensajero trascendente de la inmortalidad, investida en el poder transformativo del camaleón, frente a la ordinaria figura de la lagartija, que se convierte en el humilde mensajero de la falta de una promesa más que la muerte desnuda.

En el orden del relato de Rivero, esta simbólica de la lagartija puede ligarse con la caracterización del personaje escritor del relato en la paradoja que encarna frente a los ojos de Silvia: su ordinaria naturaleza —la de todo hombre— y el torrente mítico que inunda su mirada melancólica. ¿Qué es el poeta melancólico, sino ese hombre portador de una “mirada temible y piadosa del mundo”? Mirada órfica que intensifica el carácter incesante de un morir que siempre retorna. En este sentido, el personaje de Rivero intensifica su condición melancólica al llevar a su corporeidad lo que en el imaginario opera en nivel de lo simbólico. De ahí que, como afirma la autora, el *revenant* sea, ya no el mensajero, sino el mensaje mismo. Por ello, su personaje no tiene voz, pues, como señala Rivero, “quien regresa de la muerte, regresa de una utopía negra, trae a cuestas una narrativa intransferible” (2021: en línea), la cual está codificada en el cuento en tanto que *logos*, es decir, en la imposibilidad de su traducción al lenguaje del mundo, pero no para la “verdad poética” que encarna el *revenant*. Frente a esta intraducibilidad, Silvia es la poseedora del verbo, de una palabra que le resulta tan “inútil” para explicar la desazón que su amigo le ha transferido en su retorno, como la de los intentos de escritura de aquel. En otras palabras, Silvia pretende encontrar la voz, hacer inteligible el mensaje silencioso del héroe melancólico, un mensaje que se cifra en los recovecos de esa “utopía negra” que el *revenant* carga a cuestas: la *desolación*.

### La soledad esencial

El relato de Rivero se sostiene en la supuesta diferenciación (anclada en el título) que la misma Silvia hace de “su especie” respecto de la de su amigo, y que se condensa en una de las citas antes referidas, donde la narradora alude a “la posibilidad de ser feliz, o algo parecido” que le permitía su mirada apacible del mundo, posibilidad que contrasta frente a la desazón vital permanente del escritor, derivada de la búsqueda de una trascendencia poética. Me importa resaltar cómo esta contraposición es traducida por la misma Silvia en términos de “narratividad”, cuando reconoce su afinidad a las estructuras de las fábulas, “esos dramas pequeños y de final nítido, justo cuando los animales toman decisiones absolutas que *recuperan el orden natural* del mundo”, porque le “permite[n] soportar *la masa descomunal del tiempo*”, estructura que se contrapone a la de la escritura de su amigo que “llenaba de aire el corazón y [...] a cambio no me regalaba el menor consuelo. ¿Escribías para lastimar?” (Rivero, 2020: 15, mis cursivas).

La cita permite reconocer cómo la apacibilidad de la mirada de Silvia se traduce en la idea de una ordenación de mundo (que al final del camino es siempre una narratividad) capaz de restaurar lo “descomunal” en un orden conocido. Si seguimos esta lógica de codificación narrativa definida por el mismo personaje, el quebrantamiento de ese orden en su propio relato está amparado en el advenimiento del *revenant*, quien desarticula justamente esos límites conocidos. Si el sino melancólico del escritor en vida otorgaba a Silvia el consuelo de su diferencia, su regreso es la negación de esa diferencia, porque él es, como se ha señalado, el mensaje que anula el sentido mismo de los límites. En él, la vida y la muerte no se disocian, no se oponen, no se “ordenan”, solo hay en él un morir incesante. En este sentido, si el escritor en vida hace de la melancolía la vía oscura que percibe lo descomunal y dice de su desconsuelo, su retorno lo convierte en encarnación muda de la desolación que cancela la posibilidad de una narratividad continua, con un “final nítido”, promoviendo la emergencia de un relato discontinuo, que “llena de aire el corazón”, espacio de todo aquello que es infinitamente desconocido, un vacío que permanece.

Por ello, una de las claves del cuento de Rivero se encuentra en la escena que relata Silvia cuando, en su trabajo con los niños del kínder, pide a sus pequeños dibujar un paisaje relacionado con la palabra “Desolación”. Algunos, dice, desde la intuición infantil, “dibujaron desiertos plagados de cactus como extraterrestres, otros dibujaron un sol negro, un sol tan oscuro que las plantitas agonizaban con los cuellos quebrados” (Rivero, 2020: 9). Los resultados de la labor escolar son presentados en una exposición a la que asisten los padres de las criaturas, quienes no entienden nada. Frente a la incomprensión, Silvia señala: “Guardé para mí sola esa palabra que era tuya y que ahora es solo mía” (10).

La palabra “desolación”, como voz de la condición que transita de personaje a personaje articula en el relato la clave del misterio: remite al latín *desolari*, “devastado, abandonado, dejado en el aislamiento total”, ausencia de consuelo, de la calma, de la posibilidad de “restaurar un posible” (Nancy, 2008: 167). La desolación, en el relato, es entonces un espacio amplio del abandono, pero un abandono que excede al sujeto y opera en un más allá, en el orden de la soledad esencial de la que también nos ha hablado Blanchot. Cuando el pensador francés apela a la soledad, no lo hace en términos de su uso corriente, como un estado psíquico, sino en términos de una ausencia radical, donde la experiencia excede toda forma de dominio del pensamiento, porque

desplaza los límites de toda posible configuración de sentido o significación. Como explica Pérez Valdés,

la *soledad-esencial* en Blanchot remite a la experiencia de lo inefable que no puede ser “presentada” en un discurso por parte del sujeto [...] no implica una “soledad del mundo” ni tampoco una “soledad del artista” [...] más bien, [remite] a la distancia respecto de cualquier tipo de valoración o estructuración de sentido original, en la que no puede existir la remisión a una conciencia que pueda dar cuenta de este vacío, objetivándola en una cierta categoría. Es por esto que podemos advertir que la soledad es la marca de “lo inconfesable”. (2018: 49-50)

De ahí que Blanchot afirme: “Cuando estoy solo, no soy yo quien está aquí, y no es de ti que estoy lejos, ni de los otros, ni del mundo [...] Lo que viene a mi encuentro no es [...] sino *lo que hay ‘detrás de mí’*, lo que el yo disimula para ser para sí” (1992: 239, mis cursivas). ¿Qué es eso que hay “detrás de mí”? El espacio de lo innombrable, aquello que el sujeto no puede representar, categorizar o aprehender, ¿acaso esa “utopía negra” que el *revenant* carga a costas de la que habla Rivero? Por ello, la pugna de Silvia se encuentra en el orden del discurso, en la búsqueda del entendimiento de aquello que le ha sido “vaciado”.

Si seguimos la línea de pensamiento de Blanchot, la transformación de Silvia adviene, desde la codificación de lo sobrenatural, en la conmoción por la angustia de una toma de conciencia más allá del entendimiento, en la que el “«Yo soy» descubre la nada que lo funda” (1992: 240). Por ello, desde la sensible lucidez que caracteriza a la voz de Rivero, ha señalado que sus personajes son contruidos como “vectores que se retrotraen, que se enroscan en la certeza desesperante, fatal y patética de que cargan sus propios cadáveres, como si la muerte fuera anterior a la vida, en una secuencia subversiva” (2021: en línea). De ahí que uno de los rasgos que Silvia alcanza a discernir en su propia transformación sea la de la anulación del tiempo (que no es otra cosa que la vida) en su cuerpo, en su devenir en la criatura “opaca”, “apagada”, por la que gana el epíteto de “zombi” que los demás inquisitivamente le lanzan. Esta atribución juega nuevamente con la simbólica de otro de los personajes de la cultura popular y literaria que es un modo más de la encarnación de “lo ignoto”:

¿Saben los zombis que son zombis? ¿Saben, acaso, que están muertos? En ese punto en que saber y no-saber se tocan es donde surge la representación del zombi. Su pensamiento no logra asirse ni a la condición de su muerte ni a la certeza de la vida, y se nos aparece en un intersticio que prolonga indefinidamente el imposible instante del morir. La vida y la muerte se reúnen en él, se ponen una junto a la otra [...] Así el no-instante, el no-lugar de la muerte aparecen tortuosamente prolongados en ellos, hasta el punto de recordarnos, justamente por la fascinación y el desconcierto de esta muerte eterna, de este silencio perpetuo, lo desconocido personificado. (Fernández Gonzalo, 2011: 36-37)

Dicha imposibilidad de discernimiento es la que es dramatizada en la voz dolorosa de Silvia, por ello, su relato está impedido de clausura, fuera del consuelo del ordenamiento, porque no hay más respuesta que la que ella misma encarna, así como lo es el suicida retornado. En “De tu misma especie”, el *revenant*, en su morir incesante, y el zombi, en su imposibilidad de morir, comparten un silencio perpetuo, por ello son una *poiesis* de la melancolía, de la imposibilidad para la que, en espera de la comprensión, como la misma Silvia, poseemos “toda la eternidad”.

## Bibliografía

- BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*. Trad. Anna Poca. Barcelona, Paidós.
- BOCCUTI, Anna (2022): “Una literatura que habla por la herida. Entrevista con Giovanna Rivero”. *Orillas*, 11: 73-88.
- CADECOMME, Marie (1997): *La vie des morts. Enquête sur les fantômes d'hier et d'aujourd'hui*. París, Imago.
- DIAZ, José-Luis (2013): “Paratopías románticas”, *Contextes. Revue de Sociologie de la Littérature*, 13 (2013): <http://journals.openedition.org/contextes/5786>. DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.5786>
- (2016): “Las escenografías autoriales románticas y su «puesta en discurso»”. En Aina Pérez Fontdevila—Meri Torras Francés (comp.): *Los papeles del autor. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros: 155-185.
- ELIADE, Mircea (1974): “Mitologías de la muerte: una introducción”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 4: 4-10.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011): *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama.
- GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel (2017): “El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi”, *América sin Nombre*, 22: 49-59. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2017.22.04>
- (2021): “Giovanna Rivero, *Para comerte mejor*”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 12: LXXV-LXXVII. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.LXXV-LXXVII>
- NANCY, Jean-Luc (2008): “Consolación, desolación”, *La declosión (Deconstrucción del cristianismo, I)*. Trad. Guadalupe Lucero. Buenos Aires, La Cebra: 165-173.
- PÉREZ VALDÉS, Ricardo Francisco (2018): *La concepción de la soledad en el pensamiento de Maurice Blanchot*. Tesis doctoral. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- RIVERO, Giovanna (2020): *Para comerte mejor*. Badajoz, Aristas Martínez.
- (2021): “Cruzando el umbral: encarnados y revenants”, Youtube, subido por Seminario de Investigación poéticas de lo inquietante, el 24 de abril de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=YsAciudSGM>
- SCHMITT, Jean-Claude (1994): *Les Revenants. Vivants et morts dans la société médiévale*. París, Gallimard. DOI: <https://doi.org/10.14375/np.9782070736577>

© Claudia L. Gutiérrez Piña



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C