

DEL AMOR EN LA POSMODERNIDAD: DOS RELATOS DE CLAUDIA ULLOA DONOSO

Mónica Covarrubias Velázquez

Arizona State University

mcovarr8@asu.edu

Resumen: “Una de Bollywood” y “Línea” son dos relatos breves de la escritora peruana Claudia Ulloa Donoso, incluidos en la colección *Pajarito* (2018). Ambos relatos presentan el repentino encuentro de una mujer con un hombre extraño, abriendo así la puerta al cambio y a la otredad. Este artículo analiza los aspectos humorísticos, como la parodia, la ironía y la caricaturización, así como los elementos narratológicos de espacio y focalización que, por un lado, trivializan la invasión del agente extraño, pero, por otro lado, constituyen una crítica de la cultura posmoderna. Con este fin, se analizan los cuentos de Ulloa Donoso a la luz de las interpretaciones de la *cultura líquida* de Zygmunt Bauman y de la era posmoderna Gilles Lipovetsky. Asimismo se emplean, como herramientas de análisis, algunas definiciones propuestas por Linda Hutcheon y por Mieke Bal. De este modo, este artículo propone que ambos cuentos emplean el humor y la desdramatización como medio para ridiculizar la cultura líquida y globalizada en la que la voz narrativa se ve inmersa.

Palabras clave: literatura hispanoamericana, posmodernidad, risa y literatura, cultura de masas, cultura líquida

LOVE IN POSTMODERN TIMES: TWO SHORT STORIES BY CLAUDIA ULLOA DONOSO

Abstract: “Una de Bollywood” and “Línea” are two short stories written by Peruvian author Claudia Ulloa Donoso, part of the collection *Pajarito* (2018). Both stories present a sudden encounter between a woman and a strange man, key event that opens doors to change and also to otherness. This article analyses the humorous aspects, such as parody, irony and caricaturing, as well as the narrative elements of space and focalization which, on the one hand, trivialize the irruption by a foreign agent, but, on the other hand, criticize postmodern culture. To this end, these short stories by Ulloa Donoso will be analyzed in the light of Zygmunt Bauman’s interpretation of the *liquid culture*, and Gilles Lipovetsky’s view of the postmodern era. Additionally, some definitions by Linda Hutcheon and Mieke Bal will be deployed as analytical tools. In this manner, this work proposes that both short stories make use of humor and trivialization as a means to ridicule the liquid and globalized culture where the narrative voice is mired.

Keywords: Hispanic American literature, postmodernity, humor and literature, mass culture, liquid culture

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2023.16.5106>

Recibido: el 9 de enero de 2022

Aceptado: el 19 de enero de 2023

Publicado: el 27 de febrero de 2023

Amores leves, tragedias menores

Claudia Ulloa Donoso, escritora peruana considerada entre los novísimos narradores latinoamericanos, representa en dos relatos breves el conflicto de una mujer frente a la intrusión sin precedente de un Otro, un hombre: extranjero en un caso, presunto delincuente en el otro. Lo que llama la atención en ambos relatos no es tanto la súbita invasión de otro personaje en la vida de la protagonista, sino más bien su forma de reaccionar frente a tal situación. Pareciera que estas dos mujeres reciben con los brazos abiertos al agente extraño, o cuando menos, sucumben a la curiosidad en lugar de salir corriendo, como la lectora podría esperarse. Esta reacción ante lo extraño mueve primero a la risa, pues el tono de la narración, además, raya en lo caricaturesco. Esto se ve en la narración rápida de los eventos, en la exageración de los movimientos de los personajes y hasta en la simpleza, a veces, de los diálogos entre ellos. Pero también, al detenerse a pensar en la situación descrita, el actuar de las protagonistas en ambos relatos causa extrañamiento por su entereza, su ingenuidad, su falta de dramatismo. De manera semejante, el tono del discurso no parece alarmado frente a las intrusiones que describe, sino que los hechos se cuentan mesuradamente, como si fuera un evento más en la vida cotidiana de una persona cualquiera, en casi cualquier ciudad contemporánea.

En este análisis considero las caracterizaciones de la posmodernidad ofrecidas por Zygmunt Bauman y Gilles Lipovetsky con el fin de contextualizar los relatos “Una de Bollywood” y “Línea”, publicados en la colección *Pajarito* (2018). Más allá de proponer este periodo, esta cultura o sistema de pensamiento como mero telón de fondo, propongo interpretar las relaciones que ambos relatos entablan con el concepto de Posmodernidad. Para esto, el análisis estructural de ambos textos busca, primero, diseccionar los recursos identificados como parte del género del humor o de la risa, apelando a la teorización hecha por Linda Hutcheon, y explicar de qué modo contribuyen al sentido de la obra. Posteriormente, analizo aspectos narratológicos de la historia que funcionan en sintonía con los recursos humorísticos hacia la construcción de sentido, tarea para la cual me referiré a definiciones de Mieke Bal.

“Una de Bollywood” es el primero en la sección de relatos titulada “Cosa de dos”, que compone la colección. Como ya se sugiere en los títulos, el del relato y el de la sección, se trata en principio de una historia de amor, aunque ya desde ahí se anticipa el toque humorístico e intencionalmente cursi. “Una de Bollywood” juega con la expresión en español “cuéntame una de vaqueros”, que indica que la historia que se acaba de escuchar parece inverosímil. Sin embargo, la expresión es trastrocada para incluir la realidad hindú que cobrará sentido con la historia. A su vez, la mención de Bollywood puede predisponer a la lectora a esperar una historia de amor, sí, pero al estilo de las grandes industrias de cine para las masas, es decir, con un argumento fácil y con estereotipos.

Este relato cuenta el casual encuentro de la protagonista con un hombre extranjero, presumiblemente de la India, con quien entabla una conversación pese a no tener una lengua en común —hecho que, como lectores, aceptamos mediante un pacto de ficción—. Según la narradora, este hombre le pregunta si ella es hindú —no se sabe en qué lengua lo hace, o si es una conjetura de ella—, la mujer responde “sí soy”, y el hombre empieza a hablar como si ella pudiera entenderlo. La narradora, empatizando con este extranjero, se detiene a escucharlo y él habla como si la

comunicación estuviera fluyendo, hasta que, con aire resolutivo, le dice “pati patni” (las palabras en hindi para esposo y esposa) y, acto seguido, le pone una sortija en el dedo. Ella la acepta, se levanta y el extranjero camina con ella hasta su departamento. Finalmente, el hombre se pone cómodo en su sala mientras la protagonista, sabiéndose ya comprometida con un hindú, busca dentro de su casa objetos relacionados con el supuesto origen de él, como si buscara hacerlo sentir en casa.

Otro encuentro inesperado ocurre en el relato “Línea”, en el que la presencia de un sujeto ajeno a la protagonista invade de pronto su espacio privado. Cuando ella llega a su casa, un hombre desconocido está sentado en su comedor. También en este caso llama la atención la respuesta de la protagonista ante la invasión: se disculpa por entrar sin tocar la puerta, aunque es su propia casa, se sienta a la mesa con él, acepta el ofrecimiento de un café y se deja llevar por la conversación. Pese a que, mientras interactúa con él, busca la oportunidad de tomar su navaja y hasta se imagina a sí misma agrediendo al invasor, al final del día ambos personajes cenan, beben, bailan y hacen el amor. El hombre pasa la noche en casa de ella y, al amanecer, le deja una cariñosa nota diciéndole: “siéntete en tu casa” (Ulloa Donoso, 2018: 50).

El análisis de estos dos relatos puede llevar a una interpretación de sus protagonistas como imagen de una generación, encarnando una actitud que, siguiendo la teoría de Bauman expuesta en una serie de publicaciones,¹ sobre la cual me detendré más adelante, se puede llamar *líquida*, pues en los dos casos es de notar que los personajes no oponen resistencia a la intrusión de una otredad, un agente totalmente extraño, que de pronto se les pone de frente, sino que dan paso fácilmente (un poco menos en “Línea” que en “Una de Bollywood”) al cambio que conlleva aceptar esta nueva presencia. Hay, pues, una llamativa adaptabilidad a lo contingente. Pero no solo eso, sino que la actitud con la que se percibe y se narra esta aceptación es tan ligera que raya en el absurdo. ¿Cómo —se preguntará casi cualquier lectora— es que alguien se compromete tan rápido con un extraño cuya lengua obviamente ni siquiera comprende? O, ¿por qué alguien habría de explicarle al intruso que encuentra en la propia casa: “Estaba abierto, por eso entré” (Ulloa Donoso, 2018: 47)? Estas reacciones de los dos personajes nos pueden resultar casi inverosímiles y, sin duda, irrisorias.

La risa de Narciso

Las inesperadas respuestas ante lo extraño que se observan en las protagonistas de los dos textos que aquí me ocupan llevan consigo una sutil forma de trivializar situaciones que en otro contexto requerirían más solemnidad o más dramatismo. En el caso de “Una de Bollywood”, comprometerse con un hombre merece apenas la atención suficiente para mencionarlo en menos de dos líneas: “Ahora estoy en la casa con un hindú sentado en el sofá y estoy comprometida” (2018: 45).

¹ Comenzando por *Modernidad líquida* (1999), *Amor líquido: Sobre la fragilidad de los vínculos humanos* (2003), *Vida líquida* (2005), *Miedo líquido* (2006), *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre* (2007), *Generación líquida: Transformaciones en la era 3.0*, esta última en coautoría con Thomas Leoncini (2018), el sociólogo polaco analiza diferentes aspectos de la vida en la sociedad contemporánea desde el concepto de liquidez acuñado por él mismo.

Inmediatamente después, la atención de la narradora se centra en los productos de cocina que tiene a la mano y otros objetos comunes.

Una ligereza semejante a esta se observa en el relato “Línea”, donde tras la sorpresa y el miedo que dan inicio a la historia (“Lo primero que encontré hoy al llegar a casa fue la mirada de un extraño que estaba en mi comedor de diario” [2018: 47]), muy pronto la narradora sucumbe a una observación atenta y curiosa de los movimientos de este hombre en la cocina. Pareciera que los eventos que bien podrían constituir un drama o una tragedia para cualquiera ceden aquí el paso a los pequeños detalles de la historia, como son las elecciones del intruso en la cocina, o a las impresiones del presente y a reflexiones que son disparadas por estos detalles minúsculos. Como se ve cuando la narradora cuenta:

Vi cómo preparaba el café cuidando cada detalle. Abrió la alacena y buscó las bolsas de café, leyó el tipo de café que era y me preguntó si quería un café negro o un capuchino. Olió los empaques de café, los dejó frente a él por dos segundos y se decidió por el empaque rojo —yo hubiese hecho lo mismo—, hirvió el agua lavando antes la tetera y calentó la leche agitándola perfectamente y sin violencia con un batidor de globo. (2018: 47-48)

La atención puesta en los detalles contrasta con otros eventos referidos. Además de la invasión misma del hogar con que empieza el relato, la narradora menciona, apenas tangencialmente, su despido del trabajo mientras narra la conversación que tuvo a la mesa con el intruso, al tiempo que se tomaba un capuchino: “Le empecé a contar todo lo que había hecho durante el día, y también todo ese rollo de hoy en el trabajo, que a lo mejor me despedían” (2018: 49). Además de la rápida y accidental referencia a este suceso, hay una intención de mostrarlo con poco interés, incluso con desdén, tan vagamente como para hacer del hecho apenas una parte de “todo ese rollo” (2018: 49).

Así como en el primer relato, la protagonista de “Línea” se involucra sentimentalmente con el personaje a quien acaba de conocer —lo que, en este caso, bien podría ser un *affaire* de una noche—. Estas relaciones accidentales y exprés parecen, por un lado, parodiar las relaciones amorosas representadas en cine industrial, bien hollywoodense o bollywoodense, es decir, en la clase de historia pensada para consumo masivo. Entiéndase aquí la parodia en el sentido explicado por Linda Hutcheon, quien explica desde un análisis pragmático las relaciones, confusiones y diferencias de este concepto respecto de la ironía y de la sátira. De acuerdo con Hutcheon,

La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno *intratextual*, sino como modalidad del canon de la *intertextualidad*.

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado [...].

[L]a parodia no puede tener como “blanco” más que un texto o convenciones literarias. (1992: 177-178, cursivas en el original)

Esta diferenciación pragmática permite en mi análisis entender que estos relatos, al evocar por semejanza a otro género, en este caso, cinematográfico, quieren marcar una diferencia entre el propio relato y otro texto, al cual están evaluando de manera peyorativa.

Por otro lado, esta representación de relaciones amorosas como intrascendentes presentan una imagen del sujeto contemporáneo para quien cada vez más aspectos de la vida cotidiana se tornan rápidos, casuales, triviales. En este sentido, vale la pena recordar algunos señalamientos de Lipovetsky sobre la cultura posmoderna. Hablando de la indiferencia que la caracteriza, el autor observa lo siguiente:

¿Qué es lo que todavía puede sorprender o escandalizar? La apatía responde a la plétora de informaciones, a su velocidad de rotación; tan pronto ha sido registrado, el acontecimiento se olvida, expulsado por otros aún más espectaculares. Cada vez más informaciones, cada vez más deprisa, los acontecimientos han sufrido el mismo abandono que los lugares y las moradas. (Lipovetsky, 2000: 18-19)

En *La era del vacío*, Lipovetsky señala el proceso de personalización que se observa en la sociedad actual, marcada o representada por el mito de Narciso. En este proceso, dice el autor, al tiempo que se abandonan los grandes y monolíticos sistemas de sentido, el sujeto se vuelca sobre sí mismo y se torna indiferente ante las esferas públicas, colectivas de la vida. El efecto de este movimiento es sobre todo la banalización o trivialización de lo que es exterior al individuo:

En la actualidad, las cuestiones cruciales que conciernen a la vida colectiva conocen el mismo destino que los discos más vendidos de los *hitparades*, todas las alturas se doblan, todo se desliza en una indiferencia relajada. Es esa destitución y trivialización de lo que antaño fue superior lo que caracteriza el narcisismo, no la pretendida situación de un individuo totalmente desconectado de lo social y replegado en su intimidad solipsista. (Lipovetsky, 2000: 5)

Trivialización, banalización, indiferencia, son términos que describen a esta sociedad analizada por el filósofo francés. El problema general de esta, apunta Lipovetsky, es un nuevo modo de socialización, un cambio en el comportamiento del individuo, una lógica nueva que apunta hacia la personalización, rompiendo así con los ideales modernos (2000: 5-9).

En este panorama, es necesario también explicitar la idea de liquidez y ligereza en Bauman como metáfora de la cultura posmoderna:

Los fluidos se desplazan con facilidad. “Fluyen”, “se derraman”, “se desbordan”, “salpican”, “se vierten”, “se filtran”, “gotean”, “inundan”, “rocían”, “chorrean”, “manan”, “exudan”; a diferencia de los sólidos, no es posible detenerlos fácilmente [...]. La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea de “levedad” [...]. Asociamos “levedad” o “liviandad” con movilidad e inconstancia: la práctica nos demuestra que cuanto menos cargados nos desplazamos, tanto más rápido será nuestro avance.

Estas razones justifican que consideremos que la “fluidez” o la “liquidez” son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual —en muchos sentidos *nueva*— de la historia de la modernidad. (Bauman, 2003: 8, cursivas en el original)

En este sentido, los personajes contruidos por Claudia Ulloa en los dos relatos pueden verse como imagen de esta etapa de la modernidad tardía, o lo que otros llamarán posmodernidad,² en que el sujeto adopta una actitud ligera y no opone resistencia al cambio, sino que se mueve rápida y fácilmente adaptándose a lo que encuentra a su paso. Desde luego, vale decir que la idea de ligereza o liquidez que podemos interpretar en estos textos de Ulloa es mucho más feliz que la presentada por Bauman. En otras palabras, las protagonistas de estos relatos no se ven atormentadas, no muestran una ansiedad derivada de este rasgo. Por el contrario, su actitud ante los eventos que narran es tan liviana que mueven a la risa.

Por tanto, en ambos textos el humor es un rasgo fundamental que nos permite leer la intención de los relatos. La parodia como género que funciona estableciendo relaciones intertextuales, el tropo de la ironía y la caricaturización como modo de representación son los elementos que juegan en estos textos haciendo uso del humor.

Tanto en “Una de Bollywood” como en “Línea” se puede observar a momentos una representación caricaturizada³ y hasta un poco teatral de los personajes. En el primero, por ejemplo, los movimientos de la protagonista y del presunto hindú son exagerados y la interacción entre ambos está revestida de una cierta *naïveté*:

Mientras me contaba su vida yo miraba su piel ceniza, observaba sus gestos, cómo cambiaba de expresión de golpe y estaba sorprendido, molesto, confundido, desolado, todo a la vez. Por ratos sonreía ligeramente con una mueca irónica que acompañaba con un aleteo rápido de la mano derecha, como si estuviera botando una pelota de básquet [...].

Mientras lo escuchaba, yo movía la cabeza hacia un lado como hacen los perros cuando tratan de entender algo; movía las manos también, como él, dándole botes a la pelota de básquet y sonriendo ligeramente. A veces hacía un movimiento con ambas manos como si limpiara una mesa y al mismo tiempo torcía la cabeza bruscamente hacia un lado, como desaprobando algo. Trataba de demostrarle atención y empatía, le estaba dando consejo. (Ulloa Donoso, 2018: 44)

También en el segundo relato, “Línea”, la protagonista aparece al final, de manera casi ridícula, tratando de comparar la línea que el hombre había trazado a lo largo de su cuerpo con las líneas pintadas en la avenida: “Hay muchos camiones que pasan veloces y violentos; tocan la bocina,

² A pesar de que Bauman no usa el término “posmodernidad”, es claro que la cultura que describe coincide con la que Jean François-Lyotard (1993), Lipovetsky y otros teóricos llaman así. Por lo general, Bauman alude a la cultura de estas generaciones como la “nueva modernidad” o la “modernidad actual” (2003: 8). Lipovetsky y Charles Sébastien, por su parte, hablan ya en *Los tiempos hipermodernos* (2006) de un rebasamiento de la posmodernidad hacia la “hipermodernidad” o “supermodernidad” (59-60): “Desde los años ochenta y sobre todo en los noventa apareció un presentismo de segunda generación, sostenido por la globalización neoliberal y la revolución de las tecnologías de la información” (66). Sin embargo, este nuevo tiempo social que describen tiene una nueva actitud: “la vida se vuelve menos ligera, más estresante, más ansiosa. La inseguridad de la existencia ha suplantado la indiferencia ‘posmoderna’” (68), que, si bien es fácil reconocer en nuestro siglo, no parece ser la actitud comunicada por los cuentos que analizo en este trabajo, marcados más bien por la indiferencia un tanto optimista, cuando menos, cínica.

³ Beatriz González rastrea los orígenes del término caricatura y explica: “En la Academia de los Carracci en Bolonia —conformada por Annibale, por su hermano Agostino (1557-1602) y por su primo Ludovico (1555-1619)—, a este tipo de dibujos se le dio el nombre de *pequeños retratos cargados*. Se dice que los Carracci, cansados de trabajar todo el día en las imágenes perfectas que exigía la Contrarreforma, salían a las arcadas de Bolonia a dibujar a los transeúntes de manera burlesca. En esa ciudad se definieron las bases de la caricatura: un arte que ataca a la figura humana y que apunta a divertir. Annibale defendió la caricatura como una contraparte de la idealización” (2008: 74, cursivas en el original).

sobreparan, algunos me miran mientras me levanto la blusa y me tiendo bocabajo, empuñando la cinta métrica que vuela en el aire como una serpentina” (2018: 51).

Además de estas representaciones caricaturescas, en ambos textos hay referencias paródicas que trabajan de la mano de la ironía. “Una de Bollywood” anuncia desde el título su relación burlesca con un género de cine, y la historia misma ridiculiza cualquier historia de princesas o comedia romántica, al estilo del cine industrial, en la que de un encuentro casual surge una relación de matrimonio. La ironía en algunos comentarios de la narradora contribuye a leer el relato como parodia de historias románticas gastadas. En los términos de Linda Hutcheon, el recurso de la ironía es a la vez “estructura antifrástica” y “estrategia evaluativa” (1992: 177). Así se ve, por ejemplo, cuando al final de la historia, después de buscar entre sus pertenencias artículos de la India, dice: “Ahora sólo me queda cambiar el cuadro del Corazón de Jesús por uno de Shiva. No quiero empezar mal una relación seria” (Ulloa Donoso, 2018: 46). Al referirse a la relación como “seria”, hay una evaluación por parte de la narradora sobre su propio relato, que está siendo ridiculizado. En el mismo comentario, se lee también una representación humorística de la diferencia cultural entendida como algo reductible al uso de imágenes simbólicas. Y en este último caso, la crítica se hace, más bien, a una realidad extratextual, es decir, a modo de sátira. También en este relato se parodia al *bestseller* de Paulo Coelho mediante una imitación de lo que podemos llamar el *leitmotiv* de *El Alquimista* (1988): “Este día ha sido el día del cambio y todo ha sido perfecto. Como dice el profeta: el universo ha conspirado para realizar mi deseo” (Ulloa Donoso, 2018: 46). Este comentario contribuye así a la crítica que el relato construye hacia la cultura de consumo, incluyendo no solo el cine sino también la literatura dirigida a las masas.

En “Línea”, por su parte, hay una parodia del género del *suspense* o *thriller* cuando, después de sentarse a la mesa con el intruso y conversar un poco, la narradora dice: “Entonces pensé que iba a sacar un cuchillo de la cocina y me lo iba a clavar en el estómago diciendo: «La casa era tuya, pero ahora yo soy el dueño». Yo sangraría hasta morir y sería como una escena de una película de terror casera. En lugar de la escena de terror, me sirvió más capuchino” (Ulloa Donoso, 2018: 49). Como puede notarse, la narradora misma percibe la escena del cuchillo como cliché y, gracias en parte al contraste de la escena sangrienta con la amabilidad del personaje intruso, invita a leer el fragmento con una mirada burlona sobre dicho género. Se separa así de una fórmula que se concibe como gastada y al mismo tiempo provoca la risa en el lector.

Hay, por último, un ejercicio de sátira en el relato “Una de Bollywood”, al construir a la protagonista y narradora como una *mass consumer*. Llama la atención la forma en que el personaje nos muestra su representación de ese Otro que es el hombre —que, según ella, es hindú— basada en prejuicios culturales y en su experiencia basada en productos que ha consumido y que relaciona directamente con él:

Recordé que algún tiempo atrás vi un documental sobre la gente de la India que caminaba sobre las brasas para limpiar sus almas. Este hombre tenía claramente el alma un poco enredada [...].

Empezó a hablar en esa lengua tan extraña pero tan musical que yo no entendía. Me recordó la primera vez que escuché una canción en persa. No entendí nada pero fue bellissimo. (2018: 43)

Al exhibir una perspectiva orientalista y fuertemente estereotipada de la protagonista —una actitud que podemos resumir en la lógica ordinaria del “lo vi en un documental y por lo tanto es cierto”—, el relato hace de este personaje un blanco de la evaluación o crítica por parte de la lectora. Representada como hija del neoliberalismo, la protagonista construye para sí el sujeto extranjero a partir de objetos de consumo, como canciones, documentales y hasta productos de cocina. Ante la falta de una lengua común para comunicarse con él, la mujer le ofrece estos productos que encuentra en casa como muestra de hospitalidad:

Tengo felizmente un sobre instantáneo de *tikka masala*. Tomo un poco de *ketchup* y me hago un lunar en medio de la frente, yo sé que eso tiene algo que ver con el matrimonio hindú, lo vi en un documental [...]. Él sonríe y me abraza. Le ha gustado mi lunar. Voy a poner unos palitos de colores de incienso y unas flores amarillas en la mesa. Luego pienso que tengo una falda hindú, un bolso hindú, un pareo que dice *Made in India*, y también unas sandalias. (Ulloa Donoso, 2018: 46)

Probablemente la exagerada ingenuidad del personaje provoque más bien risa que disgusto frente a estos prejuicios y asociaciones en torno a la cultura del hombre que ahora es su prometido. Sin embargo, es innegable que el *ethos* que se construye en el texto invita a tomar una postura crítica, por vía de la risa, frente a esa forma de construcción del sujeto, de ese Otro que se quiere representar mediante lo que la cultura neoliberal le pone al alcance a la protagonista.

Como se ve, estos breves relatos de la escritora peruana no solo permiten sino que invitan a aproximarse a ella desde diversas perspectivas. En lo presentado aquí brevemente, la actitud de ligereza que caracteriza a las narradoras y protagonistas, la dimensión humorística y la representación de la otredad en ambos relatos llevan a pensar de manera crítica en estos dos personajes como posible imagen de una generación, una actitud de época. Si bien dicha actitud no aparece como reprobada en los textos, es innegable que la risa que estos provocan es solo una cara de una doble intención depositada en la obra, una que nos pide como lectores una evaluación de lo representado.

Giuseppe Gatti también reconoce una cultura posmoderna en esta colección de relatos de Ulloa Donoso y reduce la expresión de esta a tres aspectos: la desterritorialización, la brevedad y la autobiografía o introspección subjetiva (2020: 21). El primero se refiere a una escritura desterritorializada o supranacional, es decir, “desligada de referentes geográficos y culturales nacionales” (Gatti, 2020: 23). Este rasgo le permite a Gatti relacionar a la escritora con una generación de autores “supranacionales como Andrés Neuman, Samanta Schweblin o Fernanda Trías, o —en el marco de los autores peruanos— pensemos en nombres como los de Gabriela Wiener, Santiago Roncagliolo, Sergio Galarza o Walter Lingán, entre muchos otros” (2020: 23).

Gatti propone leer el texto de Ulloa Donoso como un ejercicio artístico que

evidencia cómo el quehacer del escritor se convierte en un proceso de reencuentro consigo mismo en el que las distancias entre mundo real y espacio ficticio se desdibujan. En el desenvolverse de este proceso, el «yo» autoral se superpone a las criaturas ficcionales y la práctica de la escritura desemboca en un modelo autoficcional que hace coincidir las figuras de la autora, de la narradora y de la protagonista. (2020: 25)

La obra de Ulloa Donoso parece invitar a que establezcamos esta relación entre la narradora-protagonista y la autora. Como se ve en varios de los relatos de *Pajarito*, abundan referencias, más o menos sutiles, que aluden a la experiencia extranjera de la autora viviendo en Noruega y a su origen limeño,⁴ como ocurre también en su más reciente novela, *Yo maté a un perro en Rumanía* (2022), donde la protagonista de origen latinoamericano es profesora de lengua en Noruega. Si bien Gatti considera a partir de estas coincidencias que la autora lleva a cabo “un reencuentro consigo mism[a]” (Gatti, 2020: 25) mediante este ejercicio creativo, no es precisamente el caso en los dos relatos que me ocupan.

Pese a que este estudio de Gatti está en gran medida soportado por las conexiones que el autor encuentra entre la obra y la vida de la autora (nacida y formada en Perú, radicada en Noruega),⁵ algunas de sus observaciones son valiosas para el análisis de “Una de Bollywood” y “Línea”, como la consideración de una generación y de una literatura “supranacional” (2020: 23), “desterritorializada” (23) o de “cultura descentrada” (28).⁶ Pues, para Gatti, esta “ruptura de esquemas topográfico-culturales” no es solo un alejarse del afán de representar esencialismos nacionales por parte de los autores, sino una “articulación de una literatura que puede adscribirse a todo espacio geocultural, ya libre de la obligación de retratar la realidad de acuerdo a patrones culturales nacionales y, por ello, desvinculada de los juicios *a priori* y de las expectativas preconcebidas que el público local mantiene sobre ella” (2020: 25).

En suma, estos apuntes de Gatti contribuyen a caracterizar la obra de la autora como una ficción que es producto y a la vez representación de una realidad globalizada, que por un lado podría ser ubicada en casi cualquier lugar del mundo, y por otro, incluye a veces referencias culturales específicas (determinada lengua, determinada religión, cierta ciudad) pero enmarcadas en una realidad donde lo que resalta es la movilidad, el desarraigo, la convivencia de diferentes culturas, en fin, un desdibujar de fronteras, como sugiere el investigador. Así como otros escritores de esta generación mencionada por el crítico, también la autora de *Pajarito* construye, pues, una identidad que no busca coincidir con una determinada cultura nacional.

Espacio y focalización: de aquí o de cualquier parte

En esta última parte del análisis, se consideran las herramientas narratológicas que contribuyen a perfilar una interpretación de ambos textos. Un aspecto es el de la representación espacial. Mieke Bal distingue las nociones de “lugar” y “espacio”, adjudicando el primer término a un elemento

⁴ Es el caso de otros relatos en la misma colección donde hay comparaciones culturales entre América Latina y Noruega, como en “Pajarito”; o donde se sugieren ambas culturas por medio de nombres propios, como en “Salvavidas”. Otros relatos incluyen referentes a la cultura pop, como en “*The Wrong Girl*”, donde incluso la narradora declara “pero yo me llamaba Claudia” (53); mientras que otros más hacen reflexiones sobre el idioma noruego, aludiendo a la experiencia y a la profesión de la autora, como “Tom”, “Tercera conjugación” y el primer relato sin título de la sección “*Å Håpe*”. Finalmente, los relatos “Olor a pescado”, “Recuerdo” giran en torno a memorias de la narradora sobre su pasado Limeño.

⁵ Por ejemplo, cuando Gatti afirma que “[l]os relatos [de *Pajarito*] tratan de compaginar el mundo real de la autora (su vida diaria en Noruega), con el mundo ficcional que ella misma se crea y en el que a menudo se zambulle” (2020: 25).

⁶ Aludo aquí a los conceptos que emplea Gatti a lo largo de su estudio para hablar de la cultura global y posmoderna que reconoce en la obra de Ulloa Donoso.

que forma parte de la fábula, de la concatenación de hechos que se cuentan en un texto narrativo. Mientras tanto, el espacio corresponde a un aspecto de la historia: “La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados *en relación* con su percepción reciben el nombre de espacio” (Bal, 1990: 101 cursivas en el original). Es decir, el espacio, para Bal, es un aspecto que opera en la diégesis y está determinado por un elemento focalizador.

Tomando esto en cuenta, se puede analizar los espacios interiores representados en ambos relatos, el interior del hogar de cada protagonista, que es presentado según la visión de ellas mismas. Bal advierte también que

[e]l relleno de un espacio viene determinado por los objetos que cabe encontrar en él. Los objetos tienen un rango especial. Determinan el efecto espacial de la habitación por su forma, medida y colores [...]. La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio. (1990: 102)

En “Línea”, tanto como en “Una de Bollywood”, coexisten dos tipos de espacios, casi como términos antinómicos: el espacio exterior de la calle, que se deja ver como urbano por la percepción de ciertos elementos, y el espacio íntimo de la casa. Toda la acción, en los dos casos, ocurre entre estos dos.

En el relato “Una de Bollywood”, el encuentro inicial ocurre en el banco de una calle. No hay más especificidad ni detalle. Naturalmente, la lectora asume que, al llamar al hombre extranjero y al adivinar que es hindú, es la protagonista la que en todo caso se encuentra en casa, en cualquier lugar donde el español y el catolicismo sean la norma. Cualquier intento de mayor especificidad del lugar es difícil de sostener. El contraste entonces ocurre en términos de espacio, y no de lugar, y, de manera precisa, en relación con el espacio de la casa. Una vez en la casa, el hombre se acomoda en el sofá, único elemento descriptivo de este espacio. La protagonista, por su parte, repasa las opciones que hay para la cena y los objetos que tiene en su hogar y que asocia con la cultura de él: hamburguesas, *tikka masala* instantáneo, “palitos de colores de incienso” (Ulloa Donoso: 2018, 45), “una falda hindú, un bolso hindú, un pareo que dice *Made in India*” (45-46), “un cuadro del Corazón de Jesús” (46). La mención de todos estos objetos, casi a manera de inventario, determinan en cierta medida el espacio como un hogar ordinario, probablemente urbano, donde se tiene acceso a productos internacionales de supermercado y a objetos que exhiben una cultura de mercado globalizado. Un hogar católico también. Con todo, las opciones para ubicar el lugar de la fábula, la coincidencia con un espacio geográfico determinado, siguen siendo muchísimas. El contraste, reitero, se presenta únicamente entre un afuera en la calle, lugar donde las posibilidades de encuentro con otros, con la diferencia, están siempre abiertas, y el espacio privado de la casa, donde los pocos elementos que refiere la narradora permiten leer al personaje aunque sea de un vistazo: leemos algunos gustos, rutinas, atisbos de una cultura.

“Línea”, en cambio, comienza con el preciso momento de la entrada a la casa de la protagonista. Si bien el espacio interior suele ser el lugar por antonomasia que da seguridad, aquí, la presencia de un desconocido invierte ese valor y se establece, de inicio, una atmósfera tensa, de suspenso. Los detalles acerca de este espacio son casi tan pocos, incluso menos, que en el relato

anterior. Apenas se menciona un comedor, la cocina, una alacena con productos que no revelan mucho más, una ventana junto a los cubiertos, una alfombra donde harán el amor, y la mesa, que aportará mucho más sentido a la historia. Quizás el sonido de boleros que escuchan en la sala aporte un tenue rasgo a la personalidad del espacio.

En este cuento también se presenta un espacio fuera de la casa. Por un lado, en el relato indirecto de los viajes en carretera del hombre, aunque tampoco aquí hay referencia a lugares determinados. Por otro lado, la carretera, donde la protagonista quiere comparar la línea que el hombre le había dibujado en el cuerpo con las líneas blancas pintadas a la mitad del suelo. No hay manera de saber siquiera a qué distancia de la casa se encuentra este punto de la carretera. Solo se dice que hay camiones pasando a gran velocidad y sonando la bocina. Ambos espacios, el adentro, el afuera de la casa, ciertamente se describen con poca precisión geográfica. Sin embargo, es la percepción de los mismos, funcionando dentro de la historia, la diégesis, la que aporta significado al texto. Mieke Bal propone el uso del término “focalización” para referir este elemento, en lugar de “punto de vista” o “perspectiva”, pues “el agente que ve debe recibir un rango diferente al agente que narra” (1990: 109). Este aspecto, al igual que la noción de espacio, corresponde también al ámbito de la historia: “el focalizador constituye el punto desde el que se contemplan los elementos” (Bal, 1990: 110).

De manera que el espacio en este relato, tal y como es percibido por el focalizador (que en este caso coincide con narrador y protagonista), tiene mayor trascendencia en el texto justamente por el punto desde que se percibe, y no tanto por su descripción explícita. El espacio de la mesa, donde la protagonista se sienta a acompañar al intruso, es lo que le permite llegar a una reflexión y posiblemente a un cambio de actitud:

[S]e sentó a la mesa, en el sitio que yo suelo ocupar.

Yo bebía el capuchino lentamente y, sentada desde ese sitio que no era el mío habitual, vi mi casa distinta [...].

[O]bservaba la casa desde el sitio de los invitados [...].

Quizá se veía todo más bonito y puede que haya sido esa la razón por la cual siempre sentaba ahí a mis invitados [...].

Vivimos en un mundo de apariencias, aun en nuestra propia casa. Qué jodido. (Ulloa Donoso, 2018: 48)

Es decir que, junto con o como consecuencia de la llegada del extraño, hay una ruptura en la regularidad de la vida de la protagonista. Esto pasa no solo por la presencia misma, sino que el evento accidentalmente la lleva a tomar otra perspectiva, primero en el sentido literal, el lugar de la mesa desde donde observa la casa, pero después también en su forma de valorar, por ejemplo, el problema del trabajo y la idea de universalidad que propone el no invitado.

El punto de focalización pasa a ser el hombre, un escritor, según se descubre cuando se cuenta la historia de su libro: “Me empezó a explicar que el libro se llamaba así porque él había viajado mucho por carretera: manejando camiones o haciendo autostop. Un día se le ocurrió medir las líneas blancas de la carretera en distintas partes y todas eran exactamente del mismo tamaño” (Ulloa Donoso, 2018: 50). Estos eventos, aunque narrados por la protagonista, son focalizados por el hombre. Y en este caso, la percepción del escritor de ese espacio, que tampoco es identificable

ni descrito, da lugar a la concepción de la idea del libro, donde pretende tomar la longitud de las líneas como medida universal. La idea, por absurda que suene, lleva a la protagonista a establecer conexiones entre imágenes, contextos totalmente ajenos entre sí, unidos por el único rasgo de las líneas. Tal pensamiento se dispara gracias a la suave línea que el escritor dibuja en su cuerpo con el filo de la navaja: “Me imaginé en una sala de operaciones, abierta como en una autopsia. Pensé en las clases de ciencias con sus ranas, en el pollo que debía deshuesar hoy, en la cremallera que, de abrirla, dejaría ver mis entrañas vivas y mi corazón latiendo, y pensé, cuando me secaba, en una línea de carretera” (2018: 51). Esta suma de imágenes inconexas es una continuación del ejercicio que hace el escritor en su libro, al sugerir que las líneas, dibujadas en cualquier lugar del mundo, por cualquier persona, miden exactamente lo mismo. De ahí que el juego que se establece entre la indeterminación y lo universal parece trabajar en conjunto hacia una visión posmoderna que evidentemente se desliga de la cada vez menos útil identificación de un espacio geográfico con una cultura. La percepción de ese espacio sin etiquetas es el punto desde el que los personajes se abren a la diferencia, a la otredad, y al reconocimiento de universales que se proponen, no sin humor, como nuevas unidades para medir el mundo.

En el mismo tenor, “Una de Bollywood” juega también con una representación ridiculizada de la diferencia cultural. La constitución de esos espacios que evitan cualquier referencia geográfica y la exhibición de la ilusión de multiculturalidad facilitada por un mercado globalizado permite leer la historia como una crítica de lo que podríamos llamar el mito del reino apacible. Quiero decir, una falsa idea de intercambio cultural, de hibridez, como rasgos de la cultura global, donde hay una comprensión mutua y pacífica de culturas e ideologías. Este relato, mediante una parodia del género romántico en el cine industrializado, muestra la ingenuidad de quien cree entender al Otro a través de productos de consumo y de discursos estandarizados como el documental de tono antropológico. Mientras “Línea”, un poco parodia del género policiaco, ofrece la posibilidad de pensar desde otro espacio. Posibilidad que solo se presenta tras la repentina y casi violenta intrusión del otro.

Conclusión

Me parece que estos apuntes de los dos relatos breves, su carácter líquido, su diálogo con la discusión de una cultura posmoderna y su uso de géneros y recursos literarios humorísticos, dejan entrever una interesante dimensión política y filosófica de la obra de Claudia Ulloa Donoso, más allá de rasgos como la hiperbrevedad y la medialidad que le habían ganado la atención de la crítica con su obra anterior a *Pajarito*. Como he demostrado en el análisis, elementos propios de los géneros de la risa, la ironía, la caricatura, la sátira y la parodia, trabajan en ambos textos como un mecanismo que posibilita una doble lectura del discurso. Es decir, que gracias a la risa se hace presente, si bien de manera sutil, una postura crítica que invita a evaluar el propio discurso.⁷ De

⁷ Me refiero al concepto de dialogismo explicado por Mijaíl Bajtín que, aunque el teórico lo presenta como un rasgo esencial de la novela, tiene presencia también en otros discursos como es aquí el caso. Bajtín explica que “[e]sa imagen-concepción ajeno, que está representado y representa al mismo tiempo, es especialmente típica de la novela [...]. Los procedimientos expresivos poéticos directos (en sentido estrecho), de representación, incorporados a la estructura de

este modo, la crítica de las voces narrativas en “Una de Bollywood” y “Línea” ridiculizan su propia forma de percibir con tal liviandad y banalidad los eventos que irrumpen en su mundo cotidiano, y su atención, en cambio, a los objetos y eventos menos trascendentes, como la elección de empaques de café y otros productos de consumo.

El espacio narrativo y la focalización, por su parte, participan en este diálogo con el concepto de Posmodernidad al mostrar a un yo que es centro de ese universo narrativo, pero que lo mismo puede estar en Perú que en Noruega. La total ausencia de referencias geográficas que puedan anclar el espacio narrativo a un lugar determinado habla, junto con los demás elementos de los dos textos, en denuncia de una realidad donde el sistema político y económico, nuestra cultura de consumo, crea una ilusión de indiferenciación, de falta de especificidad. Así como las líneas blancas de la carretera, la narradora de “Línea” invita, sin dramatismo, a repensar por un lado en la identidad de los personajes sin anclajes a una cultura nacional, pero por otro lado, a detenerse ante la idea de un mundo globalizado donde todos los objetos y las ideas se vuelvan estandarizados. Estas reflexiones, como he insistido durante el análisis, se presentan como carentes de mayor importancia, de ahí que las protagonistas abracen con humor la contingencia, la intrusión del Otro.

Bibliografía

- BAL, Mieke (1990): *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid, Cátedra.
- BAJTIN, Mijail (1989): “De la prehistoria de la palabra novelesca”. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova—Vicente Cazcarra. Madrid, Altea—Taurus—Alfaguara: 411-448.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*. Trad. Mirta Rosenberg—Jaime Arrambide Squirru. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2007): *Amor líquido: Sobre la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. Albino Santos. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2010): *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Trad. Carmen Corral Santos Barcelona, Paidós.
- (2013a): *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. México, Paidós.
- (2013b): *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Trad. Albino Santos Mosquera. México, Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt—Thomas LEONCINI (2018): *Generación líquida: Transformaciones en la era 3.0*. Trad. Irene Oliva Luque. México, Paidós.
- GATTI, Giuseppe (2020): “Brevedad textual, descentramiento material de la escritura y heterotopías de auto-comprensión del yo: componentes de la cultura posmoderna en *Pajarito*, volumen

tal imagen, conservan su significación directa, pero están al mismo tiempo, ‘tomados con reserva’, ‘exteriorizados’, están mostrados en su relatividad, limitación e imperfección históricas; son en la novela, por decirlo así, autocríticos” (1989: 415).

- de cuentos de Claudia Ulloa Donoso”. *Artifara. Revista de Lenguas y Literatura Ibéricas y Latinoamericanas*, xx/2: 21-38. DOI: <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4387>.
- GONZÁLEZ, Beatriz (2008): “Visiones paródicas: risas, demonios, jocosidades y caricaturas”. *Revista de Estudios Sociales*, 30: 72-79. DOI: <https://doi.org/10.7440/res30.2008.06>.
- HUTCHEON, Linda (1992): “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. Trad. Pilar Hernández Cobos. En Hernán Silva (ed.): *De la ironía a lo grotesco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana—Iztapalapa: 173-93.
- LIPOVETSKY, Gilles (2000): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli Sastre—Michè Pendanx. Barcelona, Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles—Sébastien CHARLES (2006): *Los tiempos hipermodernos*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona, Anagrama.
- LYOTARD, Jean-François (1993): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Barcelona—México, Planeta—Agostini.
- ULLOA DONOSO, Claudia (2018): *Pajarito*. México—Querétaro, Almadía—Fondo Editorial Universidad Autónoma de Querétaro.
- (2022): *Yo maté a un perro en Rumanía*. México, Almadía.

© Mónica Covarrubias Velázquez



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

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