

# *El Camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick: Abordajes visuales y psicoanalíticos, una posibilidad de vida

SARAH S. OHMER  
University of Pittsburgh

## I. EL DELIRIO REALISTA

La primera novela de Laurent Kullick es un rizo-  
ma en el sentido de Deleuze. Ofrece una multi-  
tud de entradas y salidas que nos dificultan expli-  
carla o darle un significado único, una pequeña  
máquina que podemos conectar a un montón  
de otras máquinas. En este trabajo, no se trata  
de relacionar la novela con una ideología, sino  
de verla como parte de un *"assemblage"*, es decir,  
no vamos a preguntarnos qué significa la novela,  
sino con qué está conectada (Deleuze & Guattari  
4). En este trabajo pregunto con qué posibilidad  
está conectada la novela de realismo delirante  
*El Camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick.  
Además de poseer un propósito terapéutico, el  
bildungsroman delirante y contemporáneo,  
traza la vida de una narradora "esquizo" sin so-  
meterse ni limitarse a una línea cronológica. Va-  
mos a ver cómo *El Camino de Santiago*, puede  
ser una estrella de la constelación del "Realismo  
Delirante", un concepto de Juan Duchesne Win-  
ter característico de ciertas obras literarias de fi-  
nes del siglo XX y principios del siglo XXI. Por  
otra parte, deseo presentar la tesis de la obra y  
cómo ésta se conecta con unas terapias.

*"L'écrivain tel n'est-il pas malade, mais plutôt médecin,  
médecin de soi-même et du monde [et] la littérature [est]  
énonciation collective de peuples mineures, qui ne trouvent  
leur expression que par et dans l'écrivain." (14-15)*  
*"Le but de la littérature...le délire...une création de société,  
une possibilité de vie." (15)*

Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*

## A manera de sinopsis

*El Camino de Santiago* sigue la vida de una pro-  
tagonista femenina, anónima a lo largo de la  
novela. La narración se hace mayormente en  
primera persona, desde el punto de vista del  
"yo" de la protagonista. Ella nos revela episodios,  
memorias, traumas personales a través de *flas-  
hbacks*, sin nunca revelar su punto temporal de  
enunciación. Es decir, nunca se sabe qué edad  
tiene ella mientras nos cuenta su vida. De hecho,  
como veremos más tarde, la diversidad de tiem-  
pos verbales nos impide determinar un tiempo  
de enunciación preciso.

La protagonista, cuyo núcleo familiar consis-  
te de una madre pasiva, un padre abusivo, tres  
hermanos y una hermana, vive con la tensión  
entre dos voces en su mente: una voz femenina,  
Mina, y una voz masculina, Santiago. La inva-  
sión de la voz de Santiago, es a veces soportable,  
pero otras veces inaguantable y controladora.  
Por otro lado, la voz de Mina parece ser más li-  
beradora ya que comunica de manera intuitiva  
mientras que Santiago comunica con fotografías  
que muestra a la protagonista y con diálogos  
transcritos en discurso directo a lo largo de la  
obra. Argumentaremos más a fondo con cuáles

teorías psicoanalíticas se conectan cada una de las voces. La protagonista fue víctima de un abuso sexual alrededor de los cinco años, digamos muy temprano en su infancia, lo cual Santiago le recuerda con fotos al empezar la narrativa. A lo largo de su vida, este Santiago toma una parte más y más influyente, controlando las acciones de esta niña que trata de encontrar la aceptación social, de ser como sus hermanos y especialmente como su hermana, una figura supuestamente ideal. Sin embargo, la presencia de Santiago y la falta de aceptación social (por su familia, compañeros en el colegio, personas con autoridad) la llevan al intento de suicidio a los catorce años, lo cual sobrevive, pero no supera.

Después, se encuentra atrapada en una relación con un tal Vicente, que se vuelve muy violenta, y decide abandonarlo y salir de su país, México, para comenzar una nueva vida en España. Atraviesa Francia y llega a la tierra peninsular, donde, siendo profesora de inglés y viviendo en un albergue para mujeres, tampoco se encuentra en su lugar. La protagonista es alienada y expulsada al ático en la casa de alojamiento, mientras desarrolla una relación inestable con un hombre físicamente enfermo. Decide irse de España también, y llega en Londres, donde vive en la calle hasta que encuentre su nuevo amor, un joven bastante tranquilo que la cuida. En esta parte de la narrativa, la protagonista se describe siendo muda y pasando su tiempo contando pasos, números de habitantes, y otras cosas. Abandona esta vida después de algunos años, para regresar a México y reunirse con su familia. Al final, se establece con un hombre que la respeta y la satisface, pero no satisface a Santiago, y las críticas de éste la llevan al suicidio. Su muerte representa una muerte que podemos compartir con ella, y que puede conectarse con una nueva vida. Explicaré cómo, y porqué.

#### *El realismo delirante*

El 'realismo delirante' es un término acolado por Juan Duchesne Winter que representa una consuelación de obras con características peculiares.

Poseen una serie de códigos que proyectan la narrativa al margen (pero no totalmente afuera) del realismo convencional. El delirio que presenta Juan Duchesne en obras como *Papi* de Rita Hernández, *Yo era una chica moderna* de Cesar Aira, *Semidiós* de Ahmir Hamed, *Lumpérica* de Diamela Eltit, *Insensatez* de Castellanos Moya, *Salón de belleza* de Mario Bellatín y *2666* de Roberto Bolaño, tiene que ver con las teorías del delirio que producen ciertos textos literarios. Tales obras aplican el delirio a efectos realistas para convertirlos en efectos teóricos. En vez de representar la realidad como tal, elaboran una realidad articulada por la discursividad del sueño, del delirio, a través del uso de yuxtaposiciones, exageraciones, condensaciones, fragmentaciones, etc. Además, Juan Duchesne Winter asume el realismo delirante en tanto variante del realismo genérico "que modula intensidades latentes o manifiestamente fantásticas mediante recursos inmanentes al propio efectismo realista, con poca recurrencia a los modos establecidos del género fantástico" (Duchesne 4). Las novelas de realismo delirante repiensan la obra literaria para ponerla en diálogo con otros tipos de escritura, no necesariamente escritura literaria, sino escritura en el sentido de Derrida (Duchesne 25).

#### *Fotos y cinematografía como escritura*

En *El Camino de Santiago* las fotografías (a veces transformadas en videos) desempeñan un papel de comunicación importante, entre la protagonista y la voz masculina de Santiago que la controla desde el interior de su mente. Las fotos que Santiago le 'muestra' a la protagonista y que él proyecta delante de sus ojos pero desde el interior de su cerebro, narran el pasado, presente y a veces el futuro, introduciendo elementos visuales y sonoros que, en vez de asociarse a la escritura de un texto, provienen de la escritura visual. Esta estrategia manifiesta diferentes funciones que se discutirán a continuación.

La dinámica de la narración fotográfica construida por Santiago, por una parte, lleva un aspecto filmico a la memoria de la narradora. A

veces las fotos que encontramos son simples *flashbacks* hacia atrás, a un tiempo pasado en relación con el tiempo de la narración. En este caso, son ficheros visuales tintados por emociones que la narradora inserta en sus relatos: “Voy en un tren europeo. Vicente es una fotografía lejana llena de furia. [...] ‘–Nunca más –me hace pactar Santiago. –Nunca –prometo embelesada con los paisajes de la campaña francesa” (Laurent Kullick 34-35). En este ejemplo entonces, la fotografía está tintada por la furia que ella sintió por parte de Vicente. Otras veces, por ejemplo cuando pasa de una foto a otra para narrar las primeras etapas de su relación con Vicente, la estrategia narrativa parece un “montaje paralelo” cinematográfico porque nos comunica la idea de un largo tiempo pasando en algunas imágenes: “[El montaje alternado o *cross cutting*] es una manera privilegiada de manipular el orden y la duración de los acontecimientos implicados, funcionando, además como un sistema de elipsis” (Carmona 113). Estos montajes crean efectos de interrupción, condensación, fragmentación, yuxtaposición, que según Duchesne son propios a las novelas realistas delirantes (Duchesne 4):

Primera fotografía: Llego con los libros de la universidad al Café Ajenjo, donde se suscitan partidas de ajedrez. Encuentro los ojos felinos de Vicente. Me miran y no me miran. Tomo café y fumo. Abro el libro más enigmático que mis ojos hayan visto: *Ecuaciones aplicadas*. Santiago, en su Plan, me hizo ingresar al colegio de ingeniería [...] Cuando más concentrada estoy en la incompreensión de un problema, Vicente me habla. —¿Integrales?— Empieza la seducción. [...] Segunda fotografía: Vicente me invita a su departamento. Eso no se puede hacer si vamos a jugar ajedrez amoroso. Es como aceptarle un gambito de dama con la suya envenenada. Tercera fotografía: Vuelvo al Café Ajenjo. Vicente me guiña un ojo...Me invita a cenar. Sentados uno frente al otro, hace preguntas. Contesto parcialmente, dejando un halo de misterio. (Laurent Kullick 20-21)

En vez de manejar las imágenes de manera puramente escritural y alfabética, la narrativa opta presentarlas como un escenario cinematográfi-

co: “Primera fotografía [...] segunda fotografía...” (Laurent Kullick 21). Las fotos son especies de *flashbacks*, haciendo que el tiempo de descripción oscile entre el pasado y el presente

La fotografía de Vicente tiene otra empalmada: el Caso Felicitas. Están juntas en el álbum porque las une la bronca, el deseo de poder y la derrota. Felicitas es una compañera de primaria. [...] Todas le tememos a su furia. [...] Es justa con sus amigas. Las protege. Ella fue la única que desconfió de mí [...] Situación que debí haber aceptado con la humildad de un gran maestro. Pero no. Un día, Felicitas se enferma. Su grupo de amigas está congregado contando una película de terror. (Laurent Kullick 23)

Además, se usan efectos visuales para crear un tipo de “*fondú en noir*”, sea con fines de introducir un *flashback* o de concluirlo: “¿Ves?—me dice Floripez en la última sombra de la fotografía—Eso te pasa por hocicona [...] Estoy en la oscuridad del patio trasero, castigada. La fotografía empieza justo en la oscuridad” (Laurent Kullick 25, 31). Está claro que en el texto, la palabra fotografía toma una dimensión de video. Los *flashbacks* y “*fondú en noir*” son ejemplos de montajes paralelos, un tipo de montaje alternado: “Tanto el *cross cutting* como el *montaje paralelo* pueden ser considerados como procesos que producen efectos narrativos, pues establecen lazos y relaciones entre diferentes líneas de acción” (Carmona 113). En un *montaje paralelo*, las acciones representadas no suceden simultáneamente con el presente de la historia. Entonces, este tipo de montaje entre fotografías subraya la yuxtaposición narrativa.

Las fotografías y mini videos funcionan como líneas entre dos puntos, espacios estriados de la vida de la narradora que son delimitados e intervalos cerrados que representan dimensiones de su vida (Deleuze & Guattari 480-484). La conexión o el “*assemblage*” literario de tales fotos y mini videos crea un tejido de imágenes y narraciones, un espacio liso que no es homogéneo sino amorfo, no formal (Deleuze & Guattari

475-477). Deleuze y Guattari ejemplifican las diferencias entre el espacio liso y estriado con manufacturas de telas. El tejido, según ellos, es un espacio estriado porque es muy ordenado, cuadrado por un espacio delimitado. El "feutre", sin embargo, no se limita a ningún espacio, solamente consiste en conectar las microfibras de la tela aplastándola. No es homogéneo, no tiene un centro, se forma a partir variaciones continuas, es un espacio liso. También presentan un ejemplo matemático de un espacio liso: "Fractals are aggregates whose number of dimensions is fractional rather than whole, or else whole but with continuous variation in direction." (Deleuze & Guattari 477) El espacio estriado puede incluir un espacio liso, o sea, no son excluyentes, por ejemplo, en el espacio estriado de una calle puede vivir un nómada en su espacio liso. El *assemblage* de fotos es el nómada en la calle literaria, digamos, que abre las limitaciones espaciales y temporales de la narrativa.

### *Flujos y códigos*

La foto-escritura sirve de trampolín para lanzar la narración del realismo al delirio. El flujo de las fotografías aumenta de manera exponencial al principio de la novela, sujetándola a un espacio realista al principio y pronto exponiéndola en un flujo de imágenes desarraigadas de cualquiera linealidad o cronología. Esas imágenes descomponen la cronología; la cronología y la atemporalidad del orden de las imágenes se mezclan en un proceso de desterritorialización y reterritorialización constante. Son líneas de fuga, de desarticulación, y de rearticulación, de aterrizaje dentro de la narrativa. Por lo tanto, la experiencia del lector/a, tratando de imponer una lógica a la trama no-lineal, se ve desarraigada en unos momentos de la narrativa, encontrando así puntos de conexiones lógicas dentro de la misma, para luego perderse nuevamente. Es como si la narradora fuera una máquina lanzando una cantidad de fotografías delante de los ojos del/la lector/a a una velocidad que le impediría aplicar una lógica temporal a su narración, pero

también le fuerza encontrar la lógica temporal para entender y construir el *bildungsroman*, la vida de la protagonista. Pero al final, el flujo es tan intenso que es imposible captar un hilo sin regresar y tejer el tejido narrativo. Uno se ve obligado a adaptarse al nuevo código delirante de la foto-escritura que remite a una a-linealidad, un tiempo indefinido, caótico.

Ahora, uno se podría imaginar que con este trampolín ya se ha llevado la narrativa a un nivel más alto, un nivel delirante. Pero no se trata de alturas ni de elevaciones que terminan, sino de un proceso de saltos sin fin. Veo otros trampolines, de arriba hacia abajo, en diferentes lados, que empujan a uno a saltar en diferentes direcciones, a través varios planos geométricos. De esta manera, el flujo poético se añade al flujo fotográfico para crear un flujo narrativo delirante. El flujo poético trata de bloquear el discurso narrativo varias veces, usualmente con la presencia de Mina.

Mina, una voz en la mente de la narradora, está asociada a colores de manera consistente y su presencia coincide con partes poéticas del texto. Tal combinación pone en marcha un discurso más sugestivo en comparación con la referencialidad centrada del discurso fotográfico. Los colores y Mina nos llevan al espacio liso, cualitativo, acentrado rizomático (Deleuze & Guattari 480-484). Los tintes de azules más pálidos ("un vuelo azul") y más oscuros ("un azul negruzco, índigo"), pero también purpúreos (Laurent Kullick 67). La pluma se ha transformado en pincel para orientar la narrativa a un espacio abierto, liberador y al mismo tiempo inalcanzable:

Escucho la voz de Santiago muy lejos. En el sueño, color azul nocturno, estoy escalando un pico de piedra. Al llegar a la punta diviso un valle. Del otro lado de la cañada, sobre otro pico, descubro a Mina. Quiero bajar por la hondonada, cruzar y llegar a ella. El valle se llena de mar. Aguas enfurecidas golpean su roca y la mía. La espuma fosforescente dibuja símbolos, caras y rutas que Mina ilumina con ojos de luna. Hablo, pero la voz se pierde en el caracol del oído. (Laurent Kullick 27)

Mina acompaña un discurso poético que establece un entorno de paz para la narradora. De hecho, podemos ver en Mina la maternidad que falta en su vida, una maternidad que se ausenta también en la literatura contemporánea. Las anáforas crean un ritmo de oración (45); la musicalidad, el ritmo, acumulaciones y gradaciones hacen que este pasaje resulte más poético que prosaico.<sup>1</sup> Contra ataca el espacio estriado de la civilización literaria.

En un momento preciso la novela se desconecta enteramente de la tela prosaica. El código cambia durante un capítulo entero, cuando la narradora pierde control y conciencia y bucea hacia el fondo de su mente.<sup>2</sup> (67) En el clímax del delirio, el lenguaje simbólico de colores reemplaza el lenguaje descriptivo y denotativo de las fotos. Luego, Santiago desaparece, la narradora se vuelve muda y se lanza en una fase de cuento. No de cuento narrativo, sino de cuento autístico de números:

Los números se habían vuelto mi mejor aliado [...] Conté minuciosamente las tejas oscuras, las verdes, las rojas. Los toldos. Los restaurantes italianos, chinos, hindúes. Los anuncios de neón. El tiempo exacto de cada ruta que pasaba por Picadilly Circus. (71)

Está repasando números, se percibe en un espacio ordinal, direccional, nómada: está en el espacio liso (Deleuze 485), vagabunda fuera del espacio estriado de la sociedad. Ella está obsesionada por los números que organizan el espacio, pero los usa fuera de su función social, para su propio placer, que, hay que decirlo, está fuera de la norma. Entonces la narrativa transporta uno a un espacio poco común, haciéndonos saltar entre todos los trampolines que representan variaciones de modos de espacialización, de maneras de ocupar el espacio, a través de una escritura poética, nómada, que, como demostrado en esta sección, desterritorializa y re-territorializa constantemente.

### *Voz-máquina*

El humor y el tono infantil, pero no necesariamente inocente ni cándido de la voz narrativa remite a la voz de la niña de *Papi*, escrito por Rita Hernández. La relación entre la narradora y Santiago comparten rasgos en común con Sheherazade y “?” de *Semidiós*. Santiago en la mente de la protagonista/narradora juega un papel de filtro narrativo, o sea él decide qué se cuenta o no se cuenta: “Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente” (Laurent Kullick 8). Se establece una relación con *Semidiós*, pero hay que notar que esta narradora posee las capacidades de salir de tal relación y de hecho, logra quitar a Santiago de su mente cuando está de viaje en Londres. La novela fluye entre estados de control tomados por Santiago y por la narradora.

Santiago tiene un cuerpo y la advierte de peligros y trata de controlar como habla, la juzga constantemente. Sin embargo, ella puede ahogarlo con el alcohol (Laurent Kullick 50). La narradora percibe aún su cerebro como vías donde vehiculan señales, flujos de signos abundantes que pasan de una máquina a otra por Santiago, y cuando se integra el alcohol, no fluyen tan eficazmente. No obstante, la mayoría del tiempo ésta no logra eliminar a las influencias de Santiago quien opera botones adentro de su cuerpo para moverla (Laurent Kullick 48). Santiago, sentado detrás de sus pupilas, controla todo desde la torre central del cerebro: “Santiago está de espaldas, sentado frente al motor ocular desde donde dirige la vista al doctor como si jugara con unos binoculares gigantes” (Laurent Kullick 128).

De lo dicho se desprende que la mente está

1 Agradezco la opinión de un amigo de Patricia Laurent Kullick quien me hizo apreciar (en su crítica a mi lectura presentada en un congreso), los saltos entre prosa y poesía en la novela. No me acuerdo de su nombre. Lo conocí en el Décimo Congreso de Literatura Contemporánea en la Universidad de Texas, El Paso, en Marzo 2005. Desde entonces no he podido deshacerme de la voz poética de la novelista.

2 La evasión sucede al ver la foto de su padre diciéndole que para él, ella ha muerto y puede irse de vedette (65).



separada del cuerpo como si ambos fueran máquinas separadas. Lo que podemos ver en la narración es que siempre se separa la necesidad física de la decisión cerebral: "Así con el cuerpo desparramado, flácido, Santiago no puede remar por el tráfico alterado de las señales cerebrales" (Laurent Kullick 16). La función del personaje de Santiago, en este caso, es de encarnar las separaciones entre diferentes partes del cuerpo y sugerir la idea de que no hay un organismo sino una multitud de máquinas y de flujos.

Consecuentemente, la estratégica narrativa de la foto-escritura permite desasociar a la narradora de su cuerpo (Laurent Kullick 26-27). Una vez que llega a Europa y se instala en España, las fotografías adquieren una función de ilustraciones sincronizadas con el presente de la narración (Laurent Kullick 37). Las fotografías asociadas al presente narrativo aluden a una concepción de la mente humana fragmentada en unidades conectadas por túneles y Santiagos. Los Santiagos de la humanidad siguen flujos e intercambian información entre seres como medios de comunicación, memorias, mitos y noticias. La fotografía, en este sentido, enseña la existencia de flujos entre máquinas dentro de la mente humana. En este momento las fotos llegan también a ilustrar pensamientos de autores e imágenes de películas (Laurent Kullick 38).

### *¿Protagonista esquizo?*

La protagonista no entiende las reglas. Cuando sus hermanos y ella se encuentran con sus enemigos, los hermanos González "traían consigo un cachorro jugueteón. Ésta era mi oportunidad. Surtí de patadas a mi canino enemigo. Lo cogí de la cola y lo giré para luego estrellarlo contra una malla ciclónica. Atónitos, los dos bandos pararon la pelea" (Laurent Kullick 11). La protagonista sigue los gestos de sus hermanos sin darse cuenta de 'las reglas', participa en la pequeña guerra, y al final mata un perro. Lo absurdo de este gesto crea un efecto cómico, y subraya su incapacidad de entender las reglas de su entorno. Ella mata al perro sin realmente querer matarlo,

sino más para hacer parte de un movimiento familiar, y tampoco comprende que matar al perro fue algo infame que no le parece moralmente inaceptable.

Su falta de entendimiento de 'las reglas' morales, el hecho que "babea" y la manera en que nos describe su cuerpo como un autómatas nos permite compararla al "idiota escritor Benjy" estudiado por Duchesne Winter:

Benjy es...el automatón, el gólem sin órganos...en el que escenifican los flujos desterritorializantes del deseo, del que se vale el ventrílocuo figurado en este texto para emitir su profecía de inconsolable dignidad ante la caída del cosmos: la renuncia a renunciar el deseo. (121)

Ella es idiota como el Watt de Beckett: "Sus rarezas no parecen derivar de sus incapacidades, sino de su capacidad para desnaturalizar aquellas funciones que los definirían como ser humano natural" (Duchesne Winter 112). Como el Watt de Beckett analizado por Duchesne Winter, las funciones corporales y emocionales que definirían a la protagonista como ser humano natural no existen en su cuerpo autómatas, no por carecer de órganos o emociones, sino por no percibir su cuerpo como un organismo. La protagonista nunca se refiere a su cuerpo como un ente entero. De esta manera, ella tiene un cuerpo sin órganos y es un gólem que siempre opta por el deseo.

## II. EL DELIRIO DE UNA HIJA REPRESENTA UN DELIRIO COLECTIVO

Las fotografías se presentan de dos maneras en la narrativa. Algunas veces son introducidas por la narradora y otras veces, por Santiago, la voz masculina dentro de su mente. Nunca son puestas en escena por Mina, pero a veces Mina aparece en las fotos. Nunca aparece en las fotos muestras por Santiago porque Santiago desea echar a Mina de la mente y la memoria de la narradora. La lucha entre la memoria leve, libre de Mina y una memoria pesada, fijada, "putre-

facta"<sup>3</sup> manejada por Santiago nos enfrenta a un delirio colectivo asociado al machismo y el patriarcalismo. Nos ofrece un arma de defensa: una profecía de "cura", en un sentido muy diferente al del higienismo del biopoder estudiado por Foucault, fuerza del Estado que controla al cuerpo de cada ciudadano, que mide su vida y puede escoger su muerte.

#### *Las fotografías presentadas por la narradora*

Cuando la narradora nos muestra fotos, éstas revelan características de su personalidad, ilustran espejos o *flashbacks* del pasado sin orden cronológico. Sirven también de argumentos que defienden una parte de la tesis posible de la novela: el delirio de una hija representa un delirio colectivo (por lo menos dentro de su familia). Las fotos presentadas por la narradora se refieren al delirio de la hija y a sus relaciones familiares.

Primero, apreciamos la característica de la narradora que nunca ha podido ejercer un juicio racional ni demostrar algún tipo de razonamiento lógico (Laurent Kullick 10-11). Esto se ilustra esta característica a través de varias fotos como una de Felicitas y una de Vicente: "Me gustaría haber aprendido la lección, pero como luego se verá en la fotografía de Vicente, no entendí bien la lucha de poderes" (Laurent Kullick 24).

A través de las fotos la narradora logra compartir opiniones y juicios sobre Santiago y sobre sí misma. El Plan de Santiago, una estrategia para tener éxito social y amoroso, está grabado en varias imágenes. Empieza a retratarse a los 22 años y explica como el plan de Santiago no siempre era constructivo (Laurent Kullick 18). Luego nos relata su vida después de los 14 años y las diferentes "variantes" del Plan (Laurent Kullick 20). Al avanzar en la narrativa nos damos cuenta de los efectos destructivos del Plan.

Los estratagemas de Santiago llevan a la narradora a una relación abusiva, muy difícil de abandonar. Para referirse a momentos traumáticos de su vida, usa fotos del "vacío" que usa para deshacerse del miedo. Narrando su relación

abusiva con Vicente, pasa a una foto de castigo en su infancia, la cual Santiago acompaña con una foto de ella dibujando en la cocina con galletas molidas. La castigan y está afuera en el patio, de noche, enfrentada a fantasmas y memorias (Laurent Kullick 32) Aquí la superposición de fotografías obtiene una lógica narrativa, aunque no sea cronológicamente lineal. El recuerdo infantil del juego junto con el castigo se relaciona al recuerdo adulto del juego en la relación establecida dentro del abuso físico. La solución del vacío fusiona los dos recuerdos, llamando la atención a un ejercicio terapéutico que la ayuda. Ambos recuerdos tienen que ver con solucionar la frustración de cumplir algún deseo personal: por una parte, el deseo de dibujar con galletas y por otra parte, el deseo de ser quien quiera ser en vez de ser el producto de Santiago.

Por otra parte, el vacío llama la atención a una preferencia por el no decir, como lo nota Duchesne Winter en Benjy: "Benjy es, por supuesto, el núcleo de lo no dicho o el desdecir, el lugar vacío en su propia potencia para decir lo que no se nombra y no se sabe, desde el grado cero de la negación del mundo, que se torna para Faulkner en asidero ético y estético de su deseo de escribir" (120). La máquina deseante de nuestra protagonista se refugia en el vacío, el desdecir del patriarcado que la ha destruido, el grado cero de la negación que Santiago no soporta, una potencia para decir lo que no se nombra, lo que está fuera del lenguaje. De allí parte el uso del montaje que notamos al principio. Nuestra *idiota* debe usar un cierto lenguaje para expresar una historia que no recibió en un lenguaje común. Como se ve en el idiota de Faulkner, la condensación de episodios en una sucesión acrónica, en paralelo con la prosa poética, le permite narrar "el magma metafórico de un lenguaje inadscribible al sujeto, un decir que brota de una brecha alógena entre enunciado y enunciación." (Duchesne Winter 120)

3 Aurea M. Sotamayor, recital-conferencia realizado en Pittsburgh en Octubre 2006.

En una última foto vemos que Santiago puede estar fluyendo de una persona a otra, que él conecta imaginaciones y memorias con sus fotos. El perro Baxter, enojado con su familia, sus maestros, revela que las fotos de Santiago provienen de su memoria pero pueden venir de otras memorias también: "Después de esta fotografía, resulta fascinante el bestiario de Santiago. Algunas bestias son prestadas de otras imaginaciones" (Laurent Kullick 93) Llegamos a cuestionar la fuerza de este personaje y tenemos que enfrentarnos a las memorias "putrefactas" que preserva.

#### *Las fotografías presentadas por Santiago*

Una de las primeras fotos que nos muestra Santiago prueba que él ha sido parte de la mente y parte de la vida de la protagonista desde siempre (Laurent Kullick 9), pero llega a los catorce años cuando le entra a ella por las venas, durante el intento de suicidio. Con pruebas como ésta, él logra convencer a la narradora que ha cohabitado desde su infancia y adquiere una influencia total en la narradora. Hasta cierto punto, la puede persuadir de la realidad de cada foto que le muestra y la manipula con este poder.

Santiago tiene el poder de restaurar el trauma en una memoria distorsionada. De esta manera, argumenta que el hombre de tortillas no fue una memoria de "cientos de pequeños soles" y concluye el capítulo de curiosidad sexual con una nota trágica de violación sexual. Por otra parte, después de una foto que describe la madre abandonándola en el bus, Santiago muestra una foto de la narradora recibiendo un helado de un policía. Es muy difícil sustraerse a la interpretación de las consecuencias del abandono maternal. La compensación que la calma es un helado, un objeto fálico ofrecido por el policía: "Estoy en la demarcación de Protección Civil. Uno de los policías me compra un cono de nieve. Acaricia mi pelo y me dice que no me preocupe, mi madre viene en camino. Siempre hay premio después del abandono" (Laurent Kullick 57) La foto de Santiago permite argumentar entonces que los

actos sexuales de la narradora provienen de una ausencia maternal en su infancia (Laurent Kullick 56-57).

Al final, Santiago saca una foto de Drácula para darle miedo a la narradora y hacerle pensar que su esposo es un vampiro. Las fotos de Santiago alimentan el delirio de la narradora para sumergirla en un mundo de fobias y sueños paranoicos. Las fotos expuestas por Santiago son tan destructivas como las fotos del psicoanalista definido por Deleuze: "kept breaking his RHIZOME and BLOTCHING his map, setting up straight for him, blocking his every way out, until he began to desire his own shame and guilt, until they had rooted shame and guilt in him, PHOBIA" (Deleuze & Guattari 14). Santiago quiebra el rizoma de la protagonista esquizo con sus fotografías, la limita a su cuerpo y cultiva su culpa y vergüenza, impidiéndole encontrar una salida, en vez de abrirle un camino de análisis productivo.

#### *Uniones, función, conclusiones*

Existe una sola situación en la cual una foto demuestra un punto de unión entre Santiago y la narradora, una resolución. Ambos se ríen y la narradora adquiere un tono de sarcasmo dirigiéndose hacia Santiago (Laurent Kullick 42-43). La foto que los une es la de su padre muerto, que se marca por una frase de una palabra al principio del capítulo: "La muerte." En este momento no se trata de alimentar a las fobias ni de instaurar culpa y vergüenza con fotos del pasado de la narradora. Se integra un episodio difícil para transformarlo en una experiencia positiva, se perdona.

También se encuentran fotos que encadenan una risa compartida por la narradora y su familia, en un capítulo introducido por una frase: "La risa." Las fotos ilustran en su mente los recuerdos compartidos con su familia y contados por sus hermanos en el presente de la narración (Laurent Kullick 77-78). El otro punto de unión entre la narradora y su familia se ve al



final de la novela. Al morir, ella bucea una última vez al fondo de su mente y encuentra fotos de los traumas de su familia: su madre abusada, su hermano impotente, su padre que perdió a su mamá de niño. La vida disfuncional de la narradora está ligada a las memorias disfuncionales de su familia. *El Camino de Santiago*, podría proponer entre otras cosas un camino del perdón que consiste en purgar traumas de miembros de la familia para que no se transfieran a las demás generaciones.

Sin embargo, no confundamos la función posible de la obra con la función del personaje en la obra. El camino que propone Santiago, es en verdad, es una purgación dolorosa que casi mata a la protagonista.

#### *Fines alternativos...*

Ahora incorporamos a Jung a nuestra interpretación del personaje de la protagonista anónima. La voz de Santiago expresa la tristeza, el miedo y las mentiras de la protagonista a consecuencia del episodio del mendigo. Además, expulsa las emociones naturales del recuerdo mientras saca a Mina de la mente. Se puede interpretar a Santiago como el que ocupa el lugar del super-yo, el ideal del yo, pero Jung se refiere al Logos para nombrar la fuerza psicológica que genera pensamientos de discriminación y juicio en la conciencia. “[...] el Logos, en una lucha eterna para despegarse del calor primal y del oscuro primal del cócon materno; en una palabra, del inconciente.”<sup>4</sup> En este caso Santiago puede representar el Logos, el principio masculino que se opone al Eros, el principio femenino asociado a la tierra, la imaginación, la fecundidad, Mina.

Ahora aplicamos Jung al desarrollo de la protagonista anónima. Según él, el espacio liminal implica una tensión de energías psíquicas opuestas, una lucha de identidad en la cual se encuentra cada persona esquizofrénica y cada persona en el proceso de individualización. Sin identidad verbalizada, el esquizofrénico es un individuo que ha perdido su yo para identificarse con lo que se queda en el inconsciente. Nue-

tra protagonista no posee una identidad fijada, pero tampoco está identificándose con el inconsciente.

Diana Palaversich arguye que la esquizofrenia de la protagonista se refiere a una metáfora del personaje errante que se mueve constantemente en un contexto sin estructuras, una imagen invertida de lo humano, sobre todo en el episodio en Europa con el español repulsivo. Cuando está en Europa, no oye la voz de Santiago, “como si el traslado geográfico implicara también la huida de las reglas patriarcales del país natal” (Palaversich 7). No sólo implica la huida de las reglas patriarcales del país natal, sino que también llama la atención al tema del viaje. El viaje simboliza regeneración en la literatura y la mitología.

El viaje de individualización es un encuentro en el espacio liminal, y el proceso de regeneración implica la integración de la sombra. Cada individuo posee una sombra en el inconsciente, con un animus o un ánima. El animus es el arquetipo del padre, entonces se asocia al principio masculino del Logos. La sombra contiene los elementos malos y buenos rechazados de un individuo cuyo ego se niega a reconocerlos como partes suyas. Tomarla en conciencia requiere un esfuerzo moral considerable para aceptar los aspectos asombrosos de la personalidad como presentes y reales.

“Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo”, a los catorce años, la protagonista recibe una llamada de la voz de Santiago para empezar el viaje de individualización. Anuncia el momento de enfrentar su verdadera autenticidad y comparte muchas semejanzas con el padre de la protagonista: es abusivo y destructivo hacia ella pero también es moralista y protector. Por ejemplo cuando Vicente abusa a la protagonista, Santiago la consuela para esconder los sentimientos de abandono, pérdida, impotencia y soledad que se quedan con él, en la sombra del inconsciente.

4 “Psychological Aspects of the Mother Archetype” CW 9i, par. 178.

Edinger, un psicoanalista jungiano, dibuja un esquema en el cual el infante es un Ser, y al crecer determina su propio ego que se separa del Ser, para reintegrar el ego al Ser durante la individualización. La individualización es un proceso interminable de readaptación del ego al Ser adentro. La protagonista anónima nunca efectúa la separación del ego por falta de progresión y se encierra en un círculo vicioso de regresión.

La regresión es el fenómeno de adaptación al mundo interior, mientras que la progresión es el fenómeno de adaptación al mundo exterior. Cuando sigue la llamada de Santiago, deja a Vicente, se embarca en un viaje por Europa, pero se queda en el proceso de regresión. Cuando está en España, todavía no ha progresado "todavía me encuentro con un pie en lo abstracto del abismo" (Laurent Kullick 38). En la misma parte vemos lo que llamo un 'metaviaje', o sea un viaje interno dentro del viaje externo. Para mí es un enfoque en la individualización frustrada de la protagonista. En este pasaje lleno de colores vibrantes e imágenes de dentro de la cabeza, la protagonista se pierde adentro, encuentra 'realmente' a Santiago, pero termina corriendo fuera de él, ignora su invitación a la integración otra vez.

Después de este episodio de regresión intensa, notamos el primer fenómeno de progresión: "Me sentía liviana. Controlaba perfectamente el espacio y el tiempo. Me había integrado a la geografía sin ninguna memoria ni cámara fotográfica" (Laurent Kullick 68). Al regresar de Londres, Santiago todavía desea que la protagonista cambie su vida monótona que ahora lleva con su Lucio mexicano, y ella rechaza las últimas invitaciones de integración del animus en su sombra. Santiago insiste que él y la protagonista son uno, y ella lo ignora, no quiere cuestionarse ni regenerarse, y por eso ella muere.

Al situar "El Camino de Santiago" dentro del resto de la obra de la autora y de su generación, la primera novela de Laurent se destaca con su discurso auténticamente interno y lógicamen-

te caótico. El lenguaje nos impone mencionar a Jacques Lacan, y la tensión de opuestos nos obliga referirse a Carl Gustav Jung. Freud y Lacan usan un lenguaje de psicoanálisis que se dirige a una persona, llaman la atención a patologías y siguen un proceso llamado "threatening pathologizing." Por otra parte, Jung usa un lenguaje individualizador que se redirige al colectivo: "non-threatening mythologizing." La integración que falta en la psicología freudiana, falta en el desarrollo psicológico del "Yo" protagonista, y falta en muchos miembros de las tribus glocales de la hiperrealidad e hibridez mundializada.

Esquizofrénica en el sentido de R.D. Laing, el camino existencial de la protagonista, "Yo", se queda afuera del camino 'normal' del individuo, sale de la formación establecida. Sin embargo, posee características bastante comunes a la mayor parte de nuestras existencias hiperrealistas, mientras que hubiéramos preferido ignorar tal relación. Revela las consecuencias fatales de la falta de relaciones e integraciones en las existencias occidentales de hoy día.

¿Dónde guardan sus memorias los niños contemporáneos? ¿En quién basan su individualidad? "No me gusta pelear, pero cuando me buscan me encuentran." Esta frase la saqué de una película mexicana" (Laurent Kullick 23). El personaje de Laurent Kullick encarna el sujeto cultural de la sociedad del espectáculo, el individuo con la identidad enfocada en el flujo de imágenes mercantiles, la persona que se pierde en la historia de amor de un otro, usando palabras originadas de películas, alienando a su psiquis.

Experimentamos sin absorber, o absorbemos sin experimentar. El título de la novela experimental "El Camino de Santiago" me parece apropiado al tono irónico laurentista. No es un camino de peregrinación, no purifica el alma de la protagonista, sino que la sacrifica para que otras almas sean purificadas e integradas.

Percibo *El Camino de Santiago* como un camino que al final nos ofrece vías de conexión

para repensar algunas teorías psicoanalíticas de Jung, Lacan, Freud y R.D. Laing. El análisis del desarrollo psicológico de la protagonista anónima revela los peligros psicológicos originarios de la sociedad contemporánea. Nos prueba cómo es posible que una novela permita llamar la atención a un problema en el campo literario, denunciar un problema sociopsicológico que ha impedido la subversión creativa en el campo literario. El "assemblage" nos ofrece una teoría deseante que interrumpe el flujo axiomatizado para darnos cuenta de una neurosis notada por Kristeva: en un contexto de megaflujos y mega-estimulaciones, "actor o consumidor, la

máquina del ser humano está fuera de servicio... ya siendo un mero autómatas, está enfermo" (20-23, traducción mía). En fin, el vacío de la narradora, una mujer estrangulada por el machismo y el orden patriarcal, nos comunica, a través de su búsqueda de Mina lo que Sotomayor afirma en *femina faber*: "Esa fragilidad, ese no poder decir, o ese buscar cómo decir y desde dónde decirlo que caracteriza estos textos [feministas]" (Negrón). El texto de Laurent Kullick es *une nouvelle vie*, tratando de desarrollar maneras de vivir o estar en común en el plano simbólico, creando flujos de deseo para nosotras, las mujeres escritoras.

---

## Bibliografía

- Artaud, Antonin. *Oeuvres Complètes*. V.1. & 8. Paris: Gallimard, 1956.
- Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949, 1968.
- Carmona, Ramón. *Como se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Folio, 1975.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. « La littérature et la vie ». *Critique et Clinique*. Paris: Editions de Minuit, 1993. 9-17.
- Duchesne, Juan. «Idiota escritor». *Fugas incomunistas*. San Juan: Ediciones Vértigo. 105-130.
- . "Realismo delirante, teorías deseantes" (borrador de texto en proceso suministrado por el autor).
- . *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia-I*. Trad. Francisco Murga. Buenos Aires: Paidós, 1985. 11-90.
- . "Introduction: A Rhizome." *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 3-25.
- . "The Smooth and the Striated." *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 475-500.
- Foucault, Michel. *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France*, 1976. Paris: Gallimard, 1997
- Freeland, Cynthia. *But is it art?*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Freud, Sigmund. *Delusion and Dream and other essays*. Ed. Rieff, Philipp. Boston: Beacon Press, 1956.
- Hamed, Ahmid. *Semidiós*. Montevideo: H Editores, 2001.
- Hernández, Rita. *Papi*. San Juan: Ediciones Vertigo, 2005.
- Jung, Carl Gustav. *Collected Works*. Princeton: Bollinger Series, 1966.
- "The Eros Theory" CW 7.
- "Psychological Aspects of the Mother Archetype" CW 9i.
- "The Syzygy: Anima and Animus" CW 9ii.
- Koestler, Arthur. *The Art of Creation*. London: Penguin Books, 1964.
- Kristeva, Julia. « L'Âme et l'image ». *Les Nouvelles Maladies de l'âme*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1993. 9- 47.
- Lacan, Jacques, transl. Anthony Wilden. *Speech and Language in Psychoanalysis*. Baltimore: John Hopkins Press, 1981.
- Laurent Kullick, Patricia. *El camino de Santiago*. México: Fondo Estatal, 2000.
- Negrón, Mara. "Otros géneros en ensayo." *Araucaria Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. 8:16 . [http://alojamientos.us.es/araucaria/nro16/monogr16\\_6.htm](http://alojamientos.us.es/araucaria/nro16/monogr16_6.htm) Visitado el 9/ 12/ 2006.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *The Gay Science*. Trad. Kaufmann, Walter. New York: Random House, 1974.
- Sharp, Daryl. *The Jung Lexicon*. Toronto: Inner City Books, c1991.
- Storr, Anthony. *The Essential Jung*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Trigo, Benigno. *Subjects of Crisis: Race and Gender as Disease in Latin America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, c2000.