

EL VASO MEDIO LLENO.

**EXPLORACIÓN LITERARIA EN TORNO AL CANSANCIO, EL ABSURDO Y LO
COTIDIANO**

MAYRA ACEVEDO GARCIA

WILLIAM ROSERO CASTILLO

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

SANTIAGO DE CALI

2025

EL VASO MEDIO LLENO.

**EXPLORACIÓN LITERARIA EN TORNO AL CANSANCIO, EL ABSURDO Y LO
COTIDIANO**

MAYRA ACEVEDO GARCIA

WILLIAM ROSERO CASTILLO

Monografía presentada como requisito para optar al título de Licenciados en Literatura

Director: ALEJANDRO JOSÉ LÓPEZ CÁCERES

Doctor en Literatura y Medios de Comunicación

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS

SANTIAGO DE CALI

2025

Nota de aceptación:

Firma del director

Firma del jurado

Firma del jurado

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer, en primer lugar, a las personas sin las cuales esto no habría sido posible: nuestros padres. Su apoyo constante, pese a las entrañables discusiones cotidianas, fue el principal aliciente para que no desistiéramos en el arduo camino de la formación universitaria. Por fortuna, el vehículo principal de su afecto trascendió el débil imperio de las palabras, para materializarse en los esfuerzos discretos y los silencios cómplices.

Nuestros hermanos también merecen una afectuosa mención. La camaradería que nos ha mantenido unidos fue siempre un refugio contra el paso de los días y la ansiedad de enfrentarnos a la prueba final.

También agradecemos a todos los docentes que contribuyeron de alguna manera en nuestro proceso de aprendizaje, especialmente al profesor Alejandro José López Cáceres, quien además de renovar nuestras esperanzas en la docencia amorosa, también se ha erigido como un faro de sentido en esta búsqueda atolondrada de respuestas.

Agradecemos a nuestros amigos, a los que empezaron a nuestro lado y a los que se fueron sumando, pues la vida universitaria sucede más allá de las aulas y en su compañía aprendimos que a veces no está mal volver tarde a casa.

Finalmente, creemos necesario agradecer el trabajo de todos los miembros de la comunidad universitaria, sean vendedores ambulantes, decanos, cocineros o directivos. Sin ellos, esta gran familia, a la que decimos hasta pronto, se habría venido abajo desde hace mucho tiempo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS	11
1. 1. El sueño de los vivos: el absurdo y la llama fría	11
1. 2. Sintaxis de la cotidianidad: el camino invisible y el hombre de la pared	21
1. 3. El infarto del alma: agotamiento y cansancio	32
2. BITÁCORA DE ESCRITURA: EL ARMA HOMICIDA	43
2.1. El cuento: el espejo del espejo	44
2. 2. El vivo muerto: balance de elementos absurdos	49
2. 2. 1. <i>El absurdo no se construye, se constata</i>	50
2. 2. 2. <i>La cotidianidad como escenario privilegiado del absurdo</i>	51
2. 2. 3. <i>El cansancio como clima narrativo</i>	53
2. 3. Experiencia de escritura: el séptimo día	54
3. EL VASO MEDIO LLENO	61
3. 1. Voluble	61
3. 2. Quinceaños	65
3. 3. Madriguera	71
3. 4. Comezón	78
3. 5. Fenomenología	82
3. 6. Mantenimiento	85
CONCLUSIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	93

INTRODUCCIÓN

Esta monografía, de orden investigativo y creativo, se despliega en tres frentes. En primer lugar, haremos una aproximación a los conceptos que fundamentan nuestra búsqueda creativa (absurdo, cansancio y cotidianidad). Luego, y con el propósito de documentar la adaptación entre nuestras conclusiones teóricas y las consignas bajo las cuales elaboramos los cuentos, anexamos la bitácora donde registramos todas las decisiones de mayor relevancia que tomamos en lo que respecta a la orientación estética de cada uno. En última instancia, se dispondrán los seis cuentos escogidos para componer esta versión definitiva.

El primer momento, de naturaleza puramente teórica, está dividido en tres capítulos, uno por cada concepto. El segundo, dada su condición fragmentaria, fue ordenado de acuerdo con la lógica de un diario. La prescripción de fechar las entradas fue sustituida por el título de cada cuento, que hará las veces de segmento, esto con el objetivo de lograr una mayor claridad durante la lectura. Sin contar que este apartado será aprovechado para hacer precisiones en torno al género escogido. Los cuentos se presentan tal cual, sin numeración, provistos solo de su título correspondiente. Todos fueron escritos en conjunto, por lo que la asignación de una autoría particular fue descartada de antemano.

El capítulo uno, dedicado a la indagación teórica del absurdo, buscará determinar, como principal objetivo, cuál es la definición que más se ajusta a nuestra propuesta creativa. No es un secreto para nadie que este concepto es más bien escurridizo, especialmente cuando escapa de las fronteras del uso corriente. Para ello nos hemos propuesto una revisión que sin ser plenamente genealógica, apela a las distintas acepciones, tentativas o no, que se le han atribuido. Por obvias razones, tampoco desdeñaremos la más coloquial de todas, la que invocamos cuando queremos distinguir algo razonable o posible de algo que escapa a toda consideración objetiva. Es importante señalar que con “acepción” también nos referimos al

uso del término, o para ser más precisos, a la significación que se le otorga en la práctica, aunque esta no se guíe de acuerdo con una definición que haya sido formulada de manera expresa.

Resulta imprudente valorar el fenómeno del absurdo sin apelar, directa o indirectamente, a la obra de Albert Camus, por lo que hemos decidido tomarlo como punto de referencia. Esto no significa que nos adhiramos a sus postulados de manera pasiva, específicamente en lo que se refiere a la creación de una “obra absurda” o su teoría del sujeto creador como hombre absurdo. Más bien se trata de comprender las aportaciones posteriores o las formulaciones previas (en cuanto al absurdo se refiere) en relación con sus premisas. Esto es así porque no existe otro pensador de igual relevancia que se haya aplicado a este objeto con la misma tenacidad o rigurosidad lógica, lo cual, como se verá, nos brinda un suelo firme para avanzar con la misma honestidad argumental. También creímos razonable consultar la tradición del teatro del absurdo, en particular el estudio que realizó Martin Esslin alrededor de este curioso movimiento artístico (nomenclatura que no deja de estar bajo revisión), pues además de compartir una misma coyuntura histórica con la obra de Camus, la turbulenta primera mitad del siglo XX, ofrece una brillante panorámica sobre las distintas adaptaciones del concepto. Los dramaturgos absurdos apostaron por una salida novedosa, cercana a la poesía *nonsense*, que abrió un horizonte creativo inesperado, al menos en lo que respecta a su concreción.

A estas dos corrientes dominantes, opusimos las contribuciones de Deleuze en torno a los límites del sentido y el sinsentido, que sin ser igual de estimulantes igual nos permite echar un vistazo hacia otra forma del absurdo, quizá un tanto más convencional, pero no por ello irrelevante para nuestra investigación. Paradójicamente, fue durante su lectura que dimos con una de las hipótesis más fecundas que sostendremos a lo largo de la monografía, gracias

a la cual conseguimos tender puente entre los distintos estamentos que la componen. Este no es lugar para dar cuenta de ello, pero baste con decir que, derivado de la violación de los principios de identidad y contradicción, comentados por Téllez (2016) en su exploración de los postulados de Deleuze, conseguimos establecer un paralelo entre el absurdo (en su modalidad de erosión del espacio-tiempo), la pérdida progresiva de un “discurso” de lo cotidiano y la supresión de los rituales estructurantes (de identidad, espacio, tiempo y memoria), producto de una sociedad hiperactiva que acelera la producción a costa de borrar los ritos de paso.

Este “hallazgo”, que no es tal, de alcance más bien filosófico, fue empleado de manera restringida, a saber, como estímulo para la creación de escenarios semánticamente inestables, con lo cuales se buscó transmitir una sensación de irrealidad cotidiana.

Como cabe suponer, tuvimos que apelar a otros referentes para dar cuenta de estas nuevas aristas, por lo que decidimos consultar la obra de autores como Koselleck, quien hizo grandes contribuciones en la tarea de comprender el fenómeno de aceleración que caracteriza el tiempo moderno, principal síntoma de un desequilibrio simbólico, antesala del absurdo. Hicimos otro tanto con Byung Chul-Han, Sponville o el propio Certeau, pero no con el mismo ánimo. Algunos de estos fueron traídos aquí con otras intenciones —Certeau es una de las pocas fuentes autorizadas que encontramos para acercarnos al fenómeno de lo cotidiano junto con Lefebvre—, solo que, para fortuna nuestra, vistos desde cierto ángulo, prestaban una ayuda significativa en la comprensión del absurdo. Por esto mismo no serán abordados con una ambición meticulosa, no más allá del campo en el que están circunscritos, pues de otro modo correríamos el riesgo de confirmar el viejo dicho de “quien mucho abarca, poco aprieta”.

El segundo capítulo, dedicado al “cansancio” como una categoría teórica, pretende establecer una hoja de ruta que permita aterrizar esta noción, también de orden más bien filosófico o sociológico, al terreno puramente literario. Vale aclarar que no se trata de ofrecer una solución definitiva que lo convierta en un concepto operante en sentido pleno, sino, como se verá a lo largo de esta monografía, de explorar sus pliegues, los que salten más a la vista, y hallar el modo de integrar esos pequeños descubrimientos a la matriz de nuestra intuición, el norte indiscutido de cualquier ejercicio que involucre la creatividad. No es para menos, si el cansancio o la fatiga forman parte del principio de *ese* “comienzo irrisorio” del que hablaba Camus como primera etapa del despertar absurdo. Han y Handke nos brindan la posibilidad de abordar este fenómeno casi como una totalidad, pues ambos acometen el “cansancio” desde perspectivas contrapuestas, objetiva (tanto como lo puede ser) y subjetiva respectivamente. Esto es sumamente valioso, pues aumenta el rango de alcance de cualquier especulación bienintencionada que venga de nuestra parte.

El tercer capítulo, destinado a la integración del concepto de lo “cotidiano”, será, tal vez, el menos ambicioso de todos, por lo menos en lo que se refiere a nuestras propias expectativas, pues su aportación, tal como lo hemos planeado, no sobrepasa a la de un “suelo” que habilite la interpretación del absurdo como un campo en disputa que enfrente las grandes cuestiones (el sentido de la vida, la libertad, el destino, etc.) con los gestos banales de una rutina inofensiva. Esto no representa una renuncia a la potencialidad del concepto. La limitación que nos autoimpusimos responde a la preocupación de no “teorizar” al respecto. La materia de lo cotidiano es sumamente volátil, algo de lo que nos dimos cuenta al estudiar el copioso manual de Certeau, nuestra fuente principal. Solo quisimos quedarnos con una metodología de lectura, tomada de Certeau, que nos ayudara en la tarea de codificar toda una red de sentido en torno al acto de mirar la televisión o comer de pie, pues creemos que son bajo estos paraguas de normalidad que se ocultan los rostros amargos de una realidad absurda

que merece ser encapsulada en una píldora en forma de cuento. Esto no es resultado de un impulso caprichoso, en realidad solo es otra manifestación de una tendencia que caracteriza al género como “singularmente apto para recoger el estímulo del medio con fuerza y tensión impares” (Lancelotti, 1987, p. 18).

Finalmente, una vez hayamos acabado con estas disertaciones, viene la bitácora y los cuentos. No es necesario que añadamos nada más al respecto. Los cuentos, vistos en conjunto, pretenden abrir una ventana hacia el fenómeno del absurdo sin plegarse a las disposiciones de Camus, no en su totalidad, ni a los derroteros seguidos por Ionesco, Beckett o los demás, por mucho que se tomen insumos de su repertorio. La modestia que los caracteriza es, en definitiva, el reflejo de nuestras propias conclusiones en torno al absurdo, la paradoja y el sinsentido. Creemos que no es necesario ir muy lejos para dar cuenta de esto, tal como sucede con muchos cuentistas contemporáneos. Pareciera que ese es el clima que se respira ahora mismo y del que muchos están escribiendo.

1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS

1. 1. El sueño de los vivos: el absurdo y la llama fría

¿Dónde deberíamos rastrear los antecedentes del absurdo? O, dicho de otra manera, ¿Vale la pena intentarlo? El lenguaje y la razón presuponen su contrario, así que no tiene nada de raro que las primeras manifestaciones del absurdo hayan tenido lugar al mismo tiempo que la especie humana descubrió el lenguaje, suponiendo que este no fue resultado de una adaptación gradual que se remonta a especies anteriores al *homo sapiens*. Lo que sí debería preocuparnos es cuando empezamos a tomárnoslo en serio como objeto de estudio o recurso literario/artístico, porque su presencia ya fue documentada desde antaño, como afirma Esslin (1966) cuando repasa la influencia de los *clowns*, *mimos* y todos los artistas “menores” implicados en la conservación de un legado que desafiaba a la razón llevándola al límite de sus posibilidades. Parece que siempre estuvo allí, pero relegado a una posición secundaria con respecto a otros prodigios, destinados a excitar virtudes más nobles, como la contención, la piedad, la templanza o la inteligencia.

Sobre esta base es posible tirar hacia adelante con relativo éxito. Tal parece que solo se invocaba el absurdo como recurso estético en los formatos de uso popular o en el arte con pretensiones menos elevadas, es decir, el que estaba a disposición del vulgo, lo cual no implica, necesariamente, que no fuera cultivado con esmero por las élites. Con todo, no es correcto afirmar que el absurdo fuera el centro de estas representaciones, algunas de ellas improvisadas, pues su rol era de naturaleza accesorio, lo cual, como señala Esslin (1966), es una característica de todas las formas del arte antes de la ilustración, pues estaban circunscritas a un sistema que solo aludía a “sistemas metafísicos conocidos y aceptados por todos” (p. 304), y esto, bien que mal, condiciona los objetivos de cualquier empresa artística. Por mucho que el *clown* imitara la ampulosa forma de caminar de los grandes potentados,

desvelando lo que hay de caricaturesco en toda esa pantomima, no dejaría de ser el principal objeto de la burla. Su libertad venía, justamente, de ser inofensivo al poder, asegurado por discursos sólidos y liturgias inamovibles.

Lo anterior nos deja dos grandes lecciones: en la práctica, el absurdo se manifiesta como un exceso de razón —la imitación, la supresión de la dimensión alegórica del lenguaje, la adecuación extrema al protocolo—, algo frecuente en el repertorio del artista popular o en los juegos de palabras; y, por otro lado, que el absurdo hace referencia, casi de manera exclusiva, a fenómenos de la vida real, con una obsesión tal que termina por vulgarizarlos, lo cual le confiere su efecto más representativo: la risa. A esto se refería Esslin (1966) cuando afirmó que “lo cómico es lo habitual en su estado puro” (p. 111). La representación descarnada y meticulosa es el núcleo de la dramaturgia del absurdo, pero todavía no es momento para hablar de esto. Adelantemos que este fue uno de los preceptos más fecundos que encontramos durante nuestra investigación, y que fue a partir de aquí que decidimos anexar una nueva parada al itinerario: el estudio de lo cotidiano.

Parece que hasta ahora no hemos hecho otra cosa que ampliar la discusión alrededor de los atributos manifiestos del absurdo, lo cual deja de lado su condición puramente humana, a saber, de sentido, que es a lo que se refería Camus (1995) cuando afirmaba que lo absurdo nace de la confrontación entre “el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo” (p. 44). El absurdo es un drama que se libra al interior del hombre y que solo lo convoca a él. Deleuze dirige el enfoque a un objeto más modesto —solo aparentemente— que puede echar luz sobre esta incógnita: el sentido. No es nuestra intención desentrañar el complejo sistema de paradojas que propuso en su libro *La lógica del sentido*, solo queremos quedarnos con una cosa: su exploración del sin sentido en la literatura. Téllez (2016), a quien consultamos para este propósito, afirma que existen cuatro formas de sinsentido de acuerdo con las paradojas

de Deleuze. Todos pueden ser resumidos bajo la premisa de que para “ejecutar” cada uno es preciso violar el principio de identidad o de contradicción, o ambos. Hay un absurdo de la cantidad, de la cualidad, de la modalidad y de la relación. Las consecuencias que se derivan de esto pueden parecer aburridas o decepcionantes, pero no por ello menos fecundas. Así se evocaba el absurdo en la obras de corte más tradicional, con edificios que se hacen infinitos de pronto, sombras que adquieren características humanas o la presencia de un personaje histórico en una época que no le corresponde. Estos recursos se han banalizado hasta perder su función original, pero en el fondo no dejan de ser un sinsentido, pues no existe ninguna manera de que tengan lugar en un universo como el nuestro y con nuestras reglas y constantes físicas.

El absurdo se enrosca alrededor de un hilo muy delgado y frágil, el de la razón, y su fuerza depende de cuánto se aleje o se pliegue a ella, pues solo así puede interferir en su composición, ya sea desviándola o acentuándola hasta hipertrofiarla. A esto nos referimos cuando hagamos una diferenciación entre un absurdo trascendental—aunque esto sea en sí mismo un oxímoron y un absurdo— y un absurdo cotidiano. El primero se deduce de las categorías de Deleuze, condensadas en la premisa de “¿Qué pasaría si?”, y el segundo de lo que conseguimos sacar en blanco de la práctica del absurdo. Creemos que es posible obtener más provecho, a nivel de creación literaria, de esta última. No hace falta más que forzar los límites de cualquier situación o deformarla, como lo hiciera Tolstoi en *Guerra y Paz* con sus descripciones meticulosas del teatro, para obtener un resultado absurdo, pues cualquier observación atenta desemboca en esto, en la “inhumanidad” de la que hablaba Camus (1995) al describir la pantomima o los gestos mecánicos que acompañan la vida de los hombres, bajo los que se refugian del absurdo.

El caso de los dramaturgos del absurdo es diferente. Para ellos el problema había trascendido a la discusión existencial y dolorida. Qué importa si una situación es absurda o no, mientras sea formulada con las mismas herramientas que se han empleado desde siempre, el lenguaje preciso e inequívoco, no habrá una exploración auténtica. Esslin (1966) lo resume tal que así:

“[...] el Teatro del Absurdo tiende hacia una radical devaluación del lenguaje, busca una poesía que ha de surgir de las imágenes concretas y objetivas del escenario. El elemento lenguaje todavía juega un papel muy importante en su concepción, pero lo que ocurre en la escena trasciende, y a menudo contradice, el diálogo” (p. 17)

Esta tendencia responde a un clima artístico general que en la literatura se dejó sentir algo tarde. Ya el surrealismo, el cubismo, el futurismo y todos los ismos de la vanguardia habían acometido su respectiva cruzada contra el canon y las posibilidades raquíticas que les dejó la tradición. El movimiento antiliterario, que quizá tuvo origen con los dadaístas, propulsó un culto al desorden deliberado y la espontaneidad que había de tener una profunda repercusión en casi todos los géneros, especialmente en los que contaban con otro asidero distinto a la mera comunicación. Sobre las tablas y en la poesía es posible alentar otra clase de significados que no tienen porqué echar raíces en la tierra perezosa de lo literal. La corporalidad y la musicalidad les confieren una segunda dimensión, o varias a un tiempo, a través de las que se facilita otra clase de intercambio, de orden simbólico o, en algunos casos, mítico.

Esa pretendida dislocación del lenguaje busca abrir una brecha en el tejido de la realidad para revitalizarlo y purgarlo de la inhumanidad que lo corroe a cambio de mantener al sujeto a salvo. La estrategia tiene sentido, pues “comprender el mundo es reducirlo a lo humano” (Camus, 1995, pp. 31-32) y el mundo en sí mismo no es otra cosa que una

asimilación de “la realidad bajo criterios antropomórficos” (Camus, 1995, p. 24). Bien pensado, el teatro del absurdo plantea la misma solución que lo que nosotros convenimos en llamar absurdo práctico. Ambos cumplen una función delatora contra las trampas de la razón, solo que por cambios distintos, aunque esto no pueda afirmarse de todos los casos. El teatro del absurdo se vio profusamente enriquecido por la tradición popular de la que ya hablamos antes. Entonces, en consecuencia, acotemos nuestro campo de acción: cuando hablamos del teatro del absurdo nos referimos, exclusivamente, a su desconfianza hacia el lenguaje ordinario (u automático) y a la vocación satírica que compone su núcleo, orientada a poner en evidencia el sueño de los que ignoran la realidad fundamental (el absurdo de la existencia).

La devaluación del lenguaje tiene distintas reacciones, algunas de ellas anteriores al propio rechazo de su vulgaridad, como la de los poetas *nonsense*, entre los que destaca el famosísimo Lewis Carroll. No hay demasiado truco detrás de esto. Al igual que Ionesco o Beckett, estos poetas retuercen el lenguaje para encontrar nuevos significados, distintos a la maraña de bostezos que flotan en el dormitorio de la tradición. Solo se distinguen en el propósito. Unos lo hacían por divertirse, de ahí que al *nonsense* se lo considere un subgénero jocoso, y otros aprovechan esta vía de escape para ponerse al margen de la carretera y ver el mundo desde afuera y contarle los lunares. Ambos son formas del absurdo, alternativas para “mantener la propia conciencia y fijar en ella las aventuras” (Camus, 1995, p. 126), sin otra pretensión que la obra misma.

Nosotros nos alejamos particularmente de esta concepción del absurdo, la del *nonsense* y la experimentación del lenguaje, tal vez porque ya no vivimos en una época caracterizada por el “incesante e inexorablemente locuaz ataque de los “mass media”, de la prensa y la publicidad” (Esslin, 1965, p. 309), porque aunque estén allí nos hemos vuelto insensibles, como generación, a su primitiva capacidad para erosionar nuestra confianza en el

lenguaje —si no es que ya la borró hace un par de décadas y a nosotros simplemente no nos queda nada que perder—. Sea como sea, lo cierto es que no consideramos necesario apelar a ninguna clase de malabarismos verbales para dar cuenta de esa atmósfera de sopor que impide percibir el paso del tiempo y que agota todo suceso antes de que haya tenido lugar, o, para decirlo de otra manera, a la feliz consumación del absurdo. Quizá no haya mejor alternativa que sólo poner el dedo en la llaga. Además, no podemos dejar de lado que toda literatura es social, y el público ha cambiado mucho desde el siglo XX. Las innovaciones formales ya tuvieron lugar. Los tiempos que corren exigen otra clase de literatura, reconcentrada, como una píldora de luz. De esto se hablará con más detalle en la bitácora, cuando nos detengamos en el género cuento.

Volvamos a Camus. Benítez (2018) resume su concepto en torno al absurdo tal que así:

“[...] no constituye un drama ni una queja, se asume con toda la carga de sufrimiento y se mantienen las conclusiones clarividentes a las que se han llegado con él. Lo que Nietzsche anuncia como esa etapa futura de creación de valores, Camus lo elabora como una superación de lo absurdo a partir de la rebelión como única certeza” (p. 13).

Nosotros, solo por añadir algo más, diríamos que el absurdo en Camus es resultado de una confrontación estéril entre la áspera irreductibilidad del mundo y una razón humana que se desgarr a sí misma cuando se ve en la necesidad de reconocer que allí donde ve un círculo está, en realidad, trazando uno. En otras palabras, es como una certeza mortal que pulveriza todos nuestros esfuerzos como especie para maquillar la solidez de ese “mundo que nos niega, en tanto que no se somete a nuestras pretensiones y nos recuerda siempre el abismo insondable entre lo que le atribuimos y lo que él es en realidad” (Camus, 1995, pp. 26-27).

Dicho esto, ¿cuál es el lugar que el propio Camus le reserva a la creación? Para ello puede que sea provechoso echar un vistazo a su propia obra narrativa. Su libro más famoso, *El extranjero*, apuesta por una aventura del sujeto absurdo inmerso en las tensiones de una vida concreta, contrario a lo que sucede con Sísifo, que “representa el efecto reconcentrado en sí mismo de las consecuencias absurdas: atento a los nuevos propósitos y retos que aparecen respecto a su propia existencia” (Benítez, 2018, p. 41). Toda la potencia de esta novela, ampliamente celebrada, está en su estilo, producto de una concepción particularísima de la voluntad o la motivación. Meursault no se conduce de acuerdo con ningún sistema de valores, como hombre absurdo “busca la mayor cantidad de experiencias posibles con el propósito de vivir la llama pura de la vida” (Benítez, 2018, p. 26). El personaje se deja empujar por las olas de un mar desconocido que ignora su presencia. No pretende llegar a ninguna orilla, apenas mantenerse a flote para disfrutar con la forma de las nubes. De ahí que la prosa esté desprovista de toda clase de florituras, pues en un universo de dos verdades, la vida y la muerte, cualquier experiencia es equiparable y solo vale la pena mantenerse vivo el mayor tiempo posible. No hay criterios válidos para establecer jerarquías ni una profundidad en la experiencia que justifique el énfasis. Meursault solo puede sentir de manera taquigráfica. Para decirlo con Camus (1995) “lo que cuenta no es vivir lo mejor posible, sino vivir lo más posible” (p. 82).

El dilema del autor es sumamente fructífero, y con esto nos referimos a la paradoja de escribir un libro que detalla las condiciones que dan lugar al descubrimiento del absurdo (el hastío, el comienzo irrisorio, la supresión del mundo, la conformidad, la rebelión), y teoriza sobre el temperamento del hombre absurdo —aquí es donde adquiere un tono de guía para la acción—, mientras que la “honestidad” debería haberlo persuadido, cuando menos, de la inconsecuencia de crear un suelo de significados sólidos para una vida que ha prescindido de estos por engañosos. Este es el sustrato de la crítica de la que fue objeto por parte de los

dramaturgos del absurdo. Camus (1995) responderá que la obra es “la única posibilidad de mantener la conciencia y fijar sus aventuras” (p. 126), y que “crear es vivir dos veces” (p. 126). Esta veta de su pensamiento es la que nos interesa en particular: la obra.

Primero es necesario aclarar que Camus (1995) distinguía entre una obra absurda como *Moby Dick* y una que solo plantea el absurdo, como los *Hermanos Karamázov*. El criterio para separar a una de otra es relativamente sencillo: no plantear una conclusión. La conclusión funciona como una ventana de sentido por la que, se supone, todos podemos escapar en cualquier momento. Cierra el periplo de un alma por el mundo, con lo que también suprime o excluye las apelaciones que atentan contra esa disposición acogedora con la que podemos sentirnos reconfortados. En otras palabras, la conclusión es el último candado en la enorme puerta de la nostalgia que nos empuja hacia la unidad con el mundo. Para Camus (1995) solo hay una obra absurda posible, la que no “cede a la tentación de agregar a lo descrito un sentido más profundo que sabe ilegítimo” (p. 130). El creador absurdo parte de la certeza de que el pensamiento no puede sublimar la realidad, solo imitarla, y debe sentirse conforme con esto, pues solo de esta manera puede dar cuenta de la propiedad de su vida. La obra es la máxima expresión del absurdo. Se pliega a las formas del pensamiento, convertido en un *un miroir qui se promène sur une grande route*, mientras que lo mantiene al margen de sus propias inclinaciones. No por nada Camus (1995) veía en esto un “drama de la inteligencia”. El pensamiento que crea un mundo sabe de antemano que ese mundo, y el mundo al que se refiere, son un velo cuidadosamente bordado por sus antepasados, y no le queda de otra que resignarse con describirlo una vez más, para revivirlo en el camino. La actitud desencantada de Meursault lo ejemplifica:

“María vino a buscarme por la tarde y me preguntó si quería casarme con ella. Dije que me era indiferente y que podríamos hacerlo si lo quería. Entonces quiso saber si la

amaba. Contesté como ya lo había hecho otra vez: que no significaba nada, pero que sin duda no la amaba. '¿Por qué, entonces, casarte conmigo?', dijo. Le expliqué que no tenía ninguna importancia y que si lo deseaba podíamos casarnos" (Camus, 2007, p. 57).

Seguros de la falsedad de toda trascendencia —como resultado de actualización del cogito cartesiano— no queda más que abrazar las certezas que propone la razón absurda, es decir, la que se mantiene fiel a sí misma. En esta relación voluble con el universo se esconde una “fe” ciega en su sinceridad indiferente y la esperanza de rascar algo de placer en toda clase de intercambio con él.

Bien mirado, Camus (1995) no fue muy explícito al momento de sugerir criterios de elaboración y distinción. Dijo que la obra absurda debe reunir “todo lo que indica la conciencia de lo absurdo, cuyo comienzo sea claro y el clima lúcido” (p. 136) o que “podría ser la que, una vez desterrada toda esperanza futura, describiera la vida de un hombre dichoso” (p. 179). Con lo primero uno supone que hace referencia a sí mismo. El extranjero empieza así, con sencillez, y plantea un escenario donde esa *conciencia absurda* va a enfrentarse a los engranajes de la institución del mundo hasta hacerse polvo. De un libro post-absurdo, que es lo que se desprende de la segunda cita, no tenemos ninguna noticia. No nos queda mucho margen de acción si quisiéramos seguir los pasos de Camus, que no es nuestro propósito inicialmente. Estaríamos condenados a escribir el extranjero seis veces y en formato de cuento. Claro que hay otros caminos, de corte más bien simbolista, como el de Dino Buzzati o el mismo Kafka, pero estos, por mucho que se diferencian de Camus y entre ellos mismos, no escapan de la órbita del absurdo trascendental, lo que desde nuestro punto de vista puede, en primera instancia, entorpecer la identificación absoluta del lector —que ya es mucho decir— para dar paso a la angustia o el divertimento.

Tampoco es conveniente, si se pretende llegar a algún lado, amarrarnos las manos con dilemas sin una solución aparente, de esos que en el fondo no proponen ningún problema y que en realidad solo consiguen divertir el intelecto o inducirnos a la perplejidad. Como sucede con Comte-Sponville (2010), cuando en uno de sus tantísimos apuntes sugiere que la vida puede ser absurda, “pero no sólo a causa de la muerte. Una vida eterna también lo sería, e incluso más: eternamente absurda. Y el propio Dios, si no fuera necesario” (p. 63). En principio, dado la corrección estilística y su habilidad para elaborar dicotomías verosímiles —esa es la impresión con la que uno se queda luego de echar un vistazo al libro— es posible dejarse arrastrar por lo que parece una ecuación brillante, pero la afirmación no soporta el escrutinio, aunque ciertamente no haya sido formulada con ese propósito. Los valores que enfrenta no implican un desenlace absurdo, pues la contingencia de ser o no ser trasciende esta esfera, es más bien un problema de coherencia. Algo que siempre debió haber sido, y esto, como él mismo nos lo confirma, desemboca en la naturaleza divina. Camus (1995) es tajante al respecto:

“[...] la sensación de la absurdidad no nace del simple examen de un hecho o de una impresión, sino que surge de la comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación” (p. 47).

Aunque ambas definiciones parten, en apariencia, de un lugar común, toman caminos distintos, y tal vez podamos afirmar que la de Comte-Sponville no se aleja demasiado de la concepción tradicional o coloquial que se le atribuye al absurdo, lo cual impide realizar avances ulteriores y solo propone conclusiones rudimentarias a partir de esto. Para que el absurdo se transforme en una categoría de rango “ontológico”, por decirlo de alguna forma,

es preciso que abandone el terreno de la disputa escolástica o del juego de palabras, más cerca de lo poético que de otra cosa, para fundamentar una visión de mundo.

Como sucede con todo lo que no está determinado por la lógica implacable de los números, tampoco nosotros llegamos a una solución definitiva. Lo sabíamos desde el principio. El viaje planteado fue una excusa para recoger insumos que facilitaran nuestra escritura, pues no hay nada menos *genuino* que adherirse a una idea que no nos viene desde adentro. Con todo, logramos esbozar un camino más o menos consistente hacia nuestra meta final, y esto se refleja en la certeza de nuestros desencantos. Gracias a esto compusimos una lista con las cosas que no queremos hacer. Nada de “absurdo trascendental”, aunque sea inevitable hacer alguna alusión a él o apelar a uno de sus tantísimos recursos. Nada de épicas individuales del absurdo o monólogos instructivos al respecto. Nada de experimentación verbal para *sacudir* las mentes adormiladas que se han dejado vencer por los mecanismos de persuasión (religión, dinero, etc.), pues aunque el problema sea una cuestión de lenguaje, ha trascendido el alfabeto. Nuestro objetivo es modesto. Colorear la atmósfera de abatimiento que respiramos con tanta fruición. Ya no es necesario construir el absurdo, con tener los ojos abiertos y contar lo que uno ve es suficiente. Es algo parecido a lo que hace el pintor danés Peter Rothmeier con sus oficinistas retorcidos y sus insulsas tragedias burocráticas. La inestabilidad del mundo laboral, tan persistente como un *running gag*, halla un correlato magnífico en su universo pictórico, despojado de toda ley de gravedad, proporción o perspectiva, o, para ser más precisos, dominado por antileyes que ejercen su dominio de adentro hacia afuera.

1. 2. Sintaxis de la cotidianidad: el camino invisible y el hombre de la pared

¿Qué queremos decir cuando decimos que algo es cotidiano o que hace parte de nuestra cotidianidad? Cuando se trata de un significado de carne, a saber, de los que se

practican pero que no se saben, es trabajoso dar una respuesta, y es aún más trabajoso encontrar quien la responda como uno la quiere escuchar. En la literatura estamos acostumbrados a tratar con “lo cotidiano”, incluso hay tendencias o movimientos literarios en favor de su representación, con mayor o menor énfasis, como el realismo o el costumbrismo. En últimas depende de la paciencia del autor, de su tiempo libre o de cuánto disfrute con su propio estilo. Sin embargo, no creemos estar equivocados al pensar que muy pocas personas estarían dispuestas a afirmar que la literatura costumbrista es una literatura sobre la cotidianidad. En la RAE se define el costumbrismo como la “atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región.” (Real Academia Española, 2025, definición 1), mientras que Ferrater (1965), quien en su diccionario no incluye esta entrada, define la costumbre —es lo más parecido que hay— como “los hábitos adquiridos por el hombre, hábitos por medio de los cuales se desarrollan de un modo peculiar todos sus actos o una parte de ellos” (p. 364). Entonces, a partir de esto, podemos concluir que el hábito y la costumbre son equivalentes, o que esta es la expresión comunitaria del primero. Pero nada de esto responde a la pregunta de fondo. No todo hábito sucede en la cotidianidad, que se asocia al hogar, del mismo modo que toda cocina sí lo es, no por la sustancia de su identidad sino por la distribución unilateral a la que fue sometida por su propietario. Esta intuición, la de la “convivencia”, abre un feliz ciclo de hipótesis creativas.

No es como si Certeau —nuestro referente principal, como adelantamos en la introducción— ofreciera una definición consistente de lo que significa la cotidianidad, incluso parece que arranca de esa misma intuición de la que hablamos recién. En cualquier caso, lo cierto es que compensa esto con un cuantioso número de ejemplos que no dejan lugar a dudas. Cuando dice que “cada individualidad es el lugar donde se mueve una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de sus determinaciones relacionales” (Certeau, 2000, p. 41), uno entiende que hay una suerte de transmisión de sentido, ciega y soterrada, que nos

une como comunidad de una manera subrepticia, consistente, y que eso nos determina de algún modo, por lo que debe haber, suponemos, una matriz en común de la que bebemos día tras día. No puede ser de otro modo, ha de convocarnos con una ternura tiránica, como lo hacen los algoritmos con las computadoras.

También afirma que “lo cotidiano se inventa con mil maneras de *cazar furtivamente*” (Certeau, 2000, p. 42), y hace énfasis en esto último, cazar furtivamente, lo cual, a falta de un desarrollo más solvente, nos deja en una situación como la que sigue: lo cotidiano se manifiesta en un despliegue repentino y acuciante de acciones que desbordan el dominio del sujeto y le procuran una propiedad transitoria sobre su objetivo. Si relacionamos esto con un ejemplo de la vida *cotidiana*, encontramos que hay cierto vínculo entre esa “furtividad” de la que nos habla Certeau y el modo en cómo procuramos nuestras cosas, solo que nuestros rituales no suelen ser tan épicos una vez se ponen en marcha. Compramos un destapador y lo ponemos cerca de la nevera, lo que es equivalente, en un lenguaje más formal, a sustraer un objeto de su medio para introducirlo en nuestra órbita, lo cual requiere que lo sometamos a un meticuloso proceso de dominación: ponerlo cerca de la nevera, darle uso, preservarlo e inocularlo con nuestros propios sentimientos. Esto es lo realmente valioso. La narrativización de los objetos, que es una forma de antropomorfizarlos. Camus (2000) aludía a esto cuando hablaba de un “mundo antropomórfico”, entendido como una reconversión del universo de acuerdo con la lógica humana. Así es como funciona nuestro pensamiento, y todas las teorías no son más que una narración exhaustiva de lo que podemos distinguir con nuestros sentidos.

La metodología empleada por Certeau —lo que más nos interesa después de todo— es reveladora, y arroja pistas que nos conducen a la definición tentativa de nuestro objeto:

“[...] el análisis de las imágenes difundidas por la televisión (representaciones) y del tiempo transcurrido en la inmovilidad frente al receptor (un comportamiento) debe

completarse con el estudio de lo que el consumidor cultural “fabrica” durante estas horas y con estas imágenes” (Certeau, 2000, p. 42).

Aún no nos habíamos detenido a comentar esto. Certeau, al igual que su predecesor Lefebvre, concibe el fenómeno de lo cotidiano como una coyuntura multidimensional por la que atraviesan los productos más “contagiosos” de la industria, que es igual a decir que es uno de los escenarios predilectos del poder. Lo que importa es establecer el cociente popular de esto. Qué hacemos con lo que vemos, compramos, alquilamos. Cuáles son las transformaciones que padecen para ingresar a nuestro círculo. El estudio de estas “cacerías”, desvela un rastro nebuloso de creatividad silenciosa o, como hemos convenido en bautizar, “pasividad creativa” sin la cual es imposible establecer las coordenadas precisas que delimitan el espacio de la cotidianidad, aunque ahora mismo hablar de coordenadas pueda resultar inapropiado o inconsecuente, más cuando los avances sociológicos, como los del propio Lefebvre han cuestionado la existencia de tales fronteras. Digamos que redirigir nuestra atención a estas manifestaciones de *individualidad en juego* son relevantes para comprender los mecanismos detrás de la “cotidianización”. El caso de las poblaciones colonizadas es revelador:

“[...] su uso del orden dominante engañaba ese poder, porque no contaban con los medios para rechazarlo; se le escapaban sin separarse de eso. La fuerza de su diferencia se mantenía en los procedimientos de “consumo” (Certeau, 2000, p. 43).

La cotidianidad entonces puede ser definida como una contra-industria del sujeto, sin ánimo de rebelión —no necesariamente— e impulsada por una serie de reclamos inconscientes que tiran de él hacia el afuera, de la esfera privada a la pública, pese a que esta frontera implique continuidad. Es a la vez un punto de intercesión, un borde, y una suerte de legión o tanque que avanza por terreno enemigo para procurarse un valor. Certeau (2000)

relaciona esto con la “táctica”, que se opone a “estrategia”, porque a diferencia de esta, que supone un periodo de aislamiento con respecto al escenario del combate, la táctica ocurre en tiempo real y compromete la totalidad del individuo. La inmersión acarrea un proceso de trasvase que concluye en una mutación de ambos agentes. Resulta lógico pensar que las huellas de esto pueden ser *leídas* en ambos sentidos, y es cierto, pues además del reservorio de gestos generacionales que se tejen de puertas para adentro, las industrias —y ahora más que nunca— se adaptan a los públicos. Esta tendencia, que ha crecido significativamente en los últimos años gracias a la corporativización del capital y los mecanismos de participación descentralizados (internet), encuentra su demostración más representativa en los “trends” de TikTok, donde se dan cita varios elementos: la música, la mercantilización del cuerpo, la cultura de la dopamina, el formato vertical, el contagio viral, etc. La “pasividad creativa” puede ser definida tal que así:

“A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde *otra* producción, calificada de “consumo”: ésta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las *maneras de emplear* los productos impuestos por el orden económico dominante” (Certeau, 2000, p. 43)”.

Estos *productos propios* no son otra cosa que el innumerable arsenal de gestos con los que estamos acostumbrados a sortear la vida, desde el camino que seguimos en el supermercado para encontrar los precios más bajos hasta la manera en cómo nos bañamos y las series que elegimos cuando tenemos la oportunidad de entregarnos al ocio.

Hasta aquí parece evidente, por lo menos desde el enfoque que adoptamos, que la “cotidianidad” opera como un contra-mapa personal de las distintas prácticas que hereda y formula un sujeto inmerso en una realidad condicionada por fuerzas que lo superan y que en

algunos casos amenazan con negarlo. Los *gestos* de los que hablamos, entendidos como una suplantación inconsciente de un modelo de solución, pueden ser agrupados en distintos conjuntos, entre los que destacan los *gestos del habla*, a saber, “las estructuras narrativas que tienen valor de sintaxis espaciales” (Certeau, 2000, p. 127), también denominados como *prácticas de espacio* o *acciones narrativas*. Representan la manifestación tradicional del fenómeno de lo cotidiano dada su capacidad de recoger la disposición del espacio habitado en un relato fundacional del yo.

Hemos decidido empezar el capítulo desde una aparente inestabilidad conceptual porque nos identificamos con los pensadores que le confieren esta cualidad mutable a la cotidianidad. Suponemos que la falta de contornos obvios redunda en beneficio del ejercicio literario. La “búsqueda” que emprendimos nos ha permitido explorar la metodología de Certeau con relativa meticulosidad, pese a que la extensión y nuestros propios objetivos impongan sus condiciones. Gracias a esto pudimos establecer un camino más o menos claro hacia la lectura del *espacio cotidiano*, lo que a su vez nos permite integrar esta herramienta en la creación de escenarios significativamente densos, sin vernos en la obligación de repetir los modismos pintorescos de otras tradiciones. Observamos las claves de un estilo semejante en varios autores modernos, tan próximos como García Robayo o Samanta Schweblin, y de gran relevancia como la mismísima nobel del 2024, Han Kang, u otra nobel como Annie Ernaux. En principio se corre el riesgo de atribuir esta impresión a la parquedad o discreción con las que han elaborado su universo narrativo, lo cual puede obedecer a los cambios que atraviesa la industria editorial, pero también es posible adivinar una voluntad de narrar la interioridad descarnada del sujeto contemporáneo, recluido al interior de sí mismo con una violencia sin precedentes. La cotidianidad se ha transformado, entonces, en el refugio predilecto de esa *marginalidad masiva* de la que habla Certeau (2000).

Tal como cabe suponer, no hay consenso en torno a la “definibilidad” de lo cotidiano. Mayorga (2018), por ejemplo, parte de su mentada volatilidad y afirma que es resultado de una demanda social a la que responde el sujeto con la construcción de una identidad reflexiva a través de la que interactúa con el resto de la comunidad, de tal modo que esta *narración de sí mismo*, por decirlo de alguna manera, recoja los hitos de sus búsquedas primarias. Mientras que Santos (2014), desde una perspectiva menos especulativa, constata el hecho de que la cotidianidad “no es algo tan propio de toda sociedad ni tan absolutamente esperable en todo sujeto” (p. 191), aunque reconozca su presencia en la mayoría de las conformaciones sociales. Esta salvedad le permite concluir que en verdad no se trata de un concepto vago o extrafilosófico, pues hay disciplinas —fenomenología, sociología, psicología— y pensadores capaces de echar un ojo a la cuestión sin deformar el objeto de su trabajo. Al igual que Certeau, Santos (2014) también reconoce la cualidad narrativa de la cotidianidad, a lo que llama la capacidad de *cotidianizar*. Su propuesta descubre las diferencias entre las distintas cotidianidades (temporal, geográfica y epocalmente), así como su innegable función normativa, pues sujeta al individuo en una posición determinada, al tiempo que le brinda las herramientas para sujetar al mundo.

Lo cierto es que el concepto cuenta con una larga tradición. Advertimos en la introducción que nuestro propósito con estas incursiones teóricas estaban lejos de ser genealógicas, pero esta vez puede resultar provechoso. Los avances más significativos vienen del palo de Heidegger y de Husserl, lo cual tiene su razón de ser, pero es posible encontrar rastros de su uso en la obra de Hegel, Marx y Engels, de los que se desprende una línea con representantes tan ilustres como Henri Lefebvre y Agnes Heller. Mientras que del lado de Husserl, hay nombres tales como Alfred Schulz, Thomas Luckmann y Bruce Bégout, precursor de lo que él llama “koinología”, una disciplina que busca desentrañar el “enigma de lo cotidiano”. Certeau también figura como una de las mentes más representativas en el

estudio de lo cotidiano, solo que su trabajo está más bien orientado por influencias psicoanalíticas (una de las razones por las que decidimos plegarnos a su propuesta). Asimismo, es preciso mencionar a Ada María Isasi Díaz y Dorthy Smith, quienes realizaron sus respectivas aportaciones desde la teología. Por su parte, aquí en América destacan dos nombres, Irving Goffman y Humberto Giannin. Uno del norte y el otro del sur. El primero incorporó su experiencia con el arte dramático a su investigación y el segundo tiene como punto de partida lo que él llama “arqueología de la experiencia”. Con tantos nombres parece imprudente decantarse por uno solo, o si quiera por dos o tres de ellos, pero basta con recordar lo que hemos dicho hasta ahora para comprender el motivo de tal decisión. La ventaja que nos ofrece Certeau es puramente metodológica, además de que el corpus de su trabajo no resulta lo suficientemente invasivo como para solapar nuestro objetivo primario: la exploración del absurdo. Gracias a esto podemos poner todo al servicio de esta preocupación. Cabe aclarar que esta detallada lista de nombres la tomamos del trabajo de Santos (2014).

Hay todavía algunos problemas por resolver antes de continuar. ¿Cuáles son las circunstancias psicológicas que modelan el comportamiento de los sujetos en la esfera cotidiana? Por Certeau sabemos que esta cuenta con una materialidad en los *trofeos* que confisca el individuo para sí mismo, y una inmaterialidad en su modo de usarlo, los *gestos*, que además lo acompañan en “el afuera”, donde debe sobrevivir con los que ha heredado y ha creado por sí mismo, en contacto con una propiedad masiva que lo rechaza. José Revueltas y el mismísimo Lefebvre se ocuparon de esto con relativa frecuencia. De la posición del primero podemos encontrar síntesis como la que sigue:

“En la cotidianidad, la actividad y el modo de vivir se transforman en un instintivo (subconsciente e inconsciente) e irreflexivo mecanismo de acción y de vida. Las cosas, los hombres, los movimientos, las acciones, los objetos circundantes, el mundo,

no son intuitos en su originalidad y autenticidad; no son examinados ni se manifiestan; son, simplemente, y se aceptan como un inventario, como parte de un todo conocido” (Crespi, 1979, citado por Montero, 2018, p. 200).

Lo cotidiano es entendido como un velo que bloquea la capacidad del individuo para entrar en contacto con la vida. Dicho velo es resultado de una compleja trama de significados inertes que lo mantienen anestesiado y, sobre todo, a salvo de su propio pensamiento. Esta visión, que no representa la totalidad del pensamiento de Revueltas ni es constitutiva, pues nunca se preocupó de formular una definición del término, no contempla la posibilidad de una rebelión, en la acepción cotidiana del término. Con todo, no somos de esta opinión. Montero (2018) afirma, por el contrario, que es precisamente en la cotidianidad que el sujeto “extrae sus conocimientos y verdades, logrando posicionarse críticamente con respecto a lo real” (p. 201). Al igual que Camus (1995), creemos que esto es solo un estadio en la configuración psicológica del sujeto, al que sigue, si atiende al llamado del exterior, un comienzo irrisorio que descubra la inhumanidad, entendida como una revelación fulminante que emparenta lo irracional de la pasividad mecánica de los hombres con la espesura abominable de las cosas.

El caso de Lefebvre es distinto y abre una ruta por la que no creemos que sea necesario transitar, pues sobrepasa por mucho el rango de alcance de una simple monografía. Para Lefebvre “la crítica de la vida cotidiana, tomada como “programa”, implicaría un estudio de lo que puede y debe cambiar y transformarse en la vida de las personas” (Montero, 2018, p. 202). Aún así, no dejamos de considerar el valor de su enfoque metodológico, que reconoce que la literatura moderna fue

“la primera que mostró la importancia de la vida cotidiana en la formación de las sociedades contemporáneas dejando ver dimensiones, como “lo maravilloso”, los

símbolos, los rituales, que no eran considerados importantes por la filosofía pero que juegan un papel importante en la organización de la vida social” (Marquéz, 2020, pp. 85-86).

Esta constatación fortalece nuestra esperanza en la penetración de la literatura como herramienta para introducirnos en la veleidosa metamorfosis que caracteriza a nuestro objeto de estudio.

Certeau no le concede la misma importancia a la literatura en sí misma, a saber, la que se consume como medio de entretenimiento o la que se cultiva de acuerdo con una tradición, pero sí se la concede a la de orden “popular”, por decirlo de alguna manera. Nos referimos a la literatura en *lato sensu*, a nuestra predisposición innata a contarnos nuestras peripecias. De otro modo no se podría entender su concepto de *trayectoria*, vinculado al de *grafía*, con el que busca dar cuenta del rastro que deja el sujeto en su intercambio con el poder y del que también dispone él mismo cuando se propone reunirlo en un relato de sí. La comprensión de esto facilita, así mismo, la comprensión de la diferencia que realiza entre lugar y espacio, dos categorías de gran utilidad para la constitución del *relato cotidiano*, hacia donde apunta nuestro interés.

Digamos, con ánimo de simplificar, que un lugar es *lo propio*, y que todo lo que está dentro de sus fronteras guarda una relación de coexistencia entre sí, mientras que el espacio ocupa un diámetro regulado por variables caprichosas o difíciles de prever, como el tiempo, la dirección o la velocidad. Su naturaleza depende, en exclusiva, del uso que la comunidad esté de acuerdo en atribuirle. Certeau (2000) diría que “el espacio es un lugar practicado” (p. 129). El relato de espacio cumple un rol de mediación, “transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares. Organizan también los repertorios de relaciones cambiantes que mantienen unos con otros” (Certeau, 2000, p.121). La desabrida nomenclatura numérica,

carente de una historia propia, con la que se solía bautizar a las calles en el pasado, sólo puede recuperar su condición de lugar —esto siempre dentro del dominio subjetivo, a menos que trascienda a la cultura local— a través de un pormenorizado relato de espacio de algún usuario que la incorpore en su bitácora esencial. El relato permite digerir la inmensidad en una medida humana que la neutraliza. Lo que parece una simple descripción rutinaria es en realidad un acto creador que instauro un nuevo régimen de posibilidades y restricciones. De ahí qué:

“allí donde los relatos desaparecen (o bien se degradan en objetos museográficos), hay una pérdida de espacio: si le faltan narraciones (como se puede constatar lo mismo en la ciudad que en el campo), el grupo o el individuo sufre una regresión hacia la experiencia, inquietante, fatalista, de una totalidad sin forma, indistinta, nocturna” (Certeau, 2000, p. 136).

No hace falta hacer un gran esfuerzo para adivinar los puntos de contacto entre esta incertidumbre ontológica y el desierto de rostros amargos por el que se interna quien ha aceptado el absurdo. Ambos, Certeau y Camus, llegaron a conclusiones parecidas por caminos distintos. La nostalgia de *unidad* de la que habla Camus, que nos convence de abrazar la ternura de las explicaciones, los motivos y las teorías, es la misma trampa de sentido que nos permite aplicar el pensamiento en la creación de relatos que nos devuelvan la imagen de un universo lleno de coordenadas hechas a la medida exacta de la mente. Camus (1995) diría que “el mundo se nos escapa porque vuelve a ser él mismo (p. 28). Ese mundo desnudo es la totalidad nocturna de la que habla Certeau.

El estudio de lo cotidiano nos faculta, como hemos demostrado, para ejecutar dos movimientos en particular: la lectura de la *trayectoria* del sujeto a través de los gestos que delimitan su cotidianidad (sin lo cual resulta del todo imposible comprender los mecanismos

que intervienen en la configuración de una realidad que parece devaluada a nivel semántico o simbólico) y, posteriormente, a componer escenarios narrativos verosímiles que puedan traducir nuestras intuiciones con respecto a esta lectura. Así mismo, pero a nivel secundario, las contribuciones de Montero y Lefebvre, y las de Revueltas si se quiere, abrieron un horizonte de estrategias y perspectivas que reconocen la “autodeterminación” del sujeto a través de una rebelión que no ha pasado, necesariamente, por una ascesis del alma, purificada en el fuego del absurdo. Esto resulta de especial interés, pues, como afirmamos en el capítulo anterior, no es enriquecedor escribir de acuerdo con un programa que a veces peca de dogmático.

1. 3. El infarto del alma: agotamiento y cansancio

Hace tan solo un par de años que se lanzó Chat GPT al público. El mundo cambia a una velocidad alarmante. Tal vez hemos conseguido adaptarnos porque ya no queda nada que nos sujete a una identidad engorrosa, por lo que dejarse llevar resulta bastante cómodo; al menos te mueves en una dirección. El cambio irrumpió en nuestras vidas con relativa discreción. Quizá todo empezó con los libros de superación personal, luego con las bebidas energéticas, los coach, el estoicismo moderno, y ahora podemos consultar a un cerebro sustituto que piensa por nosotros, y a veces mejor que nosotros, aunque sea a costa del plagio y el embrutecimiento rosa.

La revolución tecnológica ha traído consigo una aceleración en materia de “progreso” como nunca se había visto, y con esto nos referimos tanto a la introducción de inteligencias artificiales como al primer motor a vapor —el primero que fue aplicado a la mejora de la industria—. Las revoluciones son así, o desencadenan esta clase de consecuencias, para decirlo mejor. De pronto, todo lo que hasta entonces había funcionado de manera correcta o eficiente, resulta anticuado o vago, pues la nueva potencia dobla su capacidad con la mitad de

esfuerzo. ¿A dónde nos lleva esto? Pasamos de cartas a mensajería instantánea, de lentas procesiones (como diría Silva) a trenes bala o aviones supersónicos. Es como si de pronto todo ocurriera más rápido de lo que debería. Pasaron cientos de miles de años antes de que descubriéramos la agricultura, y solo un par de siglos para que pisáramos la luna que veíamos a través del telescopio de Galileo.

Hay filósofos como Koselleck, que dedicaron una porción significativa de su obra a estudiar este repentino cambio de paradigma, aunque para él sea más bien una cuestión de percepción. Su línea de estudio, aunque en principio ajena a nuestros objetivos, puede ayudarnos en la tarea de comprender el origen de tal aceleración *velociferina*, para utilizar una expresión de Goethe, uno de los primeros en advertir esta fascinación por el rendimiento en forma de “menos tiempo, menos esfuerzo”.

No es extraño que hayamos empezado por aquí. El cansancio no puede ser entendido sin la aceleración. Son casi que consustanciales. El cansancio que nos caracteriza como sociedad es deudor de este *angostamiento del tiempo*, como diría Koselleck, y no de una simple consumación de todas nuestras fuerzas. Nuestro objetivo, como adelantamos en la introducción, es sencillo: delimitar el alcance de esta categoría en relación con nuestra propuesta creativa y encontrar los puntos de contacto entre el cansancio y el absurdo, lo que, por fortuna, no parece una tarea complicada. Para esto nos serviremos, además de Koselleck, de las aportaciones de Handke y Han. La autolimitación que suscribimos obedece a una voluntad de concreción. Podríamos ir más lejos si apelamos a corrientes sociológicas o antropológicas, pero de seguro perderíamos el norte.

Regresemos a la aceleración. Koselleck (2003) afirma que “concepto moderno de aceleración no es una mera secularización del milenarismo, pues el núcleo experiencial de las nuevas esperanzas no es bíblico, sino científico-técnico” (p. 29). Para él, el fundamento de la

duda está más allá de las definiciones y obedece a un patrón evolutivo que puede ser desvelado a través de un cuidadoso proceso de arqueología, que en la práctica se torna genealógica. Este no es el lugar para discutir si existe un vínculo o no entre una cosa y la otra, la secularización del milenarismo —la fe en una futura edad de oro— y una aceleración exponencial de momentos estelares. Koselleck concluye que no, como puede verse, y responsabiliza de esto a la ciencia y la tecnología. En el fondo se trata de algo más bien sencillo. Nuestro lenguaje ha entrado en simbiosis con diferentes herramientas, algunas más potentes que el propio cerebro, cuanto menos en lo que respecta a la mera voluptuosidad de hardware, y esto ha devenido en una supermemoria colectiva que, acompañada de la globalización, ha puesto todo el conocimiento al servicio del mundo entero en tiempo real. Es como empujar una ficha de dominó, un descubrimiento desencadena otro, y este, que mejora las condiciones del segundo, le permite ver la luz más rápido, y así sucesivamente. Pero hasta aquí no hemos hablado de otra cosa que una aceleración convencional. Hay una diferencia sustancial entre este cansancio y al que Byung Chul-Han dedicó un libro entero. No se trata solo de una concatenación que ha visto reducidos sus plazos o aumentada su frecuencia de recambio, es un *modelo de experiencia*, como diría Koselleck (2003), a partir del cual “la historia entera se transforma retrospectivamente en una secuencia temporal de creciente aceleración” (p. 79). De esta manera, la aceleración se convierte en un mandato que exige que todos los recursos de una sociedad se pongan a su servicio, empezando por los hombres. Ya lo decíamos al principio, pasamos de cartas a mensajería instantánea. La aceleración nos ha privado, a su vez, del sentimiento de la duración, sin el cual es imposible establecer propiedad, aventurar coordenadas, contemplar, transitar, cerrar y avanzar. Paradójicamente, el cansancio moderno es una ausencia de cansancio real. Nuestras capacidades se han hipertrofiado para no detenerse. La producción continuada nos agota sin una promesa de satisfacción.

Chul-Han (2012), a quien se le puede cuestionar su taxatividad, encuentra focos de distribución y formula explicaciones más o menos plausibles al respecto. Su razonamiento comienza, como en muchos de sus libros, con una oposición entre “positividad” y “negatividad”. El cansancio representa un exceso de positividad. Puedes hacer tantas cosas que no puedes parar de hacer. El silogismo parece convincente. Es lo que lo lleva a afirmar que “la violencia de la positividad no es privativa, sino saturativa; no es exclusiva, sino exhaustiva” (Chul-Han, 2012, p. 23). Su teoría de *la sociedad del rendimiento* encuentra su fundamento aquí, en la internalización del verbo *poder* que convierte al sujeto en un “emprendedor de sí mismo”, para decirlo con sus palabras. El hombre se expone así mismo a una carrera sin fin en la que cae infartado como un viejo caballo de carreras sin jinete. Es así como llegamos al fenómeno del *multitasking* o la pseudo-filosofía de superación indefinida. La perfección “se torna perfectibilidad, se temporaliza bajo la forma de perfeccionamiento planificado, pronosticado y ejecutado por los hombres” (Koselleck, 2003, p. 29).

Hay cierta mecanización de la vida en esta búsqueda constante por el máximo rédito que atenta contra las instituciones básicas de la condición humana, y con esto hacemos alusión a valores tan elementales como la libertad o la empatía. La lluvia incesante de estímulos ha colocado al individuo en una posición precaria con respecto a sí mismo. Cada pinchazo, venido de todas partes, lo saca de su interioridad, si es que no la “arruina”, y lo deja fuera, en un mundo que carece de lógica porque no ha tenido la oportunidad de *pensarlo*. Esta dictadura de la dopamina ha creado unas condiciones de sujeción perfectas, pues, como señala Chul-Han (2012): “la supresión de un dominio externo no conduce hacia la libertad; más bien hace que libertad y coacción coincidan (p. 31). En un estado así, de alerta máxima, es natural que no haya lugar a la digestión, por lo que resulta más sencillo pasar de una cosa a otra sin solución de transición. El cansancio moderno es un cansancio salvaje, bestial si se quiere, y “la pura agitación no genera nada nuevo. Reproduce y acelera lo ya existente”

(Chul-Han, 2012, p. 35). Hay algo de la *inhumanidad* camusiana en todo esto. Visto desde fuera, el hombre se asimila a un animalillo asustado que vuela sobre el pasto en busca de mantenerse vivo. La visión, entonces, se deshoja, hasta que desaparece y solo queda un pequeño tubo inclinado que conecta a la vida y la muerte.

Los efectos de este cansancio son casi mitológicos, vistos desde una perspectiva muy singular, si entendemos al mito como el *gran relato* que organiza a la sociedad y le confiere su potencialidad propia. Para efectos puramente literarios, es obvio que el cansancio y su contracara *family friendly*, la aceleración (para la sociedad, productividad), ha transformado las maneras en cómo se consume y se practica la literatura, y con esto último nos referimos a la capacidad humana para conferir un aliento familiar a la narración del universo y a su vocación de sustituir cada letra con su propio espíritu, además de influir directamente en la renovación de la industria editorial, las prácticas de lectura y escritura convencionales. No discutimos la evolución de la literatura hacia lo concreto. Hay cosas que deben suceder más pronto que tarde. Somos muchos, la comunicación debe volverse más eficiente. Pero creemos que parte del malestar que nos aqueja puede venir aquí. Por obvias razones, nuestra vocación no sobrepasa a la del retratista. Nos proponemos hacer averiguaciones para entrar en contacto con nuestro objeto y pintarlo mejor. Más allá de esto no creemos que haya mucho de literario en el cansancio, si no es que más bien representa una vertiente de la antiliteratura, solo que en un sentido menos enriquecedor y un tanto empobrecido. Es tan literario como lo puede ser la tristeza de los personajes románticos que huían al bosque para eludir la farsa de la sociedad. El cansancio es un clima psicológico o moral que gravita sobre un modelo de sociedad que ha inmolado sus ritos a cambio de una mayor productividad.

Creemos importante aclarar que no nos hemos adherido a todo el proyecto conceptual de Han. Si empleamos su terminología es porque esta nos permite avanzar en un terreno

parcialmente virgen, si bien es cierto que para hablar de cansancio, en el sentido que él ha propuesto, deben aceptarse otras premisas suyas como la sociedad del rendimiento (y del cansancio, que al final del día son lo mismo).

Handke, por el contrario, tiene una idea distinta del cansancio, o, para ser más precisos, se ocupa de un cansancio pre-productivo, si es que esta espontánea asociación de palabras dice algo. Su modo de proceder es menos vinculante con el lector, pero por ello más persuasivo. Estas son tal vez las ventajas de las que dispone un escritor consagrado, y con todo se pueden apreciar las grietas por las que penetró el fantasma del rendimiento. Handke (1990) distingue entre cansancios temibles y los que no lo son, como los comunitarios, el de los amigos, el amor o el creativo, y a todos estos opone la figura de los “incansables”, hombres activos que circulan sin cesar de un despacho a otro, con propuestas definidas, proyectos, mejoras, chismes, pretensiones, etc. Habla en particular de los que “ya se han hecho viejos, pero que aún no se han cansado [...], la estirpe de gentecilla eternamente despierta”. (p. 36). Con todo, tampoco hace falta que nos detengamos aquí. Han ya fue lo bastante pródigo con respecto a ellos. Nos interesa ese otro cansancio, el compartido, en el que “nadie lleva la voz cantante, nadie toma la iniciativa”, el que transforma a cada uno de sus integrantes en la “presencia de espíritu en persona” (p. 40).

A primera vista no es sencillo sacar nada en claro de las “afirmaciones” de Handke. Su manera de proceder, más cercana a la poesía que al propio ensayo, prefiere la sucesión de imágenes sugestivas que las conceptualizaciones fulminantes. Lo que para Han (2012) es una señal de que el sujeto moderno (o *animals laborans tardomoderno*, según su terminología) está en una posición de indefensión con respecto a su propia capacidad de trabajo, lo que le impide ser “pasivo”, para Handke (1990) es una metáfora ligera y punzante: “estaba roto de cansancio” (p. 43). A pesar de esto, es posible inferir elementos constituyentes del otro

cansancio a partir de su contrario. Si para uno no había descanso real, el otro “tenía algo de curación” (p. 56), o se dejaba sentir en momentos puntuales, cuando el cansancio parece “contribuir a aquella paz temporal” (p. 59) del intervalo. Así, mientras que este cansancio “da confianza en el mundo [...], el de la hartura no produce esto” (p. 65). Para Handke es hartura, contaminación, saturación, para Han es un exceso de positividad que se manifiesta como una dictadura del hacer.

Queda claro, entonces, que el cansancio tiene otra cara distinta a la aceleración sonámbula, y que este ha desaparecido parcialmente del itinerario vital de las personas a causa de una sofisticación rabiosa de los mecanismos de persuasión. Todo cuanto pueda significar un *cierre* en las distintas secuencias de la vida, o ritos de paso —de esto se hablará más tarde— ha sido cuidadosamente obliterado para reducir la fricción que conduce a la quietud, el descanso. El estudio de dichos mecanismos es una excusa perfecta para comprender los resortes que preservan las condiciones que hemos descrito en nuestros cuentos. La posibilidad de jugar con ambos polos del cansancio asegura la introducción de tramas relativamente novedosas a nivel temático, por mucho que este no sea nuestro objetivo.

Aún quedan dos cuestiones por resolver: el vínculo entre el absurdo y el cansancio, y determinar cuál es el lugar que ocupan los ritos de paso en esta aparente revolución ontológica. Digamos, a modo de abre bocas, que no hay una diferencia sustancial entre un problema y otro, por no decir que en el fondo son parte de un mismo fenómeno, y que, por tanto, lo mejor es tratarlos como a uno solo.

En el primer capítulo dedicamos un breve segmento a comentar las etapas del absurdo según Camus, y posteriormente hemos vuelto con relativa frecuencia al concepto de “comienzo irrisorio”, al que podemos definir como una toma de conciencia gratuita, espontánea, como la risa misma, y por eso banal. No se requiere de gran penetración o de una

educación esmerada para alcanzar este estado. Es como un don divino, antojadizo, inesperado. Ocurre porque sí, en breves instantes de lucidez reconcentrada, la suficiente para atravesar el velo que separa al mundo del hombre, el pensamiento, y descubrir su hostilidad primitiva. Representa la etapa final del “cansancio que pone fin a la costumbre y abre paso a la pregunta del porqué que permite la aparición de la conciencia de lo absurdo” (Benítez, 2018, p. 20).

Salta a la vista que ninguno de los referentes que hemos invocado hasta el momento comparten una misma definición acerca del cansancio, pero eso no representa un obstáculo insalvable en la tarea de establecer los puntos en los que convergen. El cansancio que *pone fin a la costumbre*, el camusiano, es sorprendentemente parecido al cansancio de Handke (1990), que amenaza con “convertirse en cansancio de la vida, incluso en cansancio del universo” (p. 25). Camus (1995) se adelantó a esta suerte de bifurcación existencial cuando sugirió que el comienzo irrisorio puede desembocar en dos actitudes: el absurdo, o la vuelta al mundo. Handke desprecia el cansancio que separa, el temible, y ensalza el comunitario, el curativo, el que anula la necesidad de una voz cantante. Mientras que el hombre absurdo de Camus observa el mundo en su forma original, desnudo de conceptos familiares, el hombre descansado de Handke se integra en la epopeya universal sin apenas esfuerzo. La postura de Handke, si se atiende a las premisas del absurdo, bien pueden pecar de existencialismo irracional. A falta de explicaciones absolutas, no mediadas por el hombre, la razón se atrofia y no queda otra salida que deificar la nada, el absurdo. Pero, a pesar todo, persiste la duda: ¿y si el hombre descansado de Handke no es otra cosa que el hombre absurdo en el punto más álgido de su ascesis, cuando ejercita la “felicidad metafísica en la defensa de la absurdidad del mundo”? (Camus, 1995, p. 125). No es realista formular una respuesta concluyente, ni siquiera es necesario. La diversidad de perspectivas enriquece las posibles combinaciones de personajes, motivaciones y trayectorias narrativas.

El vínculo entre el absurdo y el cansancio no termina aquí. Sabemos, de acuerdo con Han, que el cansancio moderno se fundamenta en una lógica de positividad que encuentra su manifestación más representativa en la aceleración de todos los estamentos y dimensiones de la vida comunitaria. Esto incluye, necesariamente, a los procesos involucrados en la construcción de una identidad personal. En un mundo acelerado, privado del ocio primigenio, descansar, no hacer nada, las transiciones, pasar de un punto a otro, evolucionar, no tiene una razón de ser, pues toda la maquinaria social está puesta al servicio de transformar la experiencia de la vida en un plano secuencial que impida una distinción tajante entre la vida y la muerte, lo que debería expulsar el tedio de la ecuación, y con él la independencia. Para entender las consecuencias de esto es preciso comprender que

“Los ritos de paso, *rites de passage*, estructuran la vida como si fueran sus estaciones.

Quien traspasa un umbral ha concluido una fase vital y entra en otra nueva. Los umbrales en cuanto transiciones ritman, articulan e incluso narran el espacio y el tiempo” (Han, 2020, p. 29).

En ese orden de ideas, la aceleración y la narratividad de los ritos de paso, imprescindibles en la configuración de una identidad sólida, son del todo incompatibles. La injerencia de uno acaba por dismantelar la incidencia del otro, pues a nivel de función son antitéticos. Los ritos reclaman una temporalidad propia que, debido a su negatividad, por constreñir al sujeto en una tradición que lo supera, no tolera la aceleración de su liturgia, mientras que la aceleración, motivada por un ideal de eficiencia y productividad, no tranza con los *cierres* que imponen una pausa en la cadena de producción. Ya lo decía Han (2020): “[...] los rituales son procesos narrativos, no permiten ninguna aceleración. Los símbolos están detenidos” (p. 14).

No es necesario ser un experto para intuir cuál de entre estas dos fuerzas lleva la delantera. La vida cotidiana se ha llenado de una gramática particular y exhaustiva. El menor de los ritos, por inofensivo que sea, ha sido inoculado con la fiebre de la velocidad. El teléfono inteligente vino a poner tildes o guiones, para continuar con la metáfora, que han transformado la experiencia en un *continuum* sin fronteras. Para Han (2012), esta “desnarrativización general del mundo refuerza la sensación de fugacidad: hace la vida desnuda” (p. 46). La vida desnuda de relatos, si nos atenemos a lo dicho hasta aquí, implica —lo sabemos por Certeau— un vaciamiento de la experiencia, un enfrentamiento con un mundo extraño, incomunicable y hostil, que, a su vez, sin necesidad de forzar las conclusiones, recuerda al mundo del sujeto absurdo.

Los rituales aseguran un marco de sentido común que suaviza la negatividad del universo gracias a su capacidad innata para cubrir la otredad absoluta (la cosa) con relatos —ya dijimos que toda teoría es un relato minucioso— que lo sujetan a valores eminentemente humanos. En ese orden de ideas, podríamos suponer, dada la condición de “acción simbólica” (Han, 2020, p. 6) que ostenta los rituales, que la construcción de un mundo antropomórfico va más allá del lenguaje expreso, convencional, y se nutre, también, de una corporeización de concepto. Ofrecemos la hipótesis como curiosidad teórica, pero no albergamos la intención de profundizar en esta dirección, más allá de contemplarla como una salida literaria en caso de ser necesario.

En últimas, a modo de cierre, quisiéramos señalar el paralelo que existe entre lo que Certeau denomina *relatos de espacio* y la competencia de instalación que caracteriza a los rituales. La necesidad de esta aclaración trasciende la mera comprobación de la hipótesis acerca de la convergencia propositiva de nuestros referentes, pues ilumina una segunda dimensión en cada uno de los tres conceptos guía que hemos escogido, lo cual, además,

autoriza una serie de alternativas prometedoras de cara a la exploración del fenómeno del absurdo. Los rituales pueden ser definidos también como:

“[...] técnicas simbólicas de instalación en un hogar. Transforman el «estar en el mundo» en un «estar en casa» (...) Hacen habitable el tiempo. Es más, hacen que se pueda celebrar el tiempo igual que se festeja la instalación en una casa” (Han, 2020, p. 6).

Así mismo, los relatos de espacio “permiten, en un lugar que constriñe y que no es «propio», «triturarlo»” (Certeau, 2000, p. 134). Ambos comparten la cualidad de *hacer habitable* el espacio y el tiempo respectivamente, aunque estas categorías sean indistinguibles en la práctica y sea inútil estudiarlas de forma independiente. La conservación de estos atributos asegura la eficacia del sentido, conforme a nuestras apreciaciones en torno al *absurdo trascendental*. Ahora bien, la duda parece inaugurar un campo fértil de ideas. Sería imprudente (y apocalíptico) afirmar, como lo hace Han, que los rituales atraviesan por un proceso de borramiento. Nosotros diríamos, más bien, que se trata de un proceso de adaptación o de difuminado, si es que de no concreción, esto si asumimos que una individualización o virtualización de los ritos equivale, por haberse simplificado, a una revisión. Lo cierto es que *gestos y símbolos* comunitarios, que “transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad” (Han, 2020, p. 6), se han degradado o diluido de forma casi irreparable, pero, tal vez, sobreviven o se han transformado para contener otra clase de identidades, fugaces o no, pero en cualquier caso, post-absurdas, y no en el sentido camusiano de *aceptación* del absurdo, sino el de una de ceguera total, producto de la articulación entre la vida y el internet, el metaverso. No nos corresponde a nosotros encontrar una respuesta, pero sí la de explorar sus posibles consecuencias en el plano narrativo, al estilo de la ciencia ficción.

El estudio del cansancio y la aceleración nos ha permitido explorar a detalle la constitución de un *clima psicológico*, entendido como la nube de valores y principios morales que caracterizan al individuo y a su medio, lo cual, esperamos, nos capacitará para aventurar una correcta descripción de nuestras observaciones en torno al objeto de nuestro interés. También conseguimos determinar cuáles son los medios más apropiados para extraer conclusiones valiosas en lo que respecta a la configuración de un futuro post-absurdo, sin dioses ni tedio, como categoría temática. Así mismo, la información consultada nos ayudó en la tarea de distinguir dos vertientes del cansancio que serán debidamente aprovechadas en la sofisticación simbólica de las tramas escogidas.

2. BITÁCORA DE ESCRITURA: EL ARMA HOMICIDA

Para escribir un cuento no hace falta consultar ningún manual de reglas, como afirma Giardinelli (2012). Es una habilidad que está en nosotros. Es nuestra seña genética particular. Nos distingue del resto de animales. La sociedad misma se abre ante nosotros como un relato infinito, polimorfo y en constante ebullición. Pero tampoco se pierde nada con detenerse en las minucias del género, por el contrario, echar un vistazo a su tradición nos permite explorar rutas novedosas o actualizar tendencias que podrían ser acogidas exitosamente por los lectores del presente. Nosotros nos propusimos escribir cuentos en el sentido más literario de la palabra, si es que esta aclaración tiene sentido, y para ello, como se ha visto, nos aplicamos al estudio de tres conceptos guía: absurdo, cotidianidad y cansancio; los dos últimos puestos al servicio del primero, de mayor impronta y fecundidad narrativa. A continuación, expondremos los motivos que nos convencieron de elegir este género por sobre otros, además de comentar los criterios que orientaron la escritura de los cuentos, lo cual, como cabe suponer, cumple la función de una conceptualización personal del género, por mucho que no queramos separarnos de la teoría. Así mismo, esperamos dar cuenta en este apartado de los

resultados del acoplamiento entre nuestra carpintería y las conclusiones obtenidas durante el proceso de investigación.

2.1. El cuento: el espejo del espejo

La indeterminación que caracteriza al cuento es multifactorial. No añadimos nada nuevo a la discusión ni a la intuición, tal parece, con la afirmación de este hecho. Los teóricos más destacados y los escritores de todas las latitudes han convenido en que el problema ha adquirido dimensiones impensadas —por decirlo de alguna manera—, y esto, bien que mal, ha persuadido a muchos de renunciar ante la penosa tarea de aventurar ninguna definición. Parece que cualquier afirmación respecto a las condiciones sine qua non del cuento son objetables y pueden ser contravenidas a base de ejemplos demoledores. Esto es así, quizá, debido a su naturaleza proteica y a su capacidad, según Lancelotti (1987), de “recoger el estímulo del medio con fuerza y tensión impares” (p. 18). La ventaja de esta puntualización por sobre otras reside en su carácter negativo. Se acerca al género sin oponer otra frontera que la de su propia ambición innata.

Nuestro propósito excede esta clase de debates. Al igual que Lancelotti, reconocemos la profunda simbiosis que une al género con el medio, y como el resto de mortales, comulgamos con la aparente certeza de su indefinición. Esta adaptabilidad del cuento, problemática al momento de ajustarlo a las necesidades conceptuales del manual, es, desde luego, el motivo principal por el que decidimos acometer nuestro proyecto creativo bajo sus presupuestos, entendiendo estos como la facultad que heredamos al nacer para contar historias, inconsciente e instintiva. Esto no quiere decir que hubiera sido problemático apostar por otro género, como la novela, pues la tradición nos demuestra que esta responde como ninguna al pulso de los avatares más antojadizos de cualquier tiempo imaginable. Ya en tiempos del Quijote, durante su celebrado debut, dio muestras de esto. Sin embargo, el

cuento, dada su extensión y objetivo —de esto se hablará más tarde—, cuenta con un margen de acción más inmediato, y su versión contemporánea, la que da inicio con Poe, goza de una penetración incomparable para estudiar la clase de fenómenos que componen nuestra objeto de interés: el absurdo, que no puede ser entendido fuera de un margen urbano, social, constituido por una lógica implacable e impostada, dada su procedencia humana. Para Lancelotti (1987):

“La ciudad crea nuevas formas, tan próximas como solapadas, de ocultamiento: lo terrible está a un paso y muy pronto será un género. Por los mismos motivos una realidad apremiante pide fundamento y la estructura hermética del cuento es el receptáculo ideal de una circunstancia que comienza a ser extraordinaria” (p. 15).

Solo fue cuestión de tiempo para que “lo terrible”, que puede entenderse como una aberración del orden, en principio de origen sobrenatural, se convirtiera en “lo absurdo”, provocado por una saturación inmotivada de razones, o para decirlo mejor, una intromisión de la lógica en todos los niveles de la vida. Sea como sea, lo cierto es que el cuento moderno está provisto, desde su génesis, con propiedades reactivas capaces de cartografiar el presente con una gran precisión y de configurar escenarios de experimentación que cuestionan los fundamentos de este presente con el propósito de comprenderlo.

Nuestra deliberada indiferencia por cuestiones de orden formal no es más que aparente, pues sabemos que no es razonable emprender un proyecto creativo sin preocuparse antes de delimitar sus fundamentos mínimos, sin los cuales es imposible lograr que el conjunto se mantenga de una sola pieza. En realidad solo mantenemos una distancia prudente con una discusión que en últimas puede resultar estéril, aunque haya dado frutos valiosísimos a lo largo del tiempo. Seamos claros: nos adherimos a la postura de Giardinelli (2012) cuando afirma que “[...] lo que define a un texto como cuento es la vocación cuentística del texto” (p.

71), y esto, además de ratificar nuestra voluntad pacífica, ha de servir también como una declaración de intenciones.

El cuento puede ser lo que quiera ser, y la sucesión de cuentistas, cuentos y corrientes ha de demostrarlo con el tiempo, pero creemos que esta comfortable lasitud ha de tener un propósito. Esa vocación cuentística de la que habla Giardinelli no es responsabilidad de los editores o del mercado, es, si se quiere, un promesa que deviene en pacto. Todo lector potencial ha crecido escuchando y contando cuentos, y todo escritor potencial fue alguna vez este lector. Ambos se conocen a profundidad mucho antes de que llegue el día del pesaje, y ambos saben cuáles son las expectativas de su rival. No te puedes subir a un ring de boxeo dando patadas. El escritor ha internalizado las formas primitivas de la narración lo mismo que el lector, y cuando llegue el momento de abrir el libro no ha de sorprenderlo con nuevas convenciones. La polimorfia infinita del género está condicionada por el secreto común de su verdadera forma, compartido por la especie en conjunto, aunque intransferible a las categorías racionales que participan en el ejercicio de definición. Giardinelli (2012), identifica este secreto con la tensión y la intensidad, a los que atribuye una pureza insustituible, mientras que para Lancelotti (1987), todas las características que se le puedan adosar se reducen a la “recurrencia del suceso”, que impone sus condiciones a la longitud, tiempo, estilo y todas las dimensiones literarias del cuento. Poe (1928), a quien se atribuye justamente la paternidad del género, afirmó que todos los elementos presentes en un cuento deben contribuir, en última instancia, a la consecución de un efecto premeditado. Se ve que no le interesaba distinguir al cuento de otros géneros sino establecer una legislación interna que orientara su escritura.

Es natural que todas estas afirmaciones se parezcan, ya que todas parten del mismo punto: nuestro conocimiento intrínseco. Ahora bien, eso no implica necesariamente que el cuento literario, moderno, esté inscrito en nuestro ADN. Para continuar con las metáforas

moleculares, podríamos concluir que venimos al mundo solo con los gérmenes del cuento, y que depende de nuestra formación y predilecciones que esta pequeña partícula adquiera la impronta con la que la conocemos. Con todo, más allá de elucubraciones que pueden resultar estériles, lo cierto es que nuestra poética halla una correlación más genuina con la postura de Lancelotti. Esto es así por dos razones: confiamos en la materialidad del suceso como catalizador narrativo y su modelo nos ofrece un marco de acción que contempla la depuración extrema de los componentes fundamentales del cuento.

Para escribir un cuento absurdo, al menos tal como lo hemos planteado, es necesario prescindir de algunos recursos que en cualquier otra tradición son de primer orden: motivación, propósito, transformación, personajes, espacio, tiempo, etc. Camus disertó acerca de esta condición particular, muy a su manera y privilegiando los ejemplos por sobre la conceptualización, aunque si nos ponemos quisquillosos, es incluso posible afirmar que esta ola de abstracción formal empezó con autores como Melville o Chéjov, lo cual, paradójicamente, desemboca en una hipertrofia formal. La elusión de elementos básicos induce a una exploración y experimentación que en ocasiones puede desembocar en torsiones auténticamente barrocas. Lancelotti (1987) ofrece una explicación al respecto:

“La presencia, cada vez más frecuente, de la alegoría como recurso narrativo capaz de potenciar, después de Kafka, las virtudes de la anécdota no es sino la consecuencia de una realidad que se torna extrema” (p. 19).

El suceso alcanza un nivel de concreción tan elevado que no existe otro modo de evocarlo que apelar a él mismo de forma directa, en su condición de epifanía, lo que reclama un tratamiento que contemple esa misma solemnidad. A esto se refiere Lancelotti (1987) cuando habla de una reducción del campo narrativo. El suceso, y el cuento con él, comprimidos por una circunstancia extrema, colapsa sobre sí mismo para transformarse en un

símbolo. Los cuentos absurdos en particular y la literatura absurda en general están sujetos a este centro de gravedad más que cualquier otra tendencia literaria —es impropio suponer que esta prerrogativa de la simbolización es exclusiva del absurdo—. La estatización, o momificación a veces, de las fuerzas que entran en juego degenera en una pintura ahistórica que apela a una sensibilidad diferente.

Quizá a eso es a lo que se refería Bates (2013) en sus apreciaciones sobre el cuento moderno cuando dijo que “el cuento es lo que su autor quiera” (p. 135). Las condiciones materiales de las que se nutre el suceso han contribuido a la gestación de una nueva sensibilidad capaz de apreciar el núcleo de la hipótesis —Lancelotti (1987) afirmaba que el cuento se caracteriza, además, por su función hipotética— aunque se la haya depurado de la escenografía tradicional con la que se le solía representar. Nosotros, como se verá, nos ajustamos a un programa más bien moderado en lo que a experimentación se refiere. Quizá hayamos incurrido, para fortuna nuestra, en un tono expeditivo de origen camusiano, pero esto obedece a una cuestión de afinidad estética y no a un performance que busque traducir la indiferencia de un sujeto absurdo.

Antes de pasar a la discusión de aspectos de orden puramente estético, creemos necesario hacer un alto para zanjar el problema de la naturaleza del cuento que ha orientado nuestra escritura. Lo cierto es que no hemos tomado un partido, ni lo hicimos durante el proceso creativo, más allá de adherirnos a la definición laxa de Giardinelli y al concepto de “recurrencia del suceso” de Lancelotti, que no representa por sí solo una definición, ni traduce la totalidad de su postura. Tal vez sea este quien, desde nuestra perspectiva, alcanza una mayor precisión, sin sacrificar la coherencia ni dejar cabos sueltos. Lancelotti (1987) afirma que la verdadera naturaleza del cuento es “su raíz tética, problemática, su carácter filosófico” (p. 41). Esto no redundaría en perjuicio del suceso como matriz fundamental, por el contrario, la complementa, pues solo de esta manera se entiende la evolución del género, de

lo extraordinario a la situación, que es lo que nos interesa. La propensión filosófica o hipotética de la que habla Lancelotti es producto de extremar la problemática del sujeto, quien encuentra en su nuda condición el acontecimiento por excelencia. La dubitación que marcó la escritura de los cuentos encuentra su fundamento en la tensión entre una definición laxa y una concreta. Mientras coqueteábamos con una, nos dejábamos seducir por la otra, lo cual, como es lógico, dio como resultado un batiburrillo medurado y liberal a partes iguales. Creemos que esto no debilitó la potencia final, dado que nos mantuvo parcialmente sujetos a un programa mientras que al mismo tiempo nos brindó la seguridad de abordar con audacia algunas temáticas o recursos.

A nivel estético, creemos habernos conducido de un modo austero. Ya en apartados previos le dedicamos un segmento a esta coyuntura. No consideramos necesario aventurar ninguna innovación formal que pudiera entorpecer la lectura. Creemos, junto a Bates, (2013) que “[...] la evolución del cuento debe estar relacionada con la del lector” (p. 141), y ahora mismo, luego de las fecundas y turbulentas vanguardias, no parece necesario sorprender al lector con ninguna clase de artificio que no sume a su experiencia con el libro. En ese orden de ideas, nos propusimos sostener un tono impersonal, expeditivo, rápido y maleable, con lo que esperamos haber construido una atmósfera de concordia y afabilidad, de tal modo que el lector pueda interactuar de forma directa con lo que queremos decirle. Las minucias en torno a las variaciones temáticas serán atendidas posteriormente.

2. 2. El vivo muerto: balance de elementos absurdos

Pese a la esperada naturalidad con la que debíamos asumir los estímulos hallados durante nuestra investigación, lo cierto es que adaptarlos o incorporarlos a las premisas fundacionales fue una tarea harto complicada. Quizá esto sea producto de la cualidad exótica que los caracteriza, caso contrario a lo que ocurre con otra clase de insumos, más propios de

nuestra tradición nacional, la primera con la que tenemos contacto y que configura nuestro mapa interior de salidas probables. Vendría bien hacer un repaso de los descubrimientos realizados.

2. 2. 1. *El absurdo no se construye, se constata*

La distinción entre absurdo trascendental y absurdo práctico nos permitió, a su vez, reconocer la existencia de dos praxis en la tradición y elegir la que mejor se adaptara a nuestros intereses. Descartamos la primera por considerarla anticuada y nos decantamos por la segunda debido a su capacidad para incidir de manera oblicua en el lector, lo cual, además de estar de moda, genera una sensación de pulcritud y objetividad que potencia los efectos que buscamos: hilaridad, desconcierto, inquietud, etc. Solo escribimos un cuento de acuerdo con estos criterios: *Mantenimiento*. El método seguido se inspira en las descripciones desnaturalizadas que realizó Tolstoi de teatros, óperas y demás, de donde el crítico Víctor Shklovski (2009) extrajo su concepto de extrañamiento (остранение). El proceso es relativamente sencillo: la descripción ignora los presupuestos compartidos por el escritor y el lector, a saber, los conceptos familiares que dinamizan su cotidianidad, y se dispone a consignar cada elemento del cuadro con una meticulosidad rabiosa, de tal manera que el objeto de su interés se abra ante sus ojos bajo una nueva apariencia. En últimas, se trata de un artificio puramente absurdo, pues se deleita en la forma de las cosas, ya que solo de esta manera puede aumentar la cantidad de experiencias que le corresponden al sujeto por estar vivo. Además, es un mecanismo sumamente eficiente para dismantelar el relato antropomórfico que suaviza la negatividad de un mundo reacio a los contornos del pensamiento. El objeto en cuestión atraviesa un proceso de criba que lo devuelve en un estado de pureza relativa.

2. 2. 2. *La cotidianidad como escenario privilegiado del absurdo*

Con mayor o menor éxito, procuramos que todos los cuentos presenten un sustancioso componente de cotidianidad, pues, de acuerdo con nuestras observaciones, su influencia trasciende a la de un recurso opcional, dada su doble función de escenario y catalizador de las tensiones que desembocan en el sentimiento del absurdo camusiano y el sinsentido de Deleuze. *Comezón* y *Madriguera* son, tal vez, los ejemplos más característicos de esta búsqueda. Ambos reposan sobre una estructura que privilegia la descripción meticulosa de las prácticas de respuesta con las que se afrontan los desafíos de una vida que discurre en tres niveles: el mundo físico, el mundo virtual, y el metaverso, donde confluyen ambos y se gesta el drama contemporáneo.

Comezón puede resultar más ambicioso a primera vista, pues, como se ve, la premisa de fondo apuesta por un despliegue de enfrentamientos o confrontaciones que tienen lugar en un soporte totalmente virtual. El vínculo entre el sujeto y la máquina, y su progresiva identificación, introduce una serie específica de reclamos emocionales que, al modo de un espejo, denuncia el clima moral que ha propiciado la anti-simbiosis entre ambos. Este “relato cotidiano”, perverso en su negativa referencial, describe un escenario que cumple con las condiciones de lo que Marc Augé (2000) denominó un No-lugar. No es relacional, ni histórico ni identitario. Es a través de esta inestabilidad simbólica —y la consecuente erosión de la identidad que trae consigo— que asoma el sentimiento del absurdo. Las coordenadas naturales desaparecen: tiempo y espacio, y el individuo, Juan, queda suspendido en un universo gris e indiferente.

En *Madriguera*, por el contrario, contemplamos otra clase de artificios, lo cual, lógicamente, condicionó nuestro registro a uno más digerible y con una capacidad de extrañamiento inferior. Con todo, los elementos primarios del relato cotidiano están debidamente articulados en torno a nuestro objetivo principal: detallar la corrosión que

padece el “mundo real” —creemos necesario aclarar que al referirnos al mundo real invocamos su acepción consuetudinaria— y los ritos de identidad que lo fundamentan, en beneficio de una liturgia exclusiva de internet, carente de tradición, vaporosa e incapaz de conducir al sujeto por un tiempo habitable.

Los resultados de esta pesquisa fueron más bien mixtos. El sentimiento del absurdo emerge tal como se puede prever de esta combinación intencionada de estímulos, con un éxito moderado, producto de nuestras propias limitaciones, pero el futuro hipotético de los personajes convocados no contempla un despertar o una rebelión. La migración fragmentaria al “mundo digital” cumple la función de un “mecanismo de persuasión” o salto camusiano, que no elude al absurdo, pero sí lo despoja de su condición agónica, o, para ser más precisos, lo suaviza. Sabemos por Camus (1995) que el absurdo nace de una confrontación entre el universo y la razón, y que la supresión de uno de los contendientes implica un salto que declina la contemplación. En este caso, no hemos incurrido en ninguna simplificación, pero la introducción de mecanismos disuasorios (el celular o el computador) han neutralizado la agonía de vivir en un mundo sin coordenadas, por lo menos transitoriamente. A esto nos referimos con “futuro post-absurdo”. El formato escogido para dar cuenta de esto difiere de las convenciones de la ciencia ficción —habíamos considerado incursionar en este subgénero— en lo fundamental, pero, en un sentido más bien especulativo, conserva el espíritu de aventura y la confrontación con un mundo hostil, solo que en este caso el contrafactual no apunta a un tiempo lejano o una realidad exótica, ni cumple el rol de un contrafacto propiamente dicho, en vista de que los hechos narrados fueron tomados de nuestro contexto inmediato.

2. 2. 3. *El cansancio como clima narrativo*

La incorporación de esta categoría supuso una sucesión de complicaciones afortunadas. Handke, Turguénev o el propio Whitman —si forzamos los criterios de compatibilidad— escribieron bajo los presupuestos del cansancio. Handke es el ejemplo más paradigmático, con su famosísimo *Poema a la duración*, mientras que Turguénev y Whitman contribuyeron a su difusa tradición desde nichos más selectos, uno con sus poemas en prosa, que se detienen a ver el tiempo pasar, y el otro con lo que parece una aptitud moral capaz de devolver la armonía entre el mundo y el sujeto, eso si estamos de acuerdo con las afirmaciones de Handke (1990) sobre el cansancio que da confianza en el mundo. Sea como sea, lo cierto es que no hay una estrategia en el orden de lo formal que pueda dar cuenta del cansancio. Cualquier artimaña que busque prolongar o recortar el ritmo de las oraciones o restringir la isotopía de adjetivos se quedará solo en eso, artimañas, por lo que en previsión de esto decidimos concentrar nuestros esfuerzos a nivel temático, como lo hicieron los autores mencionados.

Cuentos como *Voluble*, *Quinceaños* o *Fenomenología* pretenden construir atmósferas asfixiantes a partir de la psicología corrompida de los propios personajes que, a su vez, los sujeten a un itinerario fatal e irrisorio. Esto es algo que también se puede predicar del resto de cuentos, como sucede con el apartado anterior. Se trata, en fin, de poner todos los elementos al servicio de un mismo efecto: el absurdo. Tal como lo concebimos, la exploración del cansancio debía suponer una mirada atenta que supiera incidir en los puntos débiles del armazón social de los cuales fuera posible afirmar que ya no están apuntalados sobre ningún rito ni temporalidad específica, y sin estos, como esperamos haber demostrado, no hay ninguna barrera contra la erosión de la identidad, de la mano del sentimiento del absurdo. *Quinceaños*, por poner un ejemplo, es casi una sátira de las convenciones sociales que pretenden ajustar la experiencia de la vida a un rúbrica heredada de generación en generación.

La protagonista, Laura, opone una resistencia animal a este *rite de passage*, por lo cual termina confinada en una interioridad salvaje, infantil y, por tanto, incauta y crédula. Sin embargo, este desenlace no redundo en beneficio de la transformación real, el rito en sí mismo, que también es sometido al lente de la sátira, para revelar su naturaleza vulgar y repelente. No se toma partido, pero, en cualquier caso, se busca retratar el limbo ontológico en el que se incurre cuando no hay asideros dignos para construir el relato de uno mismo, primer bastión contra el fantasma del absurdo, esto gracias a su capacidad de temporalizar la experiencia de la vida y de garantizar la entrada del sujeto a su propia comunidad.

2. 3. Experiencia de escritura: el séptimo día

En lo que respecta a las generalizaciones fundamentales, no queda mucho por añadir. Fuimos enfáticos en lo que se refiere a nuestras aversiones o declinaciones: experimentación formal ligera o nula, lenguaje plano, registro modesto, enfoque temático y poco más. Todos los cuentos fueron meditados en conjunto, así como los recursos que fueron empleados en su consecución. La escritura en sí misma atravesó una sucesión de filtros a cargo, alternativamente, de alguno de nosotros, esto con el objetivo de asegurar una revisión integral que diera cuenta de todas nuestras inquietudes e intereses. Las versiones finales son resultado de esta disputa controlada. Algunos de los cuentos fueron escritos de manera independiente por uno de los dos a modo de borrador o maqueta, como sucedió con *Fenomenología*. Creímos que la visualización directa de una idea facilitaría el trabajo, y de acuerdo con nuestra experiencia, así fue. Esto no implica que la autoría no sea compartida, pues, como ya dijimos, en la edición de cada cuento ambos tuvimos la oportunidad de incorporar decisiones propias, por lo que ninguna de estos borradores refleja la versión definitiva de ningún cuento.

Contrario a la intuición, este modelo de trabajo no representó ningún obstáculo que ralentizara el ritmo, antes bien, aceleró significativamente cada uno de los procesos

inherentes a la escritura gracias a la facilidad con la que pudimos actuar en distintos frentes de manera simultánea. Quizá el segmento más espinoso fue la discusión, pero no necesariamente por la contraposición de opiniones e ideas, sino por la elección de los criterios que nos acompañarían en la difícil tarea de integrar nuestras conclusiones en la fase creativa. Son de la misma traza que los que orientaron la búsqueda de insumos temáticos, sencillos, con la intención de atajar cualquier empuje que desbordara el discreto horizonte que nos propusimos. Fue así como llegamos a la conclusión de mantenernos en el terreno del realismo, aunque nos vimos obligados a traicionar algunas de sus convenciones en momentos precisos, especialmente cuando el efecto buscado precisaba de una torsión que desafiara a la lógica, como sucede en *Quinceaños*. También creímos conveniente limitar la caracterización de los personajes, a fin de mantener el foco en la atmósfera y las tensiones que acicatean el efecto absurdo. Todos fueron escritos en tercera persona bajo la misma premisa. *Terremoto*, uno de los cuentos descartados, difiere de los seis definitivos en este aspecto puntual. Su ejemplo, fallido en cuanto a las metas previstas, sirvió de ejemplo y nos instruyó en lo que no debíamos hacer. De acuerdo con lo que pudimos concluir de este ejercicio frustrado, la interacción directa entre el lector y el narrador en primera persona introduce una variable no deseada en la ecuación: la sospecha del delirio. La desconfianza del lector impide que éste advierta el extrañamiento. Tal vez, en el mejor de los casos, lo atribuya a una interioridad enferma que desfigura el universo circundante, pero difícilmente observará el sustrato absurdo que nutre la situación que se le presenta, a menos que se goce de la pericia necesaria para eludir estas barreras.

Escribir *Voluble*, el primero de los seis, fue más bien fácil. Quizá fue la idea que movilizó la intuición precursora que nos condujo a la escritura de esta monografía, lo cual, además, le garantizó un proceso de maduración sustancialmente más prolongado. Tal vez nos hicimos conscientes de este chispazo durante la lectura de *El Extranjero*, que cayó a nuestras

manos casualmente, como por ensalmo. Julián es la interpretación que hicimos de la fecunda desgana de Meursault, con motivaciones antojadizas, decisiones intempestivas y comportamiento errático, visto desde fuera por lo menos. Para trascender el mero homenaje, lo dotamos de un contexto más próximo, que permitiera el diálogo entre la cotidianidad del personaje y el lector, de tal modo que este también experimentara esa desacreditación de la realidad de la que habla Ramos (2013). Sospechamos que la concepción prematura de su premisa atrofió los canales de comunicación entre lo que habíamos previsto y lo que queríamos añadir, y esto, bien que mal, debilitó ligeramente el efecto del conjunto, aunque no lo suficiente como para abolir el malestar inherente a una desconexión como la que padece Julián, de carácter autoinducido y, en apariencia, banal, al menos lo suficiente como para pasar desapercibida para él mismo.

El segundo cuento, *Quinceaños*, fue producto del enfrentamiento de dos ideas parcialmente contrapuestas. Queríamos escribir un cuento con las características de una novela de formación, solo que de carácter negativo, a saber, que el personaje en cuestión, dadas las circunstancias de incertidumbre simbólica —lo que se traduce a un borramiento de los rituales de paso—, no contara con los medios apropiados para pasar de una etapa a otra, de lo cual hay numerosos ejemplos en la vida real¹. Pero, además, también queríamos escribir un cuento que señalara el deterioro de los rituales convencionales a causa de su temporalidad desfasada y su incapacidad para construir comunidad alrededor de valores provistos de una trascendentalidad propia. La apuesta por dos subtramas superpuestas que convergen hacia el final refleja los problemas que atravesamos para llegar a un consenso. Resolvimos limitar la

¹ El número de “adultescents” o adultescents ha aumentado notablemente en las últimas décadas. Furedi (2021), a quien se le atribuye la paternidad del concepto, propone una explicación del fenómeno: “[...] our self-conscious cultivation of immaturity is very much a response to the emptying out of adult identity” (p. 120). Este señalado vaciamiento responde, tal vez, a la incapacidad ritual del sujeto para habitar el tiempo de manera progresiva, lo cual, de acuerdo con nuestra investigación, es un efecto de la aceleración hiperbólica que atraviesan las relaciones sociales. La obsesión por adquirir objetos de colección, la pertenencia a comunidades en línea de naturaleza intergeneracional y la masificación de los memes son ejemplos de este culto a la inmadurez. Los “kidults”, como también se los conoce en la jerga comercial, son adultos de hasta 40 años que se niegan a asumir compromisos.

injerencia que pudiera tener una línea sobre la otra y distribuimos la agencia de tal modo que se aprecie algo de imparcialidad y equilibrio en la composición final. Se supone que con este juego a doble banda conseguiríamos suscitar un absurdo también doble, representado en la comedia que interpretan ambas protagonistas, pero, según pudimos concluir, ambos se superponen y encuentran una manifestación unívoca en el diálogo de cierre.

Comezón y *Madriguera* fueron escritos casi de manera simultánea y reposan sobre una misma idea: el enriquecimiento de la vida en internet a costa de una erosión progresiva de la vida real. Ambos se complementan al tiempo que ofrecen dos interpretaciones diferentes del mismo problema. La estructura sobre la que están apuntalados es más bien modesta. Dos personajes con una subjetividad atrofiada experimentan un profundo desequilibrio vital cuando sus modelos de hibernación son impugnados por el llamado del mundo exterior. En *Comezón*, la peripecia adquiere dimensiones verdaderamente cómicas. Las emociones de Juan son empaquetadas en cohetes de ceros y unos que atraviesan el cielo indeciso de internet con el objetivo de interceptar a su enamorada. La indeterminación constante que imponen las no-coordenadas de internet y la alineación que experimenta respecto a la máquina donde ha sembrado su conciencia son los artificios que hemos escogido para introducir esa vuelta de tuerca que ha de propiciar el efecto que buscábamos.

Madriguera, en cambio, discurre por un terreno habitual. Miguel padece de una infantilización exógena y endógena. Su madre ha conseguido sujetar su voluntad a través de un meticuloso proyecto de asistencia con el que ha desactivado todos los posibles catalizadores de un malestar transformador. En otras palabras, lo ha mimado de tal manera que Miguel no se ha enfrentado a ningún reto que lo ayude a superar la niñez. Además, él mismo se ha asegurado un nicho de protección en un mundo imaginario creado a partir de la información que ha extraído del perfil de Instagram de Juliana. La migración digital que ejecutan ambos protagonistas los coloca en una posición de incertidumbre ontológico que

inutiliza cualquier referente identitario. La situación es absurda en sí misma, por la carga de inhumanidad que entraña cualquier tipo de alineación, como la que explora Adamov en su obra *El ping-pong*, de cuya lectura nació esta idea.

Miguel, como casi todos los personajes de este conjunto de cuentos, ha perdido las herramientas para construir un relato del universo que lo incluya, de ahí que se mantenga al margen de este y busque refugio en la lógica afable de una máquina que inunda su cerebro con dopamina, de tal manera que sea incapaz de formular ningún pensamiento que lo aleje de sí mismo y de su particular forma de procurarse placer. Miguel, Juan, Laura, Julián, Carlos, todos han construido su casa sobre los restos de viejos dioses. Son conscientes del absurdo en la misma medida que son conscientes del país donde viven, vaporosamente, sin contraer ningún compromiso con esta verdad. El culto a sí mismos y a la potencialidad ilimitada de customización que encuentran en internet los protegen del sinsentido en un mundo post-absurdo.

Fenomenología y Mantenimiento siguen un mismo patrón, o, para ser más precisos, están condicionados por un mismo recurso, del que ya tuvimos la oportunidad de hablar: el extrañamiento. Esta es otra idea de vieja data, de cuando estábamos ocupados con otra monografía que nunca llegó a término. Ambos nos propusimos leer cuanto libro encontrásemos perteneciente al siglo de oro ruso, el XIX, y fue así como entramos en contacto con dos autores que vendrían a ser fundamentales para la escritura de estos cuentos: Lermontov y Tolstoi. Del primero conservamos el ánimo de preservar la distancia entre el lector y el narrador, en un intento por diferir la información suministrada o boicotear su acceso a esta, y del otro, como se sabe, la técnica. *Mantenimiento* es el que mejor se ajusta a esta suerte de descripción: un hombre medianero sale al trabajo y vuelve a casa. La estrategia es igual para todos los cuentos. No hay giros bruscos ni transformaciones. La literatura

absurda no contempla la conclusión como fin último, se deleita en la descripción de las cosas. No hay motivaciones. Los actos se suceden sin una jerarquía distinguible.

Como se ve, en *Mantenimiento* nos propusimos deshacer el relato de la cotidianidad deformando el itinerario vital de un hombre corriente. En *Fenomenología*, por el contrario, nos permitimos explorar una de las máximas camusianas sobre el arte: “para el hombre absurdo no se trata ya de explicar y de resolver, sino de sentir y describir (Camus, 1995, p. 127). Fue como una concesión que nos hicimos para cerrar con broche de oro. Si empezamos con Camus, cerrábamos con él, por lo menos en el orden de las influencias. La premisa es un resumen exhaustivo de todo el cuento: hay un cadáver en una habitación hermosa que mira hacia una ventana por la que penetra un paisaje igual de hermoso. Casi podríamos hablar de absurdo atmosférico, si es que esto no fuera una redundancia vergonzosa. La explosión jubilosa de estímulos y la respuesta inmotivada del cadáver, que se descompone al ritmo del destino, son una exaltación de la vida por la vida misma, sin apelar a una dimensión ultraterrena que desplace la agonía del presente al futuro. El registro al que tuvimos que plegarnos fue en verdad dificultoso, pues exigía un nivel de atención al que no estábamos acostumbrados, además de un cuidado en el uso eficiente de adjetivos capaces de sugestionar al lector.

La escritura de los seis cuentos supuso, quizá, el mayor reto al que nos enfrentamos, y del que nos sentimos menos seguros. El arte deja sentir su autoridad en cuanto se lo quiere sujetar a criterios preestablecidos. La elusión característica de toda aventura creativa fue, en últimas, nuestra guía, en la tarea de vencer la repetición, por mucho que esta sea una condición innata de la literatura. Ya lo decía Fitzgerald (2013), los escritores

“[...] nos repetimos. Tenemos tres o cuatro grandes experiencias conmovedoras en la vida, tan grandes y conmovedoras que nos parece que nadie hasta ahora se ha

sentido involucrado y maltratado y aturdido y sorprendido y golpeado y destruido y rescatado e iluminado y recompensado y humillado de tal manera (p. 20).

No reclamamos para nosotros el epíteto de escritor, por ser una distinción que otorgan los lectores, pero, en alguna medida, creemos haber participado de esta obsesión por agotar la misma idea desde múltiples perspectivas, aunque nos esforzamos en corregir esta propensión.

3. EL VASO MEDIO LLENO

3. 1. Voluble

Julián entró en una tienda que le salió al paso. Se acercó a una canasta con decenas de cuchillos, tomó uno y lo compró. Hacía una mañana apacible. Salió a la calle con el cuchillo en el pantalón. Había una mujer en la acera de enfrente que miraba el celular. Julián no le prestó atención. Estaba parado con los brazos caídos. La gente que pasaba por allí armaba mucho alboroto. Se fijó en un perro que lamía agua de un charco que dejó una lluvia reciente. Metía la lengua en forma de cuchara y la devolvía a su hocico con un movimiento rápido, retráctil, para sacarla de nuevo sin apenas inmutarse. El reflejo del perro se enturbiaba con el movimiento del agua. Esto lo aburrió. Palpó el cuchillo por encima del pantalón y se sintió seguro. Miró hacia la derecha. Un anciano venía en dirección a él con un bastón en la mano. Dio un paso atrás para dejarle espacio. Traía puesta una chaqueta de color verde. A Julián le gustaba mucho este color. Decidió seguirlo.

El anciano no precisaba de un bastón. Estaba fingiendo. A veces cojeaba y otras veces no. Julián mantenía una distancia prudente. Consiguió identificar los posibles motivos que había detrás de esta pantomima. Cuando pasaba cerca de una mujer joven empezaba a cojear. No quiso profundizar en esto. Se daba por bien servido con permanecer cerca del anciano. A la primera esquina giraron a la izquierda, a la siguiente lo mismo, y así cuatro veces más. Estaba dando vueltas. El anciano no se volvió en ningún momento. Podía colocarse a centímetros de él y jamás lo descubriría. Nadie se cuidaba del anciano. Era como si no lo vieran. Se hacían a un lado para no estorbarle, pero no reparaban en él. Quizá vivía cerca y tenía por costumbre salir a caminar. Esto explicaría por qué no llamaba la atención. Se había convertido en parte del paisaje.

La caminata se prolongó por dos horas más. Julián lo agradeció en el fondo. Le ayudaba a matar el tiempo. La mayoría de las tiendas habían cerrado. Se estaba haciendo de noche. Un bar abrió sus puertas y empezaron a llegar los clientes. El anciano se detuvo a observar lo que ocurría al interior. Había una mujer en la barra que sacó un cigarro y lo encendió sin antes preguntar si podía hacerlo. El barman se lo arrebató de la boca y lo tiró en el lavaplatos. La mujer se lo tomó muy bien. Pidió disculpas con un movimiento de cabeza y fue al baño. No fue necesario poner mucho empeño para escuchar que estaba aspirando algo. El barman le sonrió genuinamente. Intercambiaban frases breves cada que cruzaban miradas. La confianza creció entre ellos. No pasó mucho tiempo para que la mujer le diera la mano y el hombre la sostuviera con la seguridad de que recibiría algo de ella. El anciano dio un paso adelante y entró en el bar. Julián fue tras él.

El anciano buscó una mesa apartada. Julián se sentó en la de al lado. Tomó las medidas necesarias para pasar desapercibido. Pidió una cerveza y fingió mirar el celular. No quería arruinar el momento. La mujer bebía con una velocidad sorprendente. Se bajaba una cerveza entera en menos de cinco minutos. El lugar era bastante comfortable. El techo era alto y las paredes estaban adornadas con fotografías antiguas del propio local. El anciano también pidió una cerveza, pero no la probó en toda la noche. Con el tiempo llegaron más personas. Parece que había una política de compartir la mesa. El anciano fue rodeado por tres mujeres que venían a celebrar el cumpleaños de una de ellas. A la mesa de Julián no vino nadie si no hasta el final. La cumpleañera trajo un pastel consigo. El barman le prestó una cuchara y servilletas para repartirlo. Le dieron una rebana al viejo. Tampoco le dio ningún bocado. Julián se sentía sobreestimulado. Había perdido de vista al viejo. El grupo de mujeres bloqueaban su visión. Puso toda su atención en lo que sucedía en la barra. Ya no quedaba espacio para nadie. La mujer del principio había cambiado de bebida. Dejó la cerveza por chupitos de lo que a la distancia parecía tequila. Su aparente fortaleza empezaba a flaquear.

Sus movimientos habían perdido velocidad y a veces exageraba cuando quería llamar la atención del barman. Le dijo algo al oído y este asintió mientras colocaba una mirada suspicaz. La mujer sacó otro cigarro y empezó a fumar como si nada. Otros siguieron su ejemplo. El anciano se cubrió la nariz con discreción. Se puso un dedo justo debajo de la nariz para filtrar el aire. El murmullo de las decenas de conversaciones al unísono era ensordecedor. La mujer del cigarro se levantó de la silla tambaleándose y abandonó el bar. Julián creyó que era momento de tomar aire. Salió sin pagar y fue detrás de la mujer.

El tiempo se había ido volando. Había anochecido completamente. Las calles estaban vacías. La mujer paró un taxi y subió en él. A Julián no le quedó otra opción más que echarse a correr para alcanzarlo. No estaba en las mejores condiciones para hacer esto. Le dolía el pecho como si alguien le apretara los pulmones desde dentro. El taxista no tuvo el cuidado suficiente y se internó en una carretera a rebosar de autos. El tráfico compensó la lentitud y el cansancio de Julián. Se colocó en la acera opuesta, de tal modo que nadie pudiera adivinar la razón por la que estaba allí. Pasó cerca de una hora antes de que el taxista consiguiera liberarse luego de doblar en una calle adyacente. La frustración lo hizo pisar el acelerador con fuerza. Julián se dio por vencido. El auto continuó en línea recta y se detuvo frente a una unidad de aspecto descuidado. La mujer abrió la puerta y se cayó al suelo. Julián se quedó al margen. No creyó necesario socorrerla. El taxista le ayudó a colocarse de pie. La mujer le entregó un manojo de billetes revueltos y lo amenazó con llamar a la policía si no se largaba. No podía mantenerse derecha. El hombre desapareció en cuestión de segundos. La mujer se dejó caer al suelo por segunda vez y empezó a vomitar. Se inclinó hacia adelante para no salpicarse la ropa y se anudó el cabello con un liga que traía en la muñeca. El chorro era de color amarillo. El volumen aumentaba con cada arcada. Frente a ella se formó un pequeño pozo que desde lejos tenía la apariencia de una crema de algún vegetal. Julián se acercó de manera cautelosa. Había muchos árboles por la zona. Se escondió detrás de uno para pasar

desapercibido. La mujer sacó el celular e hizo un par de llamadas, pero nadie atendió. Ya no parecía borracha. Tenía una frente abombada y una nariz firme y delgada. La luz de las farolas parecía exagerar estos rasgos. Luego de un rato se colocó de pie. Había recuperado la compostura. Sacó un manojo de llaves y entró en la unidad. Julián dio un paso adelante. Ahora era totalmente reconocible. Estaba seguro de que ya no causaría ninguna alarma. La mujer lo miró con verdadera curiosidad. Tal vez se preguntaba cómo había llegado hasta allí y si lo había visto antes. No parecía asustada. Permanecía inmóvil. Era más alta de cerca. Julián caminó hacia las rejas. La mujer retrocedió instintivamente, pero sin mostrar señales de pánico. Esforzaba la visión en un intento de reconocer al hombre que tenía enfrente. Fue directa. Le preguntó qué estaba haciendo allí. Julián guardaba un silencio obstinado. En realidad no sabía qué responder. De pronto arrancó a correr sin dirección. Quería alejarse cuanto pudiera en el menor tiempo posible. Sentir el aire en la cara le producía una enorme felicidad. No paró hasta vencer unas tres esquinas. Apoyó la mano contra un poste de electricidad y solo entonces se permitió tomar una bocanada de aire. Se dijo a sí mismo que había hecho lo correcto, aunque en realidad esto lo traía sin cuidado.

No sabía dónde estaba ni tuvo cuidado de prestar atención al camino que había hecho para llegar hasta allí. Había un grupo de hombres sentados frente a una tienda mirando un partido del América. Uno de ellos se encargó de orientarlo. Le apuntó con el brazo la dirección que debía tomar para llegar a una parada. En el camino se cruzó con un gatito naranja. Hasta entonces no había reparado en la majestuosidad con la que se mueven estos animales. Quiso asegurarse de que tenía hogar. Intentaba no hacer contacto visual con él para no asustarlo. El gato lo condujo a un parque. Estaba oscuro. La única lámpara que había en los alrededores estaba rota. Dieron algunas vueltas por el lugar. De pronto, el gato se detuvo en seco. En frente suyo había otro gato, solo que de color negro. Se fueron acercando cautelosamente, hasta que uno saltó sobre el otro y luego fue imposible distinguirlos. Se

transformaron en una masa de pelo indeterminada. Los maullidos le pusieron la piel de gallina. Le gustaba lo que estaba viendo. No quería que terminara, pero no pasó mucho tiempo para que el más fuerte acabara por imponerse. El gato negro sostenía al naranja del cuello, al que apenas le quedaban fuerzas para sacudirse débilmente. Este no era el desenlace que esperaba. En el fondo había tomado partido. En ese instante recordó que traía un cuchillo. Entonces pudo reconocer su forma sobre el mulso. Lo sacó discretamente. El gato seguía sus movimientos con atención. Había reconocido en él a su siguiente rival. Afirmó el cuerpo y maulló en señal de advertencia. Julián vaciló. Miró en derredor suyo. Se sentía ridículo. El gato identificó esta renuncia y se alejó con suavidad. Julián lo vio inmiscuirse por una ventana entreabierta. Ya no había motivos para que siguiera allí. Caminó hacia la parada, como le dijo aquel hombre, y esperó la ruta. Esta llegó casi al instante. Solo había una persona aparte de él, una anciana de aspecto malévolo. Se sentó detrás suyo y se pasó todo el camino mirando la superficie corrugada de su nuca. Se veía frágil.

3. 2. Quinceaños

Laura se había escondido en una habitación del fondo. Dejó las luces apagadas para no alertar a nadie. Podía escuchar la voz preocupada de su madre mientras recorría la casa de cabo a rabo en su búsqueda. Le fastidiaba la tela rugosa del vestido. Su mamá lo escogió con la espalda descubierta para que, según ella, “mostrara más”, pero con esto solo había conseguido que se sintiera desnuda.

Rodrigo irrumpió en el cuarto con un encendedor. Apuntó el haz de luz directo a su cara. Laura se llevó un dedo a la boca y lo invitó a acercarse abriendo los brazos. En cuanto lo tuvo cerca, le arrebató el encendedor y lo inmovilizó. Debía actuar pronto. Lo amordazó con un pedazo de tela que le arrancó al vestido y lo encerró dentro del armario. El niño acabó por agotarse y dejó de patear.

Los invitados empezaron a inquietarse. La madre encendió las bocinas para desviar la atención y al instante reanudó su búsqueda. Solo le quedaba un lugar por revisar. Atravesó el pasillo en la punta de los pies y se paró frente a la puerta. Le pareció oír una voz que venía de adentro. Apoyó la oreja contra la madera para enterarse de lo que estaba sucediendo. No conseguía distinguir ninguna palabra, de modo que al final desistió. Abrió la puerta de golpe y encendió la luz. No había nadie. Rodrigo reconoció la respiración agitada de su madre. Empleó sus últimas fuerzas en aventarse contra las paredes del armario. La madre creyó que estaba temblando. No pasó mucho tiempo para que descubriera la verdad. Rodrigo ofrecía un aspecto lastimero. La lucha que entabló para resistirse a la mordaza le dejó un reguero de pequeños moretones en la frente. Laura había logrado escapar. Una tía se encargó de realizarle unas curaciones apresuradas a Rodrigo. En el fondo no era para tanto. Solo había nacido con propensión a las contusiones. La madre salió al patio y echó un vistazo a los alrededores. Encontró pedazos de tela rosa cerca de la pared que daba hacia la terraza vecina. Fue a su habitación para cambiarse de calzado, de tacones a zapatillas, y se dispuso a escalar. Legó a su hermana la tarea de entretener a los invitados.

Laura caminó sin parar durante una hora entera. No sabía a donde ir. Iba hacia donde la llevaran sus pies. Se había quitado las sandalias para andar más rápido. No estaba acostumbrada a llevar zapatos abiertos. La gente se la quedaba mirando como si fuese un monstruo. Tenía la apariencia de una demente que se colocó un vestido que encontró en la basura. Hacía un calor insoportable. A medida que avanzaba se iba despojando de cada cosa. No le importaba el valor ni el empeño que habían puesto en ataviarla de esta manera. Lanzó la corona al río, los accesorios los fue dejando paulatinamente en cada bote de basura con el que se cruzaba, así como las cientos de pinzas que aseguraban la sofisticada torre de pelo que se erigía sobre su cráneo. Esto era lo peor. Tardó mucho en deshacer la intrincada red de trenzas y espirales que mantenían eso en su lugar. Paró a respirar en un parque. Había una

familia de picnic. No cabían todos en la pequeña manta a cuadros que arrojaron al suelo. La madre y el padre se quedaron de pie. Había unos seis años reunidos en círculo a los que le faltaba muy poco para pasarse la comida de boca a boca. No había uno solo que no tuviera la cara embarrada de arequipe, mermelada o restos de huevo revuelto. Los padres comían sin entusiasmo. Ambos se habían refugiado en lo más profundo de sus respectivas conciencias. Cuando no miraban hacia la nada rehuían el contacto entre sí. La mujer era todavía joven y conservaba algo de la remota belleza que debió caracterizarla antes de parir seis niños. El hombre había envejecido prematuramente. No le quedaba casi pelo, pero al menos tenía la decencia de raparse. Lucía como un enfermo terminal. Parecía que le costaba mucho mantenerse en pie. Laura pasó frente a ellos con la secreta esperanza de animarlos a lanzar un vistazo al mundo, pero ni esto los sacó de su letargo. Al final fue a sentarse debajo de un árbol frondoso. Al menos allí soplaba el viento.

La madre de Laura corrió con suerte. La premura de que “todo saliera bien” le echó una mano en la difícil tarea de reconocer todos los patrones posibles y seleccionar cuales podían conducirla hacia su hija. Fue así como logró distinguir cualquier girón de tela, por minúsculo que fuera, a varios metros de distancia. Era como si tuviera un radar. Las personas que pasaban por allí también le brindaron información, en especial los vendedores ambulantes. No todos los días se ve pasar a una quinceañera como salida de la cañería. La madre llegó al parque cuando empezaba a atardecer. La luz anaranjada le confería al ambiente un dejo de abulia que no compaginaba con la tenacidad de una persecución. La familia del picnic ya había recogido sus cosas. Habían olvidado tirar toda su basura. La madre recogió un tarro de compota y se lo guardó en un bolsillo del pantalón. Luego de desinfectarlo le serviría para preparar algún encurtido. No había rastros de Laura por ninguna parte. Dio un par de vueltas al parque sin encontrar nada. Cuando estaba a punto de darse por vencida, vio caer su vestido desde el cielo. Esa fue la impresión que tuvo al principio. La verdad era menos

dramática. El vestido colgaba de una rama y fue arrastrado por el viento. Esto fue un golpe bajo. Faltaba poco menos de una hora para el vals. Ya no podía hacer nada. La policía tardaría horas en encontrarla en el mejor de los casos. Se dejó caer en el suelo y rompió a llorar con el empuje de un niño que no conoce la vergüenza. Cuando por fin se sintió aliviada, paró el primer taxi que encontró y volvió a casa.

El mayor miedo de la madre no había tenido lugar. Los invitados habían olvidado el motivo por el cual se habían reunido. A la tía se le ocurrió repartir las botellas de aguardiente que en principio se habían destinado a la segunda fase de la fiesta, una vez terminaran las formalidades del rito, para atajar el aburrimiento. La madre se puso manos a la obra desde el principio. Organizó a los chambelanes como lo había previsto y los alentó para que dieran inicio al baile. Antes se encargó de preparar a una prima de Laura. Ambas tenían casi la misma edad y una complexión semejante. Le colocó un velo sobre la cara para evitar las sospechas. Bastó con le ofreciera un par de billetes para que se animara a actuar. La niña lo hizo de maravilla. Por fortuna se desenvolvía bastante bien en el baile. El licor tuvo el efecto secundario de allanar las diferencias entre las dos en la perspectivas de los invitados. Cada pareja se movía con una soltura de ensueño. Por poco ella misma también se cree la fantasía que había armado.

Al terminar corrió hacia su “hija”, la abrazó y le dio un beso en la frente. Estaba tan enternecida que se le salieron algunas lágrimas. Solo entonces fue a la casa de enfrente y llamó al que fuera su esposo. El sujeto se presentó sin camisa y en pantaloneta. Su hermana se encargó de vestirlo con una camisa y un pantalón de pana que compraron para la ocasión. Recién se había levantado y no se enteraba muy bien de lo que estaba sucediendo. Se dejaba llevar con pasividad. Incluso le lavaron los dientes y le aplicaron perfume. Los invitados lo recibieron con un fuerte aplauso. Parecía otra persona. Le pusieron un tacón en las manos y lo empujaron hacia la que para él debía ser su hija. Nadie le advirtió que se trataba de un doble.

A esas alturas todos se habían puesto de acuerdo en ignorar este pequeño detalle. En el fondo ni siquiera les importaba. Habían conseguido salvar la fiesta. El hombre improvisó unas palabras emotivas que fueron acogidas con expectación. Supo estar a la altura de las circunstancias. La emoción lo empujó a levantar el velo que cubría el rostro de su hija como si se tratara de una novia en el altar. Contenerlo habría sido peor que dejarlo actuar. La madre se apretó el corazón sobre la camisa. Pasaron unos largos segundos de muerte. El hombre rodeó a su pretendida hija con toda la fuerza de sus brazos y cayó de rodillas. Se había comido el cuento. En el fondo de su corazón se prometió formar parte de la vida de su “niña”. Se repetía estas palabras sin cesar: mi niña. Alguien dejó que se hiciera a una botella y después le perdieron el rastro.

Laura no había perdido el tiempo. Subió a la camioneta de un hombre que la sorprendió hurgando en basura en busca de algo con lo que cubrirse. Le ofreció un millón de pesos por practicarle sexo oral. Laura se negó amablemente. Estaba más allá de toda preocupación. Había conseguido vencer a su madre. Miraba por la ventana con verdadero interés. Para ella todo se había cubierto de una capa brillante que reclamaba su atención. El hombre lo comprendió al instante. Se sentía avergonzado por lo que había dicho. Procuraba no girar la cabeza hacia ella. Se ofreció a llevarla a su casa. Quería compensar su falta de tacto. La dejó a unas a cinco cuadras de distancia. Aprovechó que la carretera estaba despejada y aceleró a fondo para eludir cualquier clase de responsabilidad. Laura se envolvió el cuerpo con un costal que encontró de camino a su casa. La fiesta aún no había terminado. Algunos invitados abandonaron la sala y se instalaron con sus asientos alrededor de la entrada. Las bocinas hacían retumbar las ventanas de las casas vecinas. Cada vez llegaba más gente. Laura consiguió distinguir la cabecita de su madre entre las decenas que se agrupaban en torno a ella. Iba de un lado a otro con celeridad. Llevaba una bandeja con comida en una mano y un botella de gaseosa en la otra. Se alegró por ella. Rodeó la casa por el lado opuesto

y se infiltró por donde había salido. Encontró a Rodrigo en su habitación y jugando con su celular. El niño salió corriendo asustado. Laura cerró la puerta con cuidado y bloqueó el cerrojo. Luego recogió el celular e hizo una llamada. Quien contestó fue su tía. No sonaba preocupada. Ella la puso en contacto con su mamá.

—Todo salió muy bien —dijo su madre.

Estaba en verdad muy emocionada. Suspiraba entre cada palabra.

—Estaba muy linda, mami.

—Estabas hermosa, mi amor.

—Gracias, mami.

—Te mereces todo. Te amo.

—Voy a descansar.

—Te guardaré dos rebanadas de torta.

—¿Papá vino?

—Casi se pone a llorar.

—No pensé que fuera a venir.

—Sí vino, mi amor. Pregúntale a tu tía.

—¿Y me porté bien con él?

—Te dejaste abrazar.

—Eso me hace muy feliz.

—Descansa, mi amor.

—Hasta mañana, mami.

—Tienes que pedirle perdón a Rodrigo.

—Sí, mami.

3. 3. Madriguera

Miguel se despertó a las seis de la mañana. El sol aún no había salido. Tomó el celular y abrió TikTok. Pasó una media hora viendo vídeos antes de volver a caer dormido. Soñó que estaba en medio de un rebaño de ovejas peladas. A veces le parecía oír la voz de su mamá. La situación degeneró rápidamente en una pesadilla. Las ovejas se transformaron en pequeños autos que le saltaban encima. Se levantó de la cama de un salto. Estaba cubierto de sudor. Su madre se paseaba por la casa hablando por el celular. Ahí estaba la explicación. Se quitó el pantalón y se metió a la ducha. Estaba profundamente agotado. Se quedó viendo la perilla con la esperanza de que se abriera sola. Se sentía inquieto. Decidió no bañarse y volvió a la cama. El contacto de las sábanas le confirió la seguridad que le hacía falta. Le pesaban los ojos. Fijó la mirada en una esquina de la puerta. Imaginó que alguien se deslizaba a través del cerrojo y se le pusieron los pelos de punta. Agarró el celular para distraerse.

Escribió el nombre de Juliana en la barra de búsqueda de Instagram. Tenía el perfil privado. Olvidó que no la seguía de su cuenta personal. Se rascó la barbilla pensativo. Su imaginación se dejó arrastrar por la inercia. No era consciente de lo que estaba pensando. No totalmente. El rostro de Juliana se le apareció con una claridad arrolladora. Casi podía contar cada uno de los lunares que tenía en la cara. Sin necesidad de aplicar mucho esfuerzo, consiguió involucrarse en sus propias ensoñaciones. Se figuró que estaban sentados en un parque. No podía precisar cuál. En realidad no le importaban los detalles. Era un parque cualquiera. Genérico. Se limitaba al pequeño espacio que ocupaban. La banca sí le resultaba familiar. Había visto una idéntica cuando era niño. Pero dejó esto de lado para no distraerse.

Juliana actuaba por cuenta propia. Así le parecía a él, que no trataba de infundirle ninguna motivación. Su cuerpo se movía en ráfagas poderosas que lo superaban y lo tomaban por sorpresa.

Las sábanas que rodeaban su cuerpo acabaron por transmutarse en los brazos de Juliana. Cada lance de ella se correspondía con algún pliegue de la sábana. El contacto simulado le causó una erección dolorosa en la que decidió no reparar. Juliana lo atraía por razones distintas. La escena no progresaba en ninguna dirección. La veía mover los labios pero no entendía lo que estaba diciendo. Juliana se acercaba y se alejaba alternativamente. Este juego de tira y afloja lo divertía. Cualquier remedo de consumación lo habría decepcionado. El roce se intensificaba por momentos. Él no lo sabía, pero a veces, llevado por el éxtasis, refregaba el pene contra la cama como si de verdad estuviera cogiendo, o como si de verdad quisiera hacerlo.

La madre seguía hablando por teléfono. Ignoraba lo que estaba ocurriendo en el cuarto de su hijo. Su hermana la llamó para invitarla al matrimonio de su hija. Ella estaba de acuerdo. Intentó disimular su felicidad para no causar una mala impresión. Le fascinaba la idea de romper con la rutina. Necesitaba convencer a Miguel para que la acompañara. El doctor le había pedido que no saliera sola. Fue a la habitación de este y llamó a la puerta. Aún no había colgado. La vocecilla de su hermana salía disparada por el altavoz como una catarata. Miguel se dio media vuelta asustado. Juliana se desvaneció como por arte de magia. De pronto tomó conciencia de lo que había hecho. Se sentía avergonzado. La erección seguía allí. Su mamá volvió a llamar. No estaba preparado para responder. Al cabo de un rato se envolvió en las sábanas y desde allí, fingiendo una voz adormilada, exhaló un “¿Aaaaah?” que, al menos para él, debía disuadirla de que nada de lo que pudo haber escuchado era cierto. Sus miedos eran infundados. La locuacidad de su tía había contrarrestado cualquier

filtración. Además, todo el montaje ya no tenía razón de ser. Su madre se había vuelto a la sala. Ella sola dedujo que estaba dormido. Sin ayudas.

Miguel se quedó dormido otra vez. Para cuando abrió los ojos empezaba a oscurecer. No había comido nada en todo el día. Le rugieron las tripas con fuerza. Estaba acostumbrado a ignorar el ardor que le retorció el estómago. Buscó el perfil de Juliana una vez más, pero esta vez desde su cuenta alternativa. Había subido una historia. Estaba en una tienda de vestidos en compañía de Dayana, su mejor amiga. Ambas salían posando frente a un espejo mientras sostenía los vestidos enfrente suyo, simulando que los traían puestos. Miguel se quedó viendo la foto durante varios minutos. Cuando reparó en la sonrisa de Juliana se sintió defraudado. No conseguía comprender la relación que había entre esa Juliana y la que él había elaborado pacientemente dentro de su cabeza. Sintió un calambre que le recorrió toda la espalda. Esa era la señal de que debía comer algo ya mismo. Dejó estas cuestiones para después y abandonó la habitación. Su madre estaba fumando en la cocina. Se sirvió un plato de sopa fría y se lo comió de pie. No usó cucharas. La bebía de a sorbos directamente del plato.

A la noche su mamá se atrevió a decirle lo que tenía planeado para ambos. Marianita se casaba por fin. Debía acompañarla en este momento tan importante de su vida. Miguel se negó categóricamente. Nunca había ido a una fiesta. Se dio media vuelta y le enseñó la espalda. Esta era su manera de terminar con la conversación. La madre estaba parada en la puerta, aún con la manija en la mano. La luz del pasillo le arrancaba una sombra que se extendía, alargada, hasta cubrir el cuerpo de su hijo. Definitivamente no se iba a dar por vencida. Se sentó al borde de la cama y posó una de sus manos en la espalda de Miguel. Esta inesperada intrusión lo tomó por sorpresa. Estaba a punto de entregarse a la visión encantadora de Juliana. Ya lo podía sentir en el borde más extremo de su piel. Era como si ella tomara posesión de su cuerpo. Su madre vino a interrumpir este flujo de energía. Toda su

conciencia fue a parar alrededor de esa mano extranjera que lo reclamaba. No podía prestar atención a las palabras de su mamá mientras no dejara de tocarlo. Decía algo de compromiso familiar y el amor a una madre. Cosas que en realidad no tenían ninguna importancia para él. Se le agotaba la paciencia por minutos. Era como tener la piel en carne viva. No podía tolerarlo por más tiempo. Se sacudió con fuerza y escurrió el cuerpo hacia el rincón más apartado. Su madre apretó las cejas en señal de desconcierto, pero la oscuridad le impidió darse cuenta. Miguel era un salvaje, y ella no lo sabía. Estaba decidido. Por su bien tenía que venir con ella. Era su responsabilidad como madre evitar que se volviera loco.

Al día siguiente llegó a casa con un traje negro de su talla. No quiso confrontarlo. Entró en la habitación y lo dejó donde pudiera verlo. Miguel lo pasó por alto con una astucia aprendida a lo largo de los años. Si no lo veía, entonces tampoco existía. Al mediodía la madre volvió con un plato de fideos con salsa napolitana. No le dijo ni una sola palabra. Confió en la persuasión de un aroma tan sugestivo. Se quedó parada junto a la puerta para escuchar. Estaba en lo cierto. Casi al instante se oyó el repiquetear del tenedor contra el plato. Se conducía con Miguel como con un animal. Lo atraía suavemente para ganarse su confianza. Desconocía los efectos nocivos que tenía esto en la vida interior de su hijo. La premura de que su madre entrara en cualquier momento lo mantenía en guardia. Juliana lo visitaba cada vez con menos frecuencia. El hechizo había perdido eficacia. Su madre había ganado mucho terreno en los últimos días. Solo fue cuestión de tiempo para que reconociera que el traje estaba allí.

Faltaba un día para el matrimonio. Su madre ya había confirmado la asistencia de ambos. Ya no tenía las fuerzas para contradecirla. Obedecía con servilismo, más por vencer el paso de las horas que por auténtica sumisión. Ahora pasaba la mayor parte del tiempo en el sofá, frente al televisor apagado. La habitación le traía malos recuerdos. Solo iba allí para dormir. Ya no revisaba el perfil de Juliana. Se sentía indigno. A la tarde su mamá hizo el

último movimiento. Se presentó delante suyo con el traje colgando de un brazo. Había llegado el momento de probárselo. Le quedaba perfecto. Se paró frente al espejo con una mezcla de ilusión y desamparo. Nunca había lucido tan bien. Su madre le pasó la mano por el pelo para enderezarlo un poco. Ya no se apartaba de él. Lo observaba con absoluta complacencia. Solo había que hacer unos ajustes. Trajo un par de tijeras y le cortó el cabello de acuerdo con sus gustos. Le anudó una manta alrededor del cuello para no ensuciar el traje. Por lo menos tenía idea de lo que estaba haciendo. Fue modesta con la cantidad que iba a cortar y se enfocó en la forma. Eligió un corte de moda. El efecto fue bastante positivo. Miguel volvió a sentirse como un niño. Debía permanecer quieto, con los brazos abajo, mientras su madre revoloteaba por encima de su cabeza como si aún fuera más grande que él.

Fueron los primeros en llegar. Casi todas las mesas estaban vacías. El personal de servicio se había reunido en la más grande de todas mientras discutían los pormenores de lo que tenían planeado. No repararon en Miguel ni en su madre. Creyeron que se trataba de alguna pareja de logística que había venido a ultimar detalles. Ninguno de los dos sabía dónde sentarse. Aún no habían colocado los nombres en las mesas. Deambularon un rato, hasta que llamaron la atención. El encargado de coordinar a los meseros fue hacia ellos y les preguntó qué hacían allí. Miguel quiso meterse debajo de la baldosa que estaba bajo sus pies. Le sorprendió el talento de su madre para salir de apuros y ganarse la confianza de un desconocido. Fue totalmente sincera y esto, tal parece, ablandó la dureza de aquel tipo. Los llevaron a una mesa con una vista privilegiada y les trajeron una jarra de sangría para que tuvieran con que mojar la garganta en lo que llegaban los demás. La madre se sirvió un vaso, pero no bebió de él en toda la noche.

En menos de una hora, el salón estaba casi lleno. Los novios aún no se dejaban ver por ninguna parte. En cada mesa reinaba cierta independencia. Había quienes iban de una a otra. Las bocinas estaban encendidas. Para hacerse oír era necesario gritar. Miguel se

entretenía viendo cómo se le hinchaba el cuello a su compañero de al lado. Se supone que era un conocido de toda la vida. Su madre se había remachado una sonrisa en el rostro. Celebraba todos los chistes con palmas y se contenía de inmediato cuando los demás no la secundaban. El sujeto en cuestión era un primo de Miguel. No tenía ninguno recuerdo suyo. A su lado se sentía como un mueble. Echó de menos el celular. Estaba prohibido ingresar a la fiesta con uno. Era la única condición que impusieron los novios para venir. De pronto sonó una salsa. Se oyó un grito de júbilo que iba pasando de persona en persona. Las parejas se apretujaron en el centro. La mamá de Miguel salió a bailar con un hermano suyo. Se había quedado solo por fin. Agarró el vaso con más sangría y se levantó de la mesa.

Junto al salón había una zona despejada provista de resbaladores y columpios. Los niños revoloteaban como moscas alrededor de estos. La celeridad con la que se movían había arruinado el esmero que había puesto cada madre en componerlos para la ocasión. Casi todos estaban cubiertos de sudor y barro. Miguel fue hacia allí. Uno de ellos se paró en seco y lo miró con aptitud desafiante. No querían adultos cerca. Miguel no hizo el menor caso a esta inesperada muestra de valentía y se sentó en el columpio. Los niños se alejaron progresivamente. Les había arruinado su parte de la fiesta. Volvieron con sus padres en aptitud de contrición. Ninguno de estos atendió a sus quejas balbuceantes. La sangría había sido reemplazada por botellas de aguardiente y el alcohol se les había subido a la cabeza. Miguel buscó a su madre entre la maraña de gente. Su cabecita diminuta naufragaba entre docenas de brazos cuidadosamente acompasados por el ritmo frenético de la salsa. Bailaba con aquel primo. Parecía buscar refugio en sus chistes subidos de tono. Miguel se sintió avergonzado por ella.

La fiesta continuó sin él. Pausaron la música. Los novios hicieron su entrada triunfal. Se hizo un pasillo de cuerpos sudados desde la entrada hacia la mesa donde reposaba el pastel. Miguel no conseguía identificar a ninguno de los dos. El hombre era

significativamente más alto que la mujer. Avanzaban con estudiada solemnidad, aunque por momentos dejaran caer alguna risita cómplice cuando cruzaban miradas con algún viejo conocido. La gente los recibió con una salva de aplausos atronadora. Miguel giró la cabeza en otra dirección y se dejó arrastrar por las imágenes que se le venían a la mente en pequeñas oleadas. Allí estaba Juliana. También había venido a la fiesta. Había venido con él. Al igual que los novios, ellos entraron agarrados del brazo, solo que Miguel era más considerado y se guardaba de no aventajarla con pasos muy largos. La identificación casi había alcanzado la plenitud. A medida que la imagen de Juliana adquiría consistencia, Miguel iba tomando su lugar. La sonrisa que le ponía era la misma suya, y no podía evitar hacer la mímica. Estaba sentado en un columpio mientras sonría para sí mismo. Así lo encontró la Juliana de verdad.

Juliana era prima de la novia. Se había apartado de sus padres porque no toleraba el ruido. Se sentó en el columpio de al lado. No reparó en su compañero. Miguel no se sentía con fuerzas para hablarle. Sabía que era ella mucho antes de que pudiera ver su rostro. Había memorizado el contorno de su cuerpo en cualquier ángulo posible. Estaba temblando de pies a cabeza. Antes de que pudiera tomar una decisión, ya había dicho la primera palabra: “Hola”. Su cuerpo lo había traicionado. Juliana respondió con una amabilidad protocolaria. No había venido hasta allí para conversar. Ambos empezaron columpiarse movidos por la inercia. Juliana era más intrépida y alcanzaba mayor altura. Esta suerte de “competencia” introdujo algo de intimidad entre los dos. Juliana le preguntó su nombre. Miguel estaba completamente derrotado. Había perdido la capacidad de premeditar cualquier respuesta. Su incuestionable transparencia la motivó a iniciar un ligero cuestionario de preguntas personales. Juliana construyó una panorámica de la vida de Miguel en solo un par de minutos. La madre de esta vino a interrumpir el interrogatorio. Había llegado la hora de repartir el pastel. Se despidieron como se habían saludado. Ella le hizo adiós con la mano y Miguel apenas tuvo fuerzas para levantar la suya.

A Juliana le cayó bien Miguel. Lo buscó de nuevo toda la noche, pero nadie tenía noticias suyas. Ni siquiera su madre. La fiesta terminó a eso de las tres de la mañana. El círculo íntimo de la nueva pareja se quedó a festejar con lo que sobró en las cocinas. La madre de Miguel se encontró con su hijo en el auto. Miguel se había quedado dormido en el asiento de atrás. No le quedó de otra que conducir hasta la casa, pese a haber bebido más de la cuenta. Miguel despertó como un zombie. Bajó del auto casi arrastrándose y se internó en su habitación. Por primera vez decidió cerrar con llave. Fue directo a su celular. Juliana había subido varias historias de la fiesta. En una posaba con el ramo de flores en la mano, y en otra aparecía sentada en el mismo columpio, pero sola. A ella sí le habían permitido llevar su celular. Miguel cerró los ojos y se concentró en figurársela como la había visto. No tuvo ningún éxito. Buscó una foto suya para estimular su mente y solo entonces pudo verla otra vez. Juliana iba hacia él con los brazos abiertos, pero nunca lo alcanzaba. Le agradaba esta poderosa tensión que los reunía y los repelía al mismo tiempo. No tardó en caer dormido. Mientras tanto, su mamá aún no podía conciliar el sueño. La mujer resolvió abrir una botella de whiskey que tenía guardada en la nevera y servirse una buena porción. Con el vaso en la mano, sentada frente al televisor, empezó a llorar.

3. 4. Comezón

Juan estaba sentado frente a la computadora con el celular en la mano. Escribió el usuario de Vanessa en Instagram movido por la inercia y el afán de comprobar que su lista de “seguidos” no había aumentado. La búsqueda no arrojó nada. Creyó que se trataba de un problema de conexión. Probó con otro nombre. Todo funcionaba perfectamente. Volvió a escribir el usuario letra por letra —se lo sabía de memoria—, pero de nuevo no obtuvo ningún resultado. Vanessa había cerrado su cuenta o lo había bloqueado. No se lo podía creer.

Juan le envió un WhatsApp a Camila, la mejor amiga de Vanessa. Ella no sabía nada. Hablaron por última vez hace unos dos días. A Juan esto le pareció sospechoso. No se lo dejó saber para no alertarla, en caso de que se hubiera compinchado con Vanessa para disuadirlo. Consideró la posibilidad de crear una cuenta alternativa, pero acabó por desechar la idea. Esto habría alimentado el ego de Vanessa y le habría dado una excusa para funarlo en Twitter. En WhatsApp no lo había bloqueado, en caso de que lo hubiese hecho en Instagram. Empezó a escribir con relativa seguridad. Se había convencido de que no estaba dando el brazo a torcer si la confrontaba directamente. Lo que empezó como un simple “hola”, degeneró rápidamente en un mensaje autocompasivo. No podía enviarle eso. Borró todo y soltó el celular. Tenía la pantalla del computador enfrente.

Quiso despejar la mente con una partida de Minecraft. Ingresó en el servidor y empezó a jugar. Vanessa también estaba conectada. Esto lo tomó por sorpresa. Se supone había renunciado a cualquier cosa que la distrajera de la tesis. Buscó su posición en el mapa. Estaba en el extremo opuesto. No se lo pensó dos veces. Sacó una montura rápida y enfiló en esa misma dirección. El sudor de sus manos le hacía perder precisión con el mouse. En ningún momento contempló la posibilidad de escribirle un mensaje por Discord. Había más de veinte personas en el mismo servidor. Cualquier interacción brusca podría ser malinterpretada. Al menos esto era lo que creía Juan. Vanessa también se movía muy rápido. A ese ritmo no la alcanzaría nunca. Es como si se hubiera propuesto alejarse de él. Juan había cifrado toda su suerte en este encuentro “casual”. Se sentía profundamente frustrado. No iba a permitir que se escapara cuando la tenía tan cerca. Ingresó en los ajustes del juego e instaló un par de mods con los que adquiriría la capacidad de teletransportarse a diferentes coordenadas. Calculó la dirección de Vanessa y el lugar donde se darían encuentro “casualmente”. Metió los comandos pertinentes, pero antes de que el juego terminara de procesarlos, el moderador lo baneó. Había infringido las normas del servidor.

Juan apagó el computador y se reclinó en el espaldar de la silla. A su alrededor todo estaba oscuro. Había perdido la noción del tiempo. Agarró el celular y abrió TikTok. Pasaba de video con negligencia. No prestaba atención a nada. El rostro de Vanessa parecía naufragar debajo de la pantalla. Entró en la galería y miró todas las fotos que le había enviado. Su rostro apenas era distinguible bajo las sucesivas capas de filtros. Para él no había otra Vanessa que esa, la que se sacaba fotos en ángulos cerrados y obtusos. A Juan se le apachurró el corazón como un globo desinflado. Ella solía mantenerlo al tanto de su día a día. Con el paso del tiempo había acumulado una colección de más de doscientas fotos de sus desayunos, almuerzos y cenas. Vanessa tenía malos hábitos alimenticios, especialmente en lo que respecta a los horarios. Él se había adjudicado la misión de recordarle que debía hacerlo. Incluso la regañaba cuando se le olvidaba comer, y lo hacía con indignación auténtica. Le dolía haber perdido esta prerrogativa. Contenía las lágrimas por humillarse frente a sí mismo.

Camila le escribió para decirle que Vanessa estaba bien. No agregó nada más. Esto aumentó la confusión de Juan. No lograba comprender el sentido de este mensaje. Lo único cierto es que Vanessa debió haberle pedido que le dijera eso. La situación se tornaba cada vez más extraña. Él mismo empezaba sentirse parte de una comedia sin sentido. De pronto abrió los ojos. Por alguna razón no lo había bloqueado de WhatsApp. Debía pensar sus palabras antes de escribir. Ahora veía las cosas en perspectiva. Quizá toda la parafernalia en la que se creía envuelto la había armado él solo. Vanessa había pasado por un mal momento recientemente. Algunas personas se alejan de las redes sociales para recuperarse en privado. No había nada de raro en esto. La plausibilidad de esta teoría lo reanimó significativamente.

Podía empezar en un tono ligero. Me banearon en Minecraf, escribió. Se quedó mirando sus propias palabras mientras se esforzaba en adivinar cómo las leería ella. Se sintió avergonzado de sí mismo. Esa no era una manera inteligente de abordar la cuestión. Tenemos que hablar, rectificó. Sospesaba cada palabra antes de empezar a teclear. Vanessa estaba en

línea. Esto añadía aún más presión. Juan tiró el celular a la cama y escondió la cabeza entre las rodillas. Apretó fuerte con ambas piernas, en un intento desesperado por extirpase el cerebro. Miró hacia la puerta. Le pareció que alguien estaba parado del otro lado. Apenas podía adivinar nada en medio de la oscuridad. Se le puso la piel de gallina. Estiró el brazo y agarró de nuevo el celular. Encendió la linterna y apuntó el haz de luz hacia el techo, de modo que toda la habitación quedara iluminada. No había nadie aparte de él. Al fin pudo exhalar la bola de aire frío que sostenía en la garganta. Tenía una notificación de WhatsApp. Su primera impresión fue que se trataba de Vanessa. De seguro le había enviado un signo de interrogación luego de comprobar que el aviso de “escribiendo” no desembocaba en ningún mensaje. Colocó el celular bocabajo. No estaba listo para revisar.

Abrió X en el navegador del PC y fingió concentrarse en lo que veía. Pedro se quejaba de que en el comedor del restaurante siempre le salen gusanos en el arroz. Visualizó los gusanos con cierto grado de detalle, pero fue incapaz de sentir asco. Había conseguido distraerse de verdad. Al cabo de media hora estaba riéndose de un vídeo de un gato de aspecto humanoide que movía el rostro como Bella Poarc. Atrás habían quedado Vanessa y el celular. Perdió la noción del tiempo. Cuando menos se lo esperaba, ya era de día. La casa revivió bajo el influjo de la luz. Empezaron a oírse puertas que se abrían y se cerraban. El chorro de la ducha que rompía contra el suelo pareció refrescar el aire. Juan fue a la ventana y la abrió de par en par. Los autos avanzaban por la carretera como empujados por el viento. Permitió que el paisaje lo sedujera. La sombra del mensaje hervía muy por debajo suyo. La presentía en algún rincón de su pecho, pero ya no representaba ninguna amenaza. De pronto se oyó otra notificación. Juan se rascó la cabeza a modo de respuesta. La comezón se extendió por todo su cuerpo en cuestión de segundos. Había perdido de vista el paisaje que tenía enfrente. Un hombre de aspecto lastimero recogía latas de un bote de basura. Esta escena no despertó la menor compasión en Juan. El celular sonó otra vez. La comezón lo

hacía retorcerse y adoptar posturas rocambolescas. Creyó necesario sentarse en la cama para rascarse mejor las piernas.

3. 5. Fenomenología

Hay un jarrón de porcelana sobre la mesa. La luz que entra por la ventana desemboca sobre él y lo persuade de brillar intensamente. No tiene flores dentro. Nadie nunca ha puesto flores en su interior, por lo que aún no cumple la función por la cual fue diseñado. Pero eso no representa un problema real. Basta con imaginar que sostiene un frondoso ramo de flores olorosas con sus bordes finamente modelados y es como si de verdad estuviera allí.

El jarrón fue estratégicamente colocado sobre una mesa redonda. La mesa está provista de cuatro patas lo bastante firmes como para no malograrse con el paso del tiempo. Quien la haya fabricado puso especial atención en conferir movimiento a las patas. No es como si la mesa estuviera viva y pudiera mudar de posición de acuerdo con su voluntad. El carpintero en cuestión fue lo suficientemente astuto como para doblar cada cilindro de madera por el centro, apenas lo justo, y de pulir sus puntas, de tal modo que cada pata simule la forma de un esbelto tentáculo de calamar. El carpintero debió ser un hombre inteligente.

A su vez, la mesa reposa sobre un suelo frío y cuidadosamente nivelado. Si uno lo mira atentamente, experimenta el deseo de dejar caer los ojos para comprobar que no ruedan hacia ningún extremo. Quizás estoy exagerando. Lo cierto es que la comprobada llaneza del suelo invita a contemplar el reflejo de las cosas que han dispuesto sobre él. Cada baldosa está adornada por un intrincado juego de patrones que, conforme pasa el tiempo, adquieren la forma de rostros conocidos. Si se dispone de tiempo y se goza de buen ánimo, es posible descubrir, debajo de las miradas y las sonrisas familiares, otras miradas y otras sonrisas totalmente nuevas. Así es el suelo. Recuerda el anverso de un viejo colchón al que un día se le da vuelta. Es duro y fresco, como un apretón de manos entre amigos.

Hay cuatro paredes que delimitan el área que ocupa el suelo. Son altas y, en buena medida, paradójicamente indiferentes. Las cuatro se caracterizan por desplegar una vigilancia obstinada que puede resultar incómoda para quienes no están acostumbrados a pasar el día en casa. Todas están pintadas de blanco. La de la izquierda fue perforada con puntillas de acuerdo con un plan orientado a remozarla con pequeños retratos familiares, lo cual fue llevado a término satisfactoriamente. Las personas retratadas sonríen con una seguridad abrumadora. Son personas comunes. Las fotografías capturan los hitos de una vida corriente. En una se ve a un niño desnudo metido en una ponchera de color verde. Probablemente no pasa de los tres años. Mira por fuera del encuadre. Tal vez la madre no se sincronizó con el objetivo del lente y llamó la atención de su hijo desde una posición equivocada.

La pared de la derecha está desprovista de cualquier ornamento. La irregularidad de su superficie genera una inesperada sensación de calma. El descuido en los detalles sugiere que el pintor actuó bajo presión, estrés o simplemente no estaba motivado, aunque también cabe la posibilidad de que no estuviera capacitado y esta fuera su oportunidad de probarse. En las juntas entre cada pared se aprecian la superposición atolondrada de capas. El número de estas se estima con mayor precisión con las propias manos. Las delicadas sombras que se forman en este pequeño rincón semejan el cuerpo de los insectos palo, y con el movimiento del sol, estas también cobran vida y se desplazan con estudiada lentitud hasta desvanecerse como por arte de magia.

La pared de enfrente está supeditada a su función de doble marco. Acota el perímetro donde está empotrada la ventana y expande el contorno de esta, por lo menos si se dirige toda la atención solo en lo que ocurre allá afuera. Su condición secundaria con respecto a su atractivo principal la ensombrece y la sumerge en un tiempo lento y sedoso. El rango de visión varía en relación con la distancia desde la cual se observe. Si el observador se sitúa en el extremo opuesto verá un pedazo de cielo azul, algunas nubes —si las hay—, el borde

curioso de una casa que parece empinarse y la rama indiscreta de un árbol que se agita suavemente cuando sopla el viento. Si da unos pasos hacia adelante, poniendo cuidado de no tropezar con él, y se detiene junto a la mesa, verá que el borde de la casa se transforma en un tejado gris, debilitado por los rayos del sol, que le ha sustraído parte de su coloración original. Verá también que sobre el tejado, en una muesca formada por la erosión, hay un pequeño nido custodiado por un pajarito de plumas azules que gira la cabeza con nerviosismo y abre el pico en señal de que está a punto de cantar. Si además vence el trecho que lo separa de la ventana, tendrá la posibilidad de sacar la cabeza y llenarse los ojos con todas las postales del barrio. Verá la armazón de la casa de enfrente en su totalidad, y si es paciente, ocasionalmente cruzará miradas con los dueños, cuando, a su vez, también asomen la cabeza. El número casi ilimitado de estímulos le aseguran entretenimiento infinito.

Completan la mueblaría una silla junto a la mesa y, sentado en ella, el cadáver de un hombre maduro. Es preciso hacer un alto para contemplar la silla. Los brazos que caen a cada lado impiden apreciar la factura con la que fue esculpida. Hay razones para creer que fue pensada como complemento de la mesa. La terminación espigada de sus patas y el nudo caprichoso que une el larguero revelan la consanguineidad estética que emparenta a la mesa con la silla. También está fabricada en madera, como es obvio, y guarda una perfecta relación de armonía con el conjunto de toda la habitación.

El hombre de la silla ha empezado a descomponerse. Su piel ha perdido firmeza y luce inflamada. La gravedad ha estirado los músculos, las articulaciones y la piel de los brazos, por lo que parecen más largos de lo que eran cuando estaba vivo. Los gases que recorren sus vísceras han convertido su estómago en un pequeño globo morado. Los botones de su camisa ha saltado por los aires a causa de la presión. De no ser por esto, uno creería que solo se trata de un hombre con sobrepeso que se ha quedado dormido mientras mira por la ventana a una distancia prudente. Ya no le queda pelo en la coronilla. El pequeño círculo de

piel que preside el casco de cabello negro que cubre su cabeza es lo único que conserva algo del color de los vivos. La muerte aún no ha tenido tiempo de trepar hasta allí. Las piernas caen pesadamente hacia afuera. Son anchas y voluminosas. Las botas que cubrían los pies se han rajado por los costados y dejan ver algunos dedos.

Con el paso de las horas, la luz ha derivado hacia el cuerpo de aquel hombre. El chorro anaranjado penetra por entre las capas de piel supurante y rebota con indecisión en lo que antes fueran sus ojos (transformados en una bola de papel arrugada y supurante) y que ahora tienen la forma de un fruto seco cubierto de papel plástico. En el silencio de la tarde, espeso y turbulento, el pecho del cadáver cruje por los efectos de la descomposición, y este bostezo de carne recuerda, remotamente, al latido avergonzado de un corazón adolescente.

3. 6. Mantenimiento

Carlos empuña un instrumento de plástico, dotado con tres láminas de metal en una de las puntas. Él lo toma del extremo opuesto. Cada lámina está levemente inclinada. Sobre la primera de estas hay una banda de color verde, suave al tacto. Carlos está parado frente al espejo. Tiene el mentón cubierto con una solución espumosa. Desliza el instrumento sobre esta nube artificial con olor a medicina, dividiéndola en varios segmentos. Su piel cruje levemente durante cada pasada. Ejecuta los movimientos con estudiada precisión. Al terminar con el lado derecho, pasa al izquierdo. Su rostro emerge por entre la espuma, enrojecido. En algunas zonas de la barbilla le brotan unos puntos rojos que crecen con el tiempo. A medida que se hacen más grandes, la gravedad actúa sobre ellos y los desgarran en dirección al cuello, si es que antes no han sido atajados por alguna barrera de espuma residual.

Carlos azota el instrumento de plástico contra la superficie brillante del lavamanos, del que caen pequeñas motitas de pelo. Gira la canilla y el chorro las arrastra consigo. Utiliza su mano a modo de cuchara para verter agua en los rincones menos accesibles. Luego une

ambas palmas y forma un pequeño cuenco debajo del surtidor. Se arroja esta “canastita” de agua en la cara para eliminar cualquier impureza excedente. Utiliza un trozo de tela rugosa para remover la humedad residual.

En frente suyo hay otro Carlos, que imita todo lo que hace con absoluta precisión. Parece que está acostumbrado a reunirse con aquel sujeto. No demuestra la menor señal de asombro en su “trato” con él. Su relación es maquinal. Se encuentran y se despiden sin mediar palabra. Hablan a través de su mera presencia. Carlos sale de casa. Las calles están vacías. Camina hasta un edificio de aspecto imponente. En las escaleras se cruza con una mujer que desvía la mirada para eludir el compromiso de saludar. Carlos se interna en un pequeño cuadrado de madera en el que se mueve con seguridad. Pone las manos sobre un aparato de plástico provisto de numerosos botones. Cada botón tiene grabada encima una letra. Los pulsa alternativamente mientras observa un recuadro brillante que se altera de acuerdo con la combinación de botones que ejecuta.

De cuando en cuando levanta la cabeza y mira en dirección a un círculo con números en su interior. El movimiento es reactivo e instantáneo. El aparato en cuestión está cubierto por una película transparente que protege los números de las condiciones ambientales. El centro de aquel círculo está dominado por dos líneas, una más gruesa y corta que la otra, que se mueven hacia la derecha a ritmos distintos. La más esbelta se mueve con mayor presteza. La otra acostumbra a frenar justo encima de los números. Carlos parece atento a la posición que ocupan y la velocidad de su desplazamiento. Cuando la línea más corta se para sobre el número de doce, Carlos se levanta de la silla e ingresa en una estancia diferente. De pronto se ve rodeado por otros sujetos que visten las mismas ropas que él. Los hombres se han puesto uno detrás de otro, de acuerdo con el orden de llegada, tomando como punto de partida un cuadrado de color gris brillante que se ilumina cuando introducen algo dentro suyo. Carlos sostiene un recipiente de plástico donde ha vertido las sobras del día anterior. El de adelante

sostiene un recipiente igual, lo mismo el de más adelante y así hasta el primero. Nadie habla. La fila progresa con lentitud. Llega el turno de Carlos. Mete el recipiente dentro y pulsa un botón. El interior de la caja se ilumina con una luz amarilla, mientras el recipiente gira sobre un círculo translúcido. A un costado de la caja hay un rectángulo negro donde se observan una serie de dígitos de color verde, separados por puntos. A medida que pasa el tiempo, el valor de los dígitos disminuye. Cuando ya no queda ningún dígito, la caja se apaga y Carlos saca su recipiente. Le cuesta sostenerlo. Se ha calentado más de la cuenta.

Carlos se sienta en una mesa larga. Está rodeado por hombres que no levantan la mirada de la comida. Él hace lo mismo. La comida ha perdido sabor. Traga con un movimiento maquinal. Cuando termina, se levanta y regresa al cuadrado de madera. Ahora pulsa los botones con apatía. La escasa luz natural que entra por las ventanas declina en favor de la lámpara que cuelga del techo. El rostro de Carlos ha adquirido una coloración azul, como la del recuadro que tiene enfrente. Ha tomado conciencia de los botones que sostienen su camisa y de los contornos firmes de sus zapatos terminados en punta. Sus dedos se han fundido en forma de cono. La línea corta del círculo avanza hasta el número seis. Los cubículos se vacían rápidamente. Carlos es el último en abandonar el suyo. Baja los peldaños con paciencia. La luz del exterior asoma al último de estos. Afuera se oyen risas. Carlos se mete las manos en los bolsillos y vence el portón que separa el edificio de la calle.

Se cruza con personas que miran al suelo con obstinación. Él también hace lo mismo. Se detiene al borde de la acera, advertido por la luz que emite un cilindro de metal. La cabeza de este cuenta con tres orificios. Cada uno emite una luz diferente. Al parecer nunca iluminan al mismo tiempo. Un cubo alargado de color amarillo se detiene enfrente suyo. De pronto, uno de los contornos se deforma a modo de solapa y deja salir a una mujer envuelta en un abrigo voluminoso. La mujer estira el brazo hacia el interior y lo sostiene en aptitud de espera. Hay otra persona allí dentro que se remueve en busca de algo. Cuando al fin lo

encuentra, deposita aquel objeto en las manos de la mujer, que, a su vez, lo guarda dentro de la cartera. La mujer pasa junto a Carlos y lo roza con la punta del abrigo. Este se la queda viendo. El abrigo se contonea hacia los lados, movido por el viento que sopla en dirección contraria. Al llegar a una esquina, da un giro brusco y desaparece. Carlos cruza la calle.

Ya se hizo de noche. Carlos está tumbado en la cama. Tiene insomnio. Se mete la mano por debajo del pantalón y comprueba la posición de su pene. Está flácido. Lo rodea por la base y empieza a tirar de él. No se le ocurre nada estimulante. Pone aún más empeño, pero no consigue ninguna respuesta. Enciende las luces y va a la habitación de al lado. Toma asiento frente de la mesa y despliega las tapas de lo que parece un libro deshojado. De pronto, el lado superior se enciende y exhibe una serie de elementos que recuerdan al aparato con el que suele trabajar. Esta vez realiza una combinación de letras distinta. Los puntos de luz que componen el lado superior se reorganizan de tal manera que simulan la forma de dos cuerpos humanos. Carlos se baja los pantalones con presteza y afianza su pene con la mano derecha. Los cuerpos se aproximan con celeridad. La desproporción entre ambos es notable. Las pupilas de Carlos se dilatan hasta solapar casi por completo el iris. El cuerpo más grande se integra al cuerpo más chico, sin desvanecerse. La fusión tiene lugar mediante choques violentos y transiciones rápidas. La perspectiva muda de posición constantemente. Los nuevos ángulos revelan zonas de estos cuerpos que antes permanecían ocultas. Carlos eyacula en cuestión de minutos. Se reclina en el respaldo de la silla mientras observa con total desinterés. Su pene se encoje rápidamente y cae sobre los testículos. Cierra las tapas del libro y regresa a la habitación. No logra conciliar el sueño. Arroja las sábanas lejos de sí y se quita la ropa. El viento frío que entra por la ventana lo envuelve con suavidad. De a poco, siente que sus párpados se hacen cada vez más pesados.

CONCLUSIONES

Lo cierto es que este trabajo tiene más de aventura que de investigación rigurosa, lo cual, para fortuna nuestra, nos hace sentir aún más satisfechos. Confiamos desde el principio en la veleta indecisa de la creación como el único recurso capaz de permitirnos un acercamiento honesto con el objeto de nuestro interés y creemos haber hecho algún progreso medianamente significativo al respecto. La vocación de testimonio que se deja sentir desde el principio es absolutamente deliberada. Nos propusimos eludir la ciega convicción que suele facultarnos, en la vida diaria, para hacer toda clase de afirmaciones rotundas, pues en realidad nunca tuvimos tales afirmaciones. El primer apartado, dedicado de forma exclusiva a la recopilación, clasificación y análisis de información, se fundamenta en esta suerte de principio metodológico. Nuestra relación con los conceptos que escogimos es de naturaleza informal, aunque por motivos procedimentales nos viéramos obligados a respetar todas las convenciones que regulan esta clase de entregas. Digamos, en últimas, que nos abocamos a una larga y pormenorizada divagación con el único objeto de divertirnos por el camino, aunque con toda la seriedad que reclama el asunto.

Gracias a esta actitud despreocupada, si se quiere, fue que conseguimos realizar una distinción provisional entre las diferentes estrategias implicadas en la evocación del absurdo, lo cual, a su vez, alumbró el primer camino que seguiríamos en la escritura de nuestros cuentos. A un absurdo que apela a la deformación de categorías fundamentales (tiempo, espacio, etc.) se le opone otro, de perfil más bien bajo, prosaico, y de origen inmediato. El absurdo cotidiano, tal como convenimos en bautizarlo, y de acuerdo con las conclusiones que pudimos extraer, encuentra su manifestación más característica en una hipertrofia de la razón, por lo que no precisa de grandes sobresaltos o de un ambicioso despliegue de recursos para entrar en la discusión. Gracias al cotejo entre uno y otro, y a la introspección que hicimos

como lectores modernos, conseguimos inferir cuál podría resultar más provechoso de cara al objetivo de comunicación que orienta todo ejercicio artístico.

Este primer estadio de la investigación también nos facultó para descartar algunas aportaciones de la tradición que, dados nuestros propósitos, podrían haber entorpecido el efecto que buscamos transmitir. Es así como renunciamos a la desconfianza con la que algunos de los autores más destacados del teatro del absurdo veían al lenguaje. Ya lo dijimos en su momento: nuestra generación es insensible a esta clase de preocupaciones. Además, no creímos conveniente adelantar ningún intríngulis verbal para descolocar al lector. Creemos, por el contrario, que basta con que se mire en el espejo de la literatura para que tome conciencia de su verdadera situación. En esto se resume nuestra apuesta.

Así mismo, el estudio de la cotidianidad y el cansancio (y su anverso, la aceleración) como categorías conceptuales nos ayudó en la tarea de delimitar y enriquecer el universo y el clima moral que enmarcaría la premisa de nuestras historias. De esta manera logramos comprender que la aparente sencillez de la que emerge el sentimiento del absurdo, o para ser más precisos, el acicate que pone en marcha lo que Camus denomina *comienzo irrisorio*, está inscrito en el complejo entramado de micro tensiones que configuran el espacio de la cotidianidad, y que en la rotura de este espacio, o de su relato, pueden inmiscuirse los giros necesarios para alcanzar el *golpe* que buscamos. Por su parte, la comprensión del cansancio/aceleración como resultado de una concatenación de causas (tecnológicas, sociales, psicológicas), y de su impacto en el borramiento de las formas tradicionales de construir identidad, nos capacitó para establecer diálogos más ambiciosos entre la individualidad de los personajes y el universo en el que están inmersos, al tiempo que nos brindó otro recurso sumamente provechoso para configurar escenarios que contemplaran los efectos de una debilitación del principio de identidad sin haberlo violado necesariamente. La oportunidad

que se abrió con esta incorporación también fue aprovechada por nosotros para alimentar el registro general con una veta satírica que, en nuestra opinión, potencia el efecto de conjunto.

Por otro lado, el objetivo de fondo que orientó la escritura de esta monografía, la exploración creativa en forma de cuentos, aunada al proceso de investigación que debía fundamentarla, reveló una dimensión imprevista que no habíamos contemplado antes de emprender la escritura, y que solo habíamos vislumbrado remotamente en la compatibilidad inicial de los conceptos escogidos: la porción de realidad (ya dijimos que no entraríamos en el debate en torno a esta categoría) que aspiramos estudiar a través de los cuentos muestra las características propias de un mundo post-absurdo, aunque no en el sentido camusiano de la palabra. El absurdo camusiano representa, hoy por hoy, una reliquia de una época pasada, inofensivo en su condición de objeto anticuado, y no representa una verdadera amenaza por unas generaciones que pueden vivir en un mundo sin dios ni trascendencia, volátil y escurridizo, sujetos solo a unos pseudo-rituales pasajeros, concebidos al interior de la web y coordinados por la voracidad de la moda. El imperio de la dopamina ha desplazado la angustia de vivir más allá del bien y del mal. El camino hacia el desierto del absurdo, que debía concluir en la rebelión, está aderezado por celulares, plataformas de streaming y toda clase de estímulos. Aquí no hay ningún suicidio filosófico o real. La indiferencia es solo indiferencia. No hay necesidad de ignorar lo que no llama la atención. A esto fue lo que llegamos, aunque esto no sea espacio para discutirlo. La influencia de esta suerte de “descubrimiento” —es prematuro e insensato atribuirle esta etiqueta— solo se deja sentir en los criterios de selección que encauzaron nuestras preferencias temáticas.

A fin de cuentas, lo cierto es que sin importar la densidad teórica de algunos segmentos, producto de una necesidad inconfesada por aprehender un objeto tan difuso, todo el trabajo está puesto al servicio de una pregunta que esperamos haber contestado: ¿Cómo se escribe literatura absurda? Los ejemplos mencionados —Buzzati, Schweblin, Kafka,

Beckett—, nos ofrecieron respuestas procedimentales que sentimos que debíamos poner en claro, sacarlas del terreno de la intuición y fundamentarlas. El resultado final, los cuentos, han de dar cuenta de esto, esperamos. Como lectores, estamos convencidos de que esta tradición puede dejar grandes réditos en la comprensión de las poderosas transformaciones que vivimos como sociedad. Su repentina revitalización en distintos puntos del mapa y de la mano de diversos autores debería ser una prueba contundente de ello².

² Esta idea, la del absurdo como una herramienta para comprender la realidad contemporánea, es compartida por trabajos como los de Gunjan (2024), quien, al igual que nosotros, le atribuye una penetración singular a las estrategias de desnaturalización propias de la literatura del absurdo para decodificar algunas de las cuestiones más intrincadas de vivir en un mundo hiperconectado y burocratizado. Según afirma: “the impact of technology on human connection and the resultant sense of isolation portrayed by Absurdist playwrights find a stark reflection in the age of smartphones, social media, and virtual communication” (p. 187).

BIBLIOGRAFÍA

- Adamov, A. (1962). *El ping-pong*. Editorial Losada.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- Bates, H. E. (2013). El cuento moderno. En L. Zavala (Ed.), *Teorías del cuento I, Teorías de los cuentistas* (pp. 133–151). Universidad Autónoma de México.
- Beckett, S. (1966). *Lo innombrable*. Ediciones Orbis.
- Benítez Luis, M. (2018). El sentimiento de lo absurdo en Albert Camus: una revisión desde El Mito de Sísifo y El extranjero.
- Boccuti, A. (2012). Vacíos fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Julio Cortázar y Dino Buzzati. *Les Ateliers du Sal, 1*, 75-92.
- Buzzati, D. (1967). *El desierto de los tártaros*. Ediciones G. P.
- Camus, A. (1956). *La peste*. Editorial Azteca.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Editorial Losada.
- Camus, A. (1995). *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial.
- Camus, A. (2007). *El Extranjero*. Booket
- Castillo Gutiérrez, M. C., & Montoya Ramírez, J. C. (2023). La sociedad del cansancio y el rendimiento a la luz del pensamiento de Chul-Han. *Jangwa Pana, 22*(3).
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Chéjov, A. (2011). *Cuentos imprescindibles*. Debolsillo.

- Comte-Sponville, A. (2010). *Sobre el cuerpo. Apuntes para una filosofía de la fragilidad*. Paidós.
- Dueñas, G. (2013). Cartas a un aprendiz de cuentos. En L. Zavala (Ed.), *Teorías del cuento IV, La escritura del cuento* (pp. 111–117). Universidad Autónoma de México.
- Esslin, M. (1966). *Teatro de absurdo*. Seix Barral.
- Esteban, C. (2024). Intertextualidad y absurdo: un análisis comparativo de Ribeyro y Kafka en el cuento breve. *Syntagmas. Revista del Departamento Académico de Lingüística*, 3(2), 47-60. <https://doi.org/10.51343/syntagmas.v3i3.1310>
- Ferrater, J. M. (1965). *Diccionario de filosofía*. Montecasino.
- Fitzgerald, F. S. (2013). Cien salidas en falso. En L. Zavala (Ed.), *Teorías del cuento II, La escritura del cuento* (pp. 13–25). Universidad Autónoma de México.
- Font, C. (2009). *Cómo diseñar el conflicto narrativo. Claves para comprender y encauzar la tensión literaria*. Alba Editorial.
- Flores, M. . (2021). El Absurdo en la obra de Albert Camus. *Multiverso Journal*, 1(1), 8–16. <https://doi.org/10.46502/issn.2792-3681/2021.1.1>
- Furedi, F. (2021). *Why borders matter: Why humanity must relearn the art of drawing boundaries*. Routledge.
- García, M. (2003). *Cómo se cuenta un cuento*. Debolsillo.
- García Mourelo, S. (2019). El cansancio antropológico en el imaginario actual y la transmisión de la fe. *Pensamiento*, 75(283), 505–513.
- Giardinelli, M. (2012). *Así se escribe un cuento*. Capital Intelectual.
- Gonzalbo, P. (2009). *Introducción a la vida cotidiana*. El Colegio de México.

- Gunjan, K. (2024). Absurdism Unveiled: The Intersection of the Absurd and Modern Realities. *International Journal of English Literature and Social Sciences*, 9(2), 180–188. <http://dx.doi.org/10.22161/ijels.92.26>
- Handke, P. (1990). *Ensayo sobre el cansancio*. Alianza Editorial.
- Handke, P. (2014) *Poema a la duración*. Editorial Lumen.
- Han, B. C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder Editorial.
- Han, B. C. (2020). *La desaparición de los rituales*. Herder Editorial.
- Huertas-Arredondo, K. (2022). El absurdismo: categoría estética del cuento “Un grito”(1947) de Carlos Salazar Herrera. *Repertorio Americano*, (32), 79-92.
- Koselleck, R. (2003). *Aceleración, Prognosis y Secularización*. Pre-Textos.
- Lancelotti, M. A. (1965). *De Poe a Kafka, Para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lodge, D. (2002). *El arte del ficción*. Ediciones Península.
- Martínez Vázquez, F., & Pimentel Bautista, E. (2020). La comunicación en la sociedad del cansancio. *Murmullos Filosóficos*, 8(16), 16–23. Recuperado de <https://www.revistas.unam.mx/index.php/murmullos/article/view/75596>
- Márquez Pulido, U. B. (2021). La crítica de la vida cotidiana de Henri Lefebvre: importancia y vigencia para la sociología contemporánea. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 66(241), 67–88.
- Mayorga González, J. M. (2018). La cotidianidad desde el análisis existencial de la vida cotidiana. *Perspectivas*, 2(5), 46–57. <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/Pers/article/view/1579>

- Montero Salas, O. (2018). Cotidianidad, enajenación y praxis: aseveraciones en torno a José Revueltas y Henri Lefebvre. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, I(159), 197–211.
- Osorio, F. (2006). *Textura urbana cotidiana: identidad y lugaridad*. Universidad Central de Chile, 15.
- Páez, E. (2001). *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Ediciones SM.
- Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Anagrama.
- Poe, E. A. (1928). La filosofía de la composición. *En el mundo de la cultura*, 32(20), 3–15.
- Portillo-Fernández, J. (2018). Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor. *Revista del Instituto de Filosofía, Universidad de Valparaíso*, 1(2), 105–134.
- Popović, T. (2010). Ideology and the Absurd in Literature. TRANS-. *Revue de littérature générale et comparée*, (9).
- Ramos, L. A. (2013). Desacreditar la realidad. En L. Zavala (Ed.), *Teorías del cuento III, Poéticas de la brevedad* (pp. 233–237). Universidad Autónoma de México.
- Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed., versión 23.8.1 en línea). Recuperado el 12 de noviembre de 2025 de <https://dle.rae.es/costumbrismo>
- Santos Herceg, J. (2014). Cotidianidad: trazos para una conceptualización filosófica. *Alpha (Osorno)*, (38), 173–196. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012014000100012>
- Shklovski, V. (1917/2009). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55–70). Siglo XXI Editores.
- Téllez, J. E. P. (2016). Las formas del absurdo y el sinsentido en la literatura. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (25), 865–877.
- Tolstoi, L. (2021) *Guerra y Paz* (Vol. 1). Alba Editorial.

Turgueniev, I. (1951). *Obras escogidas*. Aguilar.

Whitman, W. (2001). *Canción de mí mismo – Song of Myself*. Panamericana Editorial.