

RADIANA O LA NOVIA DE FRANKENSTEIN

CARINA GONZÁLEZ

Universidad Nacional de San Martín
crgonzalez@unsam.edu.ar

Recibido: 22-04-2021

Aceptado: 28-08-2023



RESUMEN

Este artículo analiza la novela *Radiana* (2003) de Esther Cross como una reescritura de *Frankenstein*. A partir de la perspectiva psicoanalítica y de la ideología estética del surrealismo se examinarán los vínculos entre el fantástico clásico y el fantástico moderno estableciendo las estrategias narrativas capaces de abrir nuevos sentidos y funciones dentro del género.

PALABRAS CLAVE: Esther Cross; género fantástico; automatismo; lo siniestro; surrealismo.

RADIANA OR THE BRIDE OF FRANKENSTEIN

ABSTRACT

This paper analyzes *Radiana* (2003), a novel written by Esther Cross, as a rewriting of *Frankenstein*. From a psychoanalytic approach and using the aesthetical ideology of Surrealism, it examines the links between 19th century fantastic literature and modern fantastic literature of the twenties studying narrative strategies capable of opening new senses and functions inside this genre.

KEYWORDS: Esther Cross; fantastic literature; automatism; the uncanny; surrealism.



1. INTRODUCCIÓN

A partir del estudio estructuralista que Tzvetan Todorov le dedicó en 1970 a la narrativa fantástica (Todorov, 1972) se han desarrollado nuevas teorías que intentan definir y clasificar las distintas modalidades del género. Es a partir del comienzo del siglo xx y de la irrupción del psicoanálisis que el crítico búlgaro anuncia su clausura, dado que se quiebra la ambivalencia fundamental que suspende lo fantástico entre lo real y lo aparentemente sobrenatural. Al leer una literatura como la de Kafka, en la que lo extraño se presenta como natural, los principios estructurales y temáticos en los que se basa este estudio sistemático del fantástico muestran sus limitaciones y es por eso que surgen nuevas discusiones que se abren a otros enfoques menos inmanentistas. Rosemary Jackson (1986) es una de las primeras que, retomando el estudio de Todorov, propone un acercamiento que contempla el eje diacrónico en el que se inscribe el fantástico, declarando que no es posible un análisis que no contemple el contexto histórico y social de su producción y de su lectura; así como también su vínculo con el deseo. Un deseo que señala la ausencia o la falta y que, al mismo tiempo, apunta hacia una crítica de las normas sociales y de las directrices estéticas de la mimesis realista. Este enfoque permite leer el fantástico como una modalidad de transgresión capaz de manifestar los mecanismos de represión propios del sujeto y de una sociedad que recién con las herramientas del psicoanálisis comienza a entenderlos y a analizarlos. En este sentido, el fantástico siempre se ubica fuera de la ley, porque expresa o muestra el deseo antes innombrado, pero también esa manifestación reconoce una perturbación que es necesario expulsar del orden cultural. En esta última dirección, el fantástico vendría a cumplir una función vicaria: a través de esta literatura que se permite trabajar con la represión de miedos y anhelos, el sujeto puede sublimar su propio deseo y las normas sociales y culturales pueden permanecer inalterables:

De este modo, la literatura fantástica apunta o sugiere las bases sobre las cuales descansa el orden cultural dado que se abre, por un breve momento, al desorden y a la ilegalidad, a todo aquello que reside fuera de la ley, lo que está fuera de los valores dominantes (Jackson, 1986).¹

1 Esta cita corresponde a la Introducción de *Fantasy, literatura y subversión*. Por alguna razón, la introducción del libro en inglés no se tradujo en la edición española de Catálogos (1986). En este trabajo utilizo la traducción inédita de la cátedra de Teoría y Crítica literaria de Laura Cilento. En los otros capítulos del libro, Jackson clarifica esta afirmación declarando que el fantástico del siglo xix suaviza su potencial crítico al buscar una salida trascendental o religiosa para encausar ese desorden (en términos psicoanalíticos se lograría una compensación vicaria de la transgresión que no se puede dar en la realidad), mientras que el fantástico moderno asume la subversión con toda su contundencia.

Ese «breve momento» que abre lo fantástico puede que no alcance a ser subversivo, pero siempre señala un efecto en lo social. De hecho, al precisar los modos en que funciona la lógica del inconsciente, la poética del fantástico se traslada a la política de las formas dado que el psicoanálisis estudia los efectos narrativos de impulsos psíquicos básicos. Se trata de descubrir la forma narrativa de la represión, los modos en que aquello que debía permanecer oculto aparece. Desde esta perspectiva, Jackson profundiza las oposiciones que delimitan el territorio de la otredad y que están representadas temáticamente por la relación yo/otro, vida/muerte, sujeto/objeto, humanidad/animalidad para hacer énfasis en la disgregación de la identidad. Su hipótesis resalta esta nueva función del fantástico moderno, la de reestablecer el lazo con la muerte y la desintegración como un impulso natural del sujeto. En la primera dirección acentúa lo relacional, lo extraño como vínculo con el otro; en la segunda dirección, afirma un lazo directo con la muerte en una aproximación que interpreta las pulsiones contrarias y complementarias a la vida del sujeto ligando la libido a la entropía. Al proponer que el *fantasy* trabaja con la imposibilidad de distinguir entre el yo y el otro, es decir, entre lo subjetivo y lo objetivo, Jackson reconoce que en esa tendencia a la indiferenciación radica el vínculo explícito con la pulsión de muerte.

Este deseo de indiferenciación se aproxima al impulso que Freud identificó en *Más allá del principio del placer* (1920) y en sus últimas obras como el impulso más fundamental en el ser humano: un impulso a un estado de inorganicidad (Freud, 2003). Esto se llamó crudamente «pulsión de muerte». Pero no se trata del simple deseo de dejar de existir. Freud lo entiende como la forma más radical del principio del placer, una nostalgia del Nirvana, donde se reducen todas las tensiones. Denominó a esta condición un estado de entropía y, al deseo de indiferenciación, lo llamó impulso entrópico, oponiendo la entropía a la energía, a los impulsos eróticos y agresivos de todo organismo (Jackson, 1986: 72-73). De esta manera, el psicoanálisis —y más concretamente la formulación de la teoría de las pulsiones— otorga las herramientas necesarias para interpretar el fantástico moderno, ya que lo extraño se devela como parte de ese estadio primitivo en el que el sujeto todavía no se diferencia de su entorno. Esa naturaleza indiferenciada es la que aparece en las metamorfosis propias de algunos relatos fantásticos y la que va a estructurar las transformaciones desarrolladas en la novela de Esther Cross aquí estudiada, *Radiana* (2003): la de Rita en Radiana y la de Elmer en Rita.

Por otro lado, en la afirmación de Jackson se destaca el vínculo entre el deseo y la muerte, en un juego conjunto que se desarrolla frente a la vida. En

otras palabras, lo erótico junto a lo entrópico desestabilizan el principio de realidad y la pulsión de vida que tienden a ser conservadores. Dado que el deseo y la muerte tienden a transgredir las barreras de la represión afirman la naturaleza desestructurada del sujeto y la desintegración de las fronteras que lo separan del mundo. Lo que interesa de esta aproximación es que, sin dejar de lado la incidencia de lo siniestro en tanto aquello familiar que se torna extraño, basada en la conceptualización que Freud desarrolla en su análisis de *El hombre de arena*, Jackson se detiene en los estudios posteriores en los que la aparición del inconsciente en forma de repetición compulsiva se desvía de la interpretación que lo vincula casi siempre a fantasías sexuales para revelar su vínculo natural con la muerte.²

En el terreno del arte, Hal Foster también reconoce la importancia de lo siniestro como un modo en el que la subjetividad se desidentifica y lo considera como un punto fundamental para establecer los principios estéticos y sociales que estructuran al surrealismo. Teniendo en cuenta que la condición psíquica del sujeto no es tanto la conciliación como la indiferenciación, las estrategias narrativas de este movimiento de vanguardia expresan una búsqueda que parece coincidir con el modo en que lo fantástico cuestiona a lo real. En este sentido, los mecanismos descubiertos por el surrealismo para explorar el inconsciente, especialmente el automatismo y la repetición, son elementos que el psicoanálisis también propone para estudiar la mecánica del deseo y la represión. Como señala Foster, la contemporaneidad de estos dos estudios sobre la subjetividad no es solo temporal sino medular, ya que el surrealismo intenta mediante la liberación del inconsciente desactivar los mecanismos de represión. Claro está que la finalidad no es la misma, pero el resultado de estos procedimientos que revelan el inconsciente muestra la descomposición de la identidad y de las condiciones que permitían pensarla como una entidad única y estable. Para el crítico de arte, lo siniestro es el principio activo que estructura y amalgama la amplia diversidad estética reunida bajo el surrealismo, puesto que en este se registra «un interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social» (Foster, 2008: 18).

La mayoría de los críticos que se dedican al estudio de lo fantástico han resaltado la función de lo siniestro como eje fundamental que abre la grieta

2 Ya en *Totem y Tabú* (1913), pero más específicamente en *Más allá del principio del placer* (1920), Freud va a extender su estudio sobre la represión en que incide *Lo siniestro* (1919) para completarlo con su teoría de las pulsiones. En estos textos especifica la relación entre la pulsión de vida y el principio de realidad, por un lado; y la pulsión de muerte y el eros, por otro.

hacia lo sobrenatural. (Jackson, 1986; Campra, 2001; Roas, 2011; Nieto, 2015). De hecho, es a partir de su ambigüedad etimológica del original alemán que el concepto se usa para explicar el mecanismo mediante el cual algo que era familiar se torna extraño y, de ahí, el procedimiento narrativo que utiliza ese extrañamiento para expresar lo fantástico.³

Sin embargo, se puede ir más allá de lo extrañamente familiar al estudiar la mecánica de su aparición. Tanto para el surrealismo como para el psicoanálisis, el automatismo es uno de los elementos narrativos que hacen posible el acceso a lo inconsciente. En la estética surrealista se fomenta como forma de evadir a la razón, mientras que en lo siniestro el autómeta se identifica con el temor a que lo inanimado cobre vida. Pero además, el automatismo se expresa a partir de la repetición y, en esa lógica compulsiva, manifiesta el vínculo de lo reprimido con la pulsión de muerte. Desde esta perspectiva, el automatismo como forma narrativa apela a la desintegración del sujeto, dado que expresa la tendencia entrópica antes señalada por Jackson, que ubica a la muerte como deseo y, en última instancia, como condición natural de la vida:

El automatismo deja al descubierto un mecanismo compulsivo que amenaza al sujeto literalmente con la *désagrégation* (desagregación), y al hacerlo señaló un inconsciente muy diferente al que proyectaba el surrealismo bretoniano, un inconsciente que nada tenía de unidad o liberación, sino que era primordialmente conflictivo e instrumentalmente repetitivo (Foster, 2008: 34).

Estudiar la gramática del inconsciente permite diferenciar los elementos narrativos que se trasladan al relato fantástico con el objetivo de generar una brecha en la configuración de lo real, ya sea en la mimesis que representa al realismo como en la construcción artificial de una realidad que siempre es parcial, esquiva y normativa.

En *Radiana*, la presencia de lo siniestro está sujeta a esta aparición del inconsciente: por un lado, apela al deseo unido en la sexualidad a la pulsión de muerte; por otro, narra la disolución de la subjetividad en la figura del autómeta. En cierto sentido, la novela propone una reescritura en la que el monstruo no está construido con restos mortales, sino con mecanismos elec-

³ Entre los vínculos entre fantástico y surrealismo hay que destacar la posición de Rosemary Jackson, quien resalta el lazo del surrealismo con lo maravilloso porque no se cuestiona la distorsión de la realidad (Jackson, 1986: 36), y la de Omar Nieto, quien examina el elemento onírico destacado por los surrealistas para acceder a lo inconsciente y por ese camino naturalizar lo sobrenatural. Ambas posturas reconocen que el psicoanálisis influye fuertemente en la internalización de una realidad distorsionada que da forma a muchos de los experimentos estéticos del surrealismo (Nieto, 2015: 155-157).

trónicos pero acentuando la condición siniestra del autómeta. Tomando como eje la estructura narrativa de lo reprimido, en las siguientes páginas se analizará cómo lo siniestro revela una transgresión cultural, social y de género a través de tres rasgos fundamentales señalados además como características del relato fantástico: el animismo, el automatismo y la repetición compulsiva.

2. LO SINIESTRO DEL DESEO

Según Foster, el animismo es uno de los elementos que usa Freud para identificar las fantasías primitivas que regresan. En su intención de mostrar los vínculos entre lo siniestro y el surrealismo, elabora una síntesis en la que reconoce que «el retorno de lo reprimido genera ansiedad en el sujeto, volviendo ambiguo el fenómeno, y esa ambigüedad ansiosa produce los principales efectos de lo siniestro» (Foster, 2008: 38). Junto a la falta de distinción entre lo real y lo imaginado, y la sustitución del referente por el signo, enumera «una confusión entre lo animado y lo inanimado, de la cual los maniqués, las muñecas, las figuras de cera y los autómetas son ejemplos, todas imágenes cruciales para el repertorio surrealista» (Foster, 2008: 38).

En *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de Jensen* (1907) —un texto de Freud anterior a su estudio de lo siniestro—, se focaliza en una estatua de mármol de la diosa griega que cobra vida su andar inquietante (Freud, 2003). Más tarde, en el relato psicoanalítico, se revela que esa transformación de lo inanimado se debe a la represión de una pulsión sexual que esconde el deseo de Norbert por Zoé, una joven alemana vecina del muchacho que se encuentra paseando en las ruinas durante sus vacaciones. También la muñeca Olimpia en «El hombre de arena» señala el lugar del deseo que, en el caso de Nathaniel, está marcado por un estadio infantil ligado al miedo a la castración y al mal de ojo, ambas creencias primitivas que el médico austríaco vincula con la sexualidad y con la muerte. Lo que se desprende de esta «actividad mental animista» (Foster, 2008: 40) es que, tanto la estatua como el autómeta, esconden la figura del doble, también siniestra, en la que se lee especialmente la transfiguración de aquello que se percibe como familiar pero extraño, una imagen que debería generar protección pero que finalmente actúa como indicio de muerte.

En la novela de Esther Croos, *Elmer Dus*, un anónimo científico interesado en las máquinas, está empeñado en la construcción de un robot y trata por todos los medios de conseguir fondos para realizar su proyecto:

El profesor en ciencias eléctricas abrió el plano que tenía enrollado a un lado en el sillón. Con un lápiz rojo, trazó una línea que iba desde un brazo de robot hasta una palabra dibujada en un extremo, mientras decía la palabra circuito, y enlazaba esa línea con otro punto del dibujo y su boca se poblaba de operaciones motrices y el mundo avanzaba hacia un futuro que él pudo resumir en pocas frases (Cross, 2003: 42).

La frase que pronuncia lo dice todo: «Yo quiero dar vida artificial» (2003: 43) y la expresión de ese deseo lo acerca a Frankenstein porque cree en el poder de la ciencia para alargar y prolongar la vida. Como Fausto, intenta encontrar los medios para llevar a cabo su deseo, un deseo de saber que sustituye lo erótico por la ciencia pero que no logrará detener la fuerza de su libido capaz de salir a la luz en la transformación genérica de su androide.

La secularización del fantástico moderno desplaza las figuras del bien y el mal, otorgándole otro lugar a lo demoníaco. Por eso, Elmer no recurre a Mefistófeles sino a Bárbara Astor, una mecenas que claramente podría vincularse a la frivolidad del capitalismo, que transforma todo en mercancía, interesado en acceder y expandir el mercado de las operaciones estéticas. La prolongación de la vida —que en la historia de Elmer tiene que ver con la rigurosidad científica— posee un correlato cómico en la parodia que narra los avatares del laboratorio Ganz, una entidad dedicada a burlarse de los incautos clientes que compran sus productos estéticos: champú para la caída del cabello, pomada para las arrugas, cinta reductora para bajar de peso, crema rejuvenecedora. Todas estas son mercancías legitimadas por la ciencia pero que juegan con el engaño de los discursos mediáticos que las comercializan.⁴

Hasta aquí, *Radiana* toma algunos elementos del fantástico clásico, reescribiendo la historia de *Frankenstein*, en la que el monstruo sustituido por un robot representa el mal fuera del sujeto.⁵ Sin embargo, la novela avanza hacia lo moderno al poner en escena la dinámica del deseo. La fuerza canalizadora del exceso, la *hibris* que condena a Fausto o la desmesura que sobrepasa al

4 La historia de amor entre Elmer y Rita se repite en la de Norma, la empleada doméstica, y el cocinero de la casa, Hugo. Esta repetición apela a la concepción marxista de la historia en la que la tragedia se repite siempre como farsa. Por esta razón pueden encontrarse detalles que refieren a la historia central de *Radiana*, así como también a la de *Frankenstein*, ya que Hugo, que termina convertido en un monstruo creado por el doctor Ganz, lo persigue para cobrar venganza.

5 Sigo en esta tipología la clasificación de Omar Nieto, quien designa al paradigma clásico como aquel en el que la alteridad se presenta como exterior al sujeto, mientras que en el paradigma moderno la alteridad es interiorizada (Nieto, 2015: 122-124). Rosalba Campra va un poco más allá proponiendo que la transgresión del fantástico moderno se registra no solo en el nivel semántico (que resignifica históricamente la clasificación temática), sino también en la inversión de la alteridad, en la que el monstruo se humaniza. Esta mirada más antropológica reflexiona sobre la internalización de lo abyecto como parte de la misma subjetividad (Campra, 2001: 158-160).

doctor Frankenstein y su criatura, se descubre en *Radiana* como un mecanismo activo que indica el deseo identificado con una ausencia. Aquello que le falta a Elmer en su vida, Rita Lavenza, pero también aquello que le falta a su robot para animarlo, es decir, para que lo inanimado cobre vida:

Estiró los brazos hasta sentir los músculos tensados y quedó así mientras pensaba. En su escritorio, la foto de su mujer. Parado en una esquina, el humanoide del profesor Elmer Dus parecía, más que nada, un robotoide mal logrado. Se daba cuenta. Se agarró la cabeza con las manos, fuerte, como para que la evidencia de su error no saliera del secreto de su mente (2003: 61-62).

El vínculo entre su mujer y el autómatas se insinúa a partir de la foto, pero se volverá cada vez más importante para entender la mecánica de lo siniestro, que revelará, más adelante, la relación que tiene con el deseo, la muerte y la desintegración.

Cuando Jackson enfatiza la función subversiva de la literatura fantástica, destaca la transgresión como un rasgo del fantástico moderno que, además de revelar lo oculto de la cultura y relativizar las estructuras categóricas que construyen lo real, apuesta por la insurrección del deseo. Separándose de la visión compensatoria de Freud y de la interpretación trascendentalista que neutraliza el poder transgresor de la fantasía, examina la función del deseo como fuerza erosiva que hace estallar las identidades unívocas que definen al sujeto, a la sociedad y a las estructuras de poder:

En lugar de entender este intento de erosión como un mero intento de abrazar la barbarie o el caos, es posible verlo como el deseo de algo que resulta excluido del orden cultural, más concretamente, el deseo que se opone a todo el orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad occidental a lo largo de los dos últimos siglos. En tanto que literatura del deseo lo fantástico puede contemplarse como una entidad que ofrece un punto de partida para un «escepticismo verdaderamente civilizador sobre la naturaleza de nuestros deseos y de nuestro ser» (Jackson, 1986: 146).

Según estas reflexiones habría que rastrear lo que resulta excluido del orden cultural en *Radiana* ya que la dinámica del deseo opera como un modo narrativo capaz de manifestar el inconsciente, las fantasías primitivas que, al traspasar las barreras de la represión, encuentran una forma de expresar lo innombrable.

Cuando Elmer se dispone a pedir ayuda económica para su proyecto, algo lo desvía de su calculada y racional normalidad:

¡Al profesor se le prendió la lamparita. Leyó el programa que tenía entre manos. Conoció el nombre de la pianista, y el de la música que oía. *Había encontrado algo que le faltaba y de lo que ni se había dado cuenta*. Pero ahora también sentía que su ausencia podía convertirse en un infierno. Entonces sí que la vida podía ser buena o mala, corta o larga, fácil o difícil, todo eso a la vez más su red de asociaciones. Es decir que esa mujer le había gustado realmente (Cross, 2003: 16).⁶

Al ver a Rita Lavenza en el escenario, el profesor reconoce un deseo hasta entonces inconsciente, descubre aquello que le falta y que lo desvía, por un instante, de su proyecto. Pero, ese «algo» que encarna el deseo no es tan fácil de identificar, como no lo es tampoco para Rita.

En los primeros estudios de Freud sobre la represión, las fantasías primitivas están siempre ligadas a la internalización de la sexualidad, episodios de la infancia en los que el niño se enfrenta al miedo a la castración, a la división binaria del acto sexual, al recuerdo de la vida intrauterina (Freud, 2003). Estos estadios son revividos bajo ciertos disfraces y según ciertos mecanismos que articulan la dinámica del deseo. El automatismo, como dijimos anteriormente, vehiculiza la explosión del inconsciente activando las fantasías primitivas y desautorizando la voz de la razón. Para Rita, que desde pequeña ha seguido el anhelo de su madre, el ejercicio mecánico de su entrenamiento musical es una práctica que la relaciona con su inconsciente. Solo al tocar y ejecutar siempre la misma pieza experimenta el adormecimiento de la razón:

A ella el Nocturno para siempre. Primero se había tomado en serio el desafío y ensayaba y ensayaba hasta que le ardían los huesos de los dedos. Después vinieron las sorpresas y las mañas. Pero eso era aburrido. Lo más difícil era hacerlo siempre igual, no variar nunca, de manera idéntica, repetida. Aprenderlo de memoria hasta ganarle a la memoria (Cross, 2003: 22).

Rita es ella misma solo cuando ejecuta el Nocturno en Mi bemol de Chopin, siempre igual, siempre de la misma manera, como una autómatas que ha encontrado el sentido de su vida. Mediante esa práctica, ella busca la tranquilidad de lo mecánico, y quiere recuperar la inconsciencia de la máquina para «volver a no darse cuenta de las cosas, y andar por la vida con paso seguro» (Cross, 2003: 58). La memoria del cuerpo la aleja de la conciencia de una partitura que solo está ahí para borrar la tranquilidad pasiva de lo mecánico. Como si estuvieran en trance, las manos de Rita se deslizan por el teclado sin pensar y, solo cuando ese automatismo se pierde, es cuando su identidad en-

6 En este caso el énfasis es nuestro.

tra en crisis. En la función de su noche de bodas, el grito de Norma agujerea la seguridad de su ejecución iniciando el desastre que conduce a su desintegración. Ese grito que la desconcierta es un síntoma de muerte: «El profesor entendió todo. Rita Lavenza había tenido un crac. Rita había tenido un lapsus. Rita Lavenza tuvo pánico escénico, y ahora cada vez que tocara el nocturno, ese momento iba a planear sobre sus manos; ese momento sería la madre de la equivocación. No volvería a ser la misma» (Cross, 2003: 27).

En varios momentos de la novela los esposos se referirán a ese momento como «la zona de necrosis» (Cross, 2003: 30), que tratarán por todos los medios de eludir sustituyéndola por anécdotas triviales y recuerdos de la boda que rodean al lapsus sin nombrarlo. A partir de ese momento, la vida de Rita se derrumba, y también la de Elmer, que se había enamorado de esa mujer tocando el nocturno:

Una mujer, poco llamativa, se sentó frente al piano y empezó a tocar un nocturno que era igual a ella, algo que parecía insignificante, para insistir, una y otra vez, en una clave perdida, en la respuesta para todo, que era esa forma que tomaba el nocturno en una y otra dirección, y *las manos, sí, las manos que tocaban esa música* (Cross, 2003: 15-16).⁷

Ese «algo» que lo impacta desde la primera vez tiene que ver con la identificación de la mujer con esa música y con la encarnación de su deseo en una parte exclusiva de su cuerpo: las manos.⁸

A partir de este momento, las manos se convertirán en un símbolo que permitirá el pasaje a lo siniestro y abrirá la frontera por donde se articule lo sobrenatural, aproximando el relato al fantástico moderno. En la trama, Rita, incapacitada para volver a tocar el Nocturno, acude a un médico que le propone reemplazar sus dedos por una prótesis metálica. La operación se realiza en secreto, como lo hacían los científicos que usaban los cadáveres robados para practicar la galvanoprasia en el siglo XIX, y se narra en forma paralela con los experimentos que Elmer realiza en su propio laboratorio para activar su robot mecánico.

Por supuesto, estas operaciones fallan y, a partir de ese fracaso, sucede lo extraño. Por un lado, Rita se siente desfallecer, sus manos no le respon-

7 El énfasis es nuestro.

8 También para Rita sus manos atesoran la marca del deseo y por eso condensan su identidad. Cuando acepta a Elmer lo ve como «un hombre bueno y fuerte enamorado de sus manos cuando tocaban el Nocturno en Mi Bemol de Chopin. Ella también estaba enamorada de sus manos y no les tenía celos. Al contrario. Ella y el profesor compartían la misma causa y el amor era un efecto. Pero algo salió mal» (Cross, 2003: 23).

den y, por eso, decide someterse a la cirugía propuesta por el doctor Lázaro Salvo. La operación consiste en sustituir sus dedos calcificados por una prótesis metálica:

Porque podemos reemplazarlos. Huesos perfectos hechos de metal —la palabra metal salió de sus labios dividida en sílabas, y chasqueó los dedos. Le dio la espalda y atacó de frente al segundo. —Piénselo un poco. Tendría que usar guantes por las ínfimas, se lo prometo, cicatrices. Suspender sus conciertos por unos meses. Decir en casa que está deprimida. Que se somete a algún tratamiento con vendas. Todos van a creerle (...). Es una cirugía delicada. A cambio de mis servicios, le solicito que me deje los huesos de sus manos, para que los estudie (Cross, 2003: 75).

Este tratamiento consigna, por un lado, la acción fuera de la ley (Rita firma un contrato en secreto que le garantiza al doctor total impunidad con respecto a los resultados); y, por otro, el renunciamiento a su propio cuerpo, es decir, la donación de sus huesos para que la ciencia siga experimentando con ellos.⁹ Tal decisión implica la hibridación de su cuerpo, una transformación en la que algo del exterior se introduce para sanarlo pero, al mismo tiempo, lo induce a aceptar su propia ajenidad. Esta idea del cuerpo intervenido sugiere una identidad abierta a las contradicciones. Se trata, como plantea Jean-Luc Nancy, de un cuerpo que es impropio porque ha aceptado la presencia de un intruso, pero al mismo tiempo sigue perteneciéndole al sujeto; aún definiendo su identidad travestida (Nancy, 2006; 2007). Esta ambivalencia esencial resalta que el cuerpo no es una propiedad y menos una esencia inalterable. De hecho, el dejarse alterar, el ponerse en contacto con otros es parte de la naturaleza de los cuerpos. Esta reflexión del filósofo francés está basada en la biomedicina y en cómo los trasplantes, las irrupciones mecánicas y las intrusiones técnicas constituyen nuestra nueva corporalidad. Expuestos a esas intervenciones, la «nueva carne» adulterada pero sana se define por la exposición y la apertura, ya no hay límites claros entre el adentro y el afuera sino que la materia se derrama sobre el pensamiento. Haciéndose permeable a la intervención del ex-

9 En su libro de ensayos sobre Mary Shelley, Cross destaca esta ambivalencia entre la ley y el delito que define a la medicina en el Londres gótico del siglo XIX: «La gente le tenía miedo a los médicos. Eran un mal necesario. Salvaban vidas, nadie lo negaba, pese a que también perdían muchas. Podían amputar una pierna en minutos, era admirable, pero qué forma triste y cruel de ganarse la admiración. En sus casas pasaban cosas raras. Trataban con los ladrones de tumbas. De algún lado salían los engendros animales inventados con el bisturí. Había que entenderlos, ponerse en su lugar, pero el que tiene miedo no puede, por definición, intercambiar su lugar con nadie. Algunos montaban espectáculos increíbles que agotaban entradas: exposición de cuerpos diseccionados, experimentos galvánicos, desfiles de animales locos. Nadie quería perderse esas exhibiciones, que después todos comentaban, horrorizados» (2013: 26-27).

traño, el cuerpo trasciende las fronteras de lo interior y lo exterior, constituyéndose como un cuerpo relacional.¹⁰

Por otro lado, la idea de prótesis como ajenidad aceptada o rechazada por un cuerpo trasplantado cobra un valor significativo como procedimiento que introduce lo fantástico, ya que postula la existencia de un sujeto fragmentado, potencialmente expuesto a la desintegración. Jackson habilita esta lectura para el fantástico moderno cuando asegura que la transgresión generada por estos relatos ataca el orden simbólico, mientras que posibilita el imaginario:

El área imaginaria que se da a entender en la literatura fantástica sugiere todo lo que es otro, todo lo que está ausente de lo simbólico, fuera del discurso racional. Las fantasías de identidades deconstruidas, demolidas o divididas, y de cuerpos desintegrados, oponen categorías tradicionales de sujetos unitarios. Intenta llevar a cabo representaciones gráficas de un sujeto en proceso, que sugieren las posibilidades de otros sujetos, de historias distintas, de distintos cuerpos (Jackson, 2001: 148-149).

En este sentido, la prótesis funciona también como un catalizador de la alteridad que, especialmente en el fantástico moderno, se internaliza —podríamos decir que con mayor materialidad— dentro del cuerpo del propio sujeto.

Siguiendo la trayectoria del cuerpo de Rita, la incorporación de lo extraño mediante una prótesis genera primero un regreso al deseo interrumpido. Después de una dolorosa recuperación, ella logra activar nuevamente el automatismo que impulsa su zona de inconsciencia:

—Quiero tocar—. El profesor en ciencias eléctricas la llevó del brazo hasta el estudio en donde estaba el piano velado por un paño negro. Sentó a Rita en la banqueta y le dio un beso en la frente y vio sus manos grandes y blancas que pellizcaron el aire encima de las teclas. Rita tocaba como los dioses. Mientras el nocturno salía solo y simple de sus dedos, le dijo a su marido: —Estoy lista (Cross, 2003: 101).

10 En este artículo solo abordaré la prótesis del intruso como una apertura a lo exterior, pero en la filosofía de Nancy el cuerpo es mucho más que la exposición a la biomedicina y la postergación de la muerte. Véase cómo Vásquez Rocca explica la nueva corporalidad de Nancy: «una exposición infinita cuya condición es la de un ser volcado al exterior. La piel que nos envuelve es la frontera en la que ocurre nuestra exposición al exterior; sobre la que se cruzan las diferentes sensaciones, por las cuales nos tocamos y entramos en contacto, el cuerpo es el ser aquí y ahora, es la exposición de la existencia, de la superficie» (2012: 69).

El problema de este regreso es que, como todo lo siniestro, aparece algo que debería permanecer oculto. En este caso, sus manos no pueden dejar de moverse. Como si no le pertenecieran, continúan su danza mortal sobre su falda. En la audiencia con su representante artístico, la primera interpretación después de la operación, con las manos enguantadas, aparece el primer síntoma de descomposición:

Gordon Fuentes aplaudió tres veces y dio un hurra. Se puso de pie y su sombra envolvió el cuerpo de Rita. Rita lo miraba desde el piano y escondió las manos debajo del teclado. Gordon Fuentes se dio cuenta de que sus dedos se movían sin parar y para hacerla sentir mejor empezó a hablar haciendo lo mismo (...). Rita Lavenza se imaginó corriendo hacia la habitación, los dedos ya metidos en las argollas de la tijera, las vendas cayendo secas sobre la alfombra y sus dedos libres, hundidos en agua fría, y su cuerpo entero en paz (Cross, 2003: 112).

La prótesis que marca el ingreso del intruso contribuye a la alienación que siente Rita, al devolverla al automatismo de su interpretación musical. Pero esta recuperación de su deseo desencadena también la pulsión de muerte que se encuentra encadenada a la repetición compulsiva. Como lo ha señalado antes Foster, el principio activo que encuentra Freud para explicar el automatismo y el mecanismo de la represión se identifica con la pulsión de muerte, entendida como un regreso al estadio previo a la vida, un estado relacionado con lo inorgánico (2008). De esta manera, la muerte y el deseo aparecen como una pulsión que actúa junto al principio del placer, en oposición a las tendencias conservadoras de la pulsión de vida y del principio de realidad. Lo que se demuestra en la repetición compulsiva es esta misma pulsión de muerte. Según Foster, para Freud, «esa pulsión es un deseo intrínseco de la vida orgánica de retornar a un estadio anterior de las cosas y ya que lo inorgánico precede a lo orgánico, en una frase famosa concluyó que la finalidad de toda vida es la muerte» (Foster, 2008: 43).

Desde esta perspectiva, el deseo de Rita de retornar a su propio Nocturno, a la esencia de sí misma oculta en la repetición compulsiva de esa misma pieza, se corresponde con la tendencia entrópica que la lleva al encuentro con la muerte. En clave fantástica, es a través de un fragmento de su cuerpo, las manos artríticas y defectuosas que fueron sustituidas por dedos metálicos, por donde se cuela lo sobrenatural. El día de la función, desoyendo las instrucciones del médico, Rita se corta las vendas de plástico y observa por primera vez su cuerpo fuera de sí. «Al mirarse las manos, Rita Lavenza ahogó un grito de espanto. Salió corriendo del baño precedida por sus manos que no podían dejar de mo-

verse» (Cross, 2003: 124). Sabiendo que es ella misma la que interpreta la pieza, pero que sus manos son las que ordenan el ritmo de la ejecución, comienza el concierto. Como si hubiera hecho un pacto con el diablo, como Fausto pidiendo una última función, Rita Lavenza llega al momento del lapsus que había podido salvar en los innumerables ensayos gracias a sus manos metálicas, pero esta vez no puede continuar porque lo que la alcanza es la muerte: «Cuando el doctor Lázaro Salvo le tomó el pulso y negó con la cabeza, Rita Lavenza oyó a lo lejos la voz secreta de su marido. Se dio cuenta de que Elmer estaba a punto de largarse a llorar y de que ella no podía consolarlo. Estaba muerta. Quieta como una momia, dura como una piedra» (Cross, 2003: 126).

Si se analiza la disposición de este final, se podría identificar a las manos como un fragmento del cuerpo o un artefacto metálico que cobra vida propia para acabar con la vida del sujeto. Este eje temático ubica el hecho sobrenatural como parte de una metamorfosis que sufre el cuerpo mismo de la protagonista. Este solo hecho justificaría su inclusión dentro del campo del fantástico. Sin embargo, la historia de Rita tiene su correlato en la historia de Radiana, en la que, utilizando también las manos como objeto siniestro, se manifiesta el retorno de lo reprimido para Elmer.

3. LAS MANOS DE RADIANA

Cuando parece que la historia termina con la muerte de Rita, la otra historia paralela avanza hacia su final. La construcción del robot de Elmer, que había sido desviada por la irrupción de Rita en la vida del profesor, adquiere de repente un nuevo significado. En la dolorosa convivencia matrimonial, durante los meses en los que ella no podía tocar el Nocturno y él se afanaba en su laboratorio por continuar con su proyecto, el androide de Dus cambia de género. Al contemplar la torpeza de su robot, Elmer intenta «animarlo», darle vida inspirándose en la felicidad que le daba Rita frente al piano: «Ella sabía hacer las cosas, pensó el profesor, mientras se acordaba del Nocturno de Chopin» (Cross, 2003: 62). Esa certidumbre, «la seguridad de que todas las mujeres —no entendía por qué— hacían que todo —hasta sus secretos más dolorosos, hasta no poder tocar, por ejemplo— pareciera un poco mejor» (Cross, 2003: 63), es la que añora para su robot, que en su mente comienza a parecerse cada vez más a su esposa. Al principio, elige ropas que toma sin permiso de su dormitorio y cambia el género de su autómata, al punto de bautizarlo con un nombre en femenino, Radiana. Sabemos de la importancia

del nombre del monstruo porque Frankenstein no logra darle uno a su criatura. Al contrario, el fantástico moderno parece reconocerse en la imposibilidad de nombrar lo extraño, aludiendo a un hecho textual o lingüístico en el que la ausencia de significado revela la ausencia del referente.¹¹ En el caso de Radiana, una vez que lo femenino define su identidad, la robot empieza a adquirir vida propia. El hecho sobrenatural no se explica por la *hibris* de su creador sino por la epifanía que le revela a Elmer el género de su creación. Así definida Radiana se acerca cada vez más a la vida, emulando con mayor elasticidad los movimientos humanos. Cuando se encienden sus paneles de control, «la robot hizo algo parecido a un saludo con su torso de metales y de cables, invisibles debajo de la ropa de Rita Lavenza» (Cross, 2003: 69); el profesor siente orgullo y piensa que «no estaba hecha a la imagen de Rita pero había sido concebida a su entera semejanza» (Cross, 2003: 70).

Lo que Elmer busca en la robot es recuperar su propio deseo, uno que vuelve a presentarse como ausente porque Rita ya no puede tocar su Nocturno. Si resulta suficientemente siniestra la transfiguración de su robot en Rita, lo extrañamente familiar que suscita las similitudes entre un cuerpo inanimado y uno humano, entre su mujer —lo conocido— y su androide travestido —lo extraño—, lo inquietante se extrema cuando en la narración se recupera el objeto simbólico de lo siniestro.

Tanto en el psicoanálisis como en el surrealismo, la elección de un objeto en el que se concentran los rasgos iluminados por el inconsciente es relevante para identificar síntomas o para condensar imágenes estéticas. Como se ha señalado, las manos y su prótesis actúan como artefactos que desplazan el relato hacia lo fantástico, introduciendo la alteridad dentro del propio sujeto.¹² Pero, igual que la encarnación del deseo de Elmer, son el objeto que regresa desde el inconsciente para revelar lo oculto de la represión. De hecho, las manos funcionan como un fetiche porque ese objeto acentúa la marca del deseo sexual, al mismo tiempo que muestra su ausencia. Esto acrecienta la importancia de este objeto en la revelación del deseo reprimido.

11 Como se verá más adelante, lo sobrenatural que se internaliza sigue sin ser nombrado en el caso de la transformación de Elmer. En cuanto al bautismo de Radiana, este no es tan importante para la robot como para la anormalidad interior que afectará al profesor. En este sentido, la novela puede encuadrarse dentro del fantástico moderno porque trabaja sobre la inestabilidad del significado que construye su propia referencia.

12 Según Nieto, el surrealismo —una vez que encuentra la brecha que despierta la actividad inconsciente, ya sea a través de lo onírico o del automatismo— plasma en un símbolo el significado de esa exploración. En nuestro caso, las manos encapsulan el deseo que recorre toda la novela, transformándose en un objeto que, además de condensar la energía de la libido, marca el pasaje hacia lo fantástico (2015: 156-157).

Según Freud el fetiche es una patología asociada al miedo a la castración. Se elige un objeto que sustituye al falo de la mujer —una existencia cifrada en la primera infancia y a la que el niño no quiere renunciar, para sostener esa fantasía—. Por esta razón, el fetiche es y no es un objeto real, ya que designa lo que no se tiene y a la vez construye la subjetividad a partir de un objeto ideal, subsistiendo por ello «como emblema del triunfo sobre la amenaza de castración y como salvaguardia contra esta» (Freud: 2003: 2294). Desde esta perspectiva, las manos amputadas del cuerpo de Rita se transforman en el fetiche que sostiene el deseo de Elmer. No solo las identifica como el objeto de su felicidad, sino que se resignifican a partir de una mutilación que reconoce el retorno del miedo a la castración.

En la construcción del robot, el profesor detecta la naturaleza imperfecta de su androide y es capaz de identificar cuál es ese objeto que le falta: «Las manos de la robot eran torpes y feas pero estaba seguro de que, con el tiempo, eso iba a solucionarse» (Cross, 2003: 70). El deseo de su mujer, de las manos de su mujer, dirige el vector que orienta la transformación de la robot. Pero no es hasta el momento en el que muere Rita Lavenza que el profesor logra unir monstruosamente la inclinación de los dos cuerpos. Cuando reconoce la firma del doctor Salvo en el contrato de la operación, Elmer le exige que le devuelva las reliquias de su esposa. Así recupera los huesos de sus manos, al tiempo que recupera el objeto que representa para él su deseo: «El profesor Dus quería los huesos de las manos de su mujer porque esas manos habían sido para él un paraíso» (Cross, 2003: 131). Esas manos desprendidas de su cuerpo se transforman en un objeto que lo contiene en su totalidad. De esta manera, el principio de realidad que ordena la existencia del sujeto es atravesado por el principio del placer que, más allá de sí, se encuentra con la pulsión de muerte. En este sentido, la utilización simbólica de este objeto fetiche adquiere importancia para la construcción del relato fantástico que, como se dijo anteriormente según la afirmación de Rosemary Jackson, se dirige hacia la desintegración de la identidad.

Lo mismo sucede con la perspectiva siniestra que adopta el surrealismo según Foster. De ahí que el famoso objeto encontrado —*l'objet trouvé* para los surrealistas— esté ligado no solo a una combinación estética que revela la búsqueda arbitraria de la belleza compulsiva, sino al vínculo con el fetiche. En este sentido, lo que Foster afirma a cerca de Bellmer y sus muñecas —*poupées*— también podría adscribirse a algunos de los relatos fantásticos que hacen evidente la construcción de lo real a partir del deseo, ya que «sitúa el deseo específicamente en el detalle corporal, que solo resulta real para él, si el

deseo lo vuelve artificial, es decir, si se hace fetiche, desplazado sexualmente y sobrevaluado libidinalmente» (Foster, 2008: 182).¹³

En la novela, Elmer rescata su objeto fetiche de las garras del doctor Salvo, solo que esas manos enguantadas que él adoraba regresan a él como materia mortuoria. En oposición a la visión sagrada de las reliquias, que son conservadas como recuerdo de la unión con la divinidad, Elmer utiliza los restos mortales de su esposa para recuperar el sentido de su deseo: «Pudo juntar en un momento lo que para él era importante. Las manos de Rita, por un lado, aunque Rita estuviera muerta. Su robot Radiana con las manos hechas con los huesos de Rita, por otro, aunque faltara para eso» (Cross, 2003: 132). A través de una especie de epifanía, el travestismo de su robot se revela como el deseo reprimido de desintegrarse en el otro. Admitiendo que la tendencia entrópica que impulsa al sujeto hacia la destrucción acompaña a la pulsión de vida, el profesor Dus recién puede asumir su propia desintegración cuando une las dos direcciones de su deseo: el éxito de animar la vida inanimada de un autómatas y el eros de su relación con Rita, anclado en sus manos.

Ahora bien, la trasposición de los huesos humanos al androide indica una metamorfosis que podría inscribirse en la temática de las narraciones fantásticas. Lo demoníaco inscripto en las metamorfosis, figura que Todorov clasifica dentro de los temas del yo, y en los que incluye la animación de lo inanimado, parece cerrar la novela cuando la robot cobra vida propia liberándose de la obediencia a su creador. Hacia el final, solo unas horas después de que Elmer —aun con los dedos manchados de sangre— haya realizado la operación de reemplazo de manos metálicas por huesos reales, aparece lo sobrenatural: «Falta poco para que llegue la hora, entonces se para y camina el cuarto como si fuera una calle con vidrieras de fondo. Frente al espejo, no se da cuenta de que a sus espaldas se asoma una forma un poco torpe y humana» (Cross, 2003: 9).

Pero esa forma indiferenciada, híbrido entre Radiana y su esposa, presencia de lo sobrenatural que transgrede las fronteras de la mimesis y emblema de la desintegración de las identidades, tiene su correlato en otra transformación que se da en el interior de Elmer. Una metamorfosis solapada que solidifica la pertenencia de la novela al fantástico moderno: la conversión del profesor Dus en Rita Lavenza.

13 Jean Bellemin-Noël también relaciona el fetiche con la interpretación del fantasma dentro del relato fantástico, ya que se trata de objetos que se construyen sobre un vacío simbólico que contradice el sentido de realidad (2001: 120).

4. ELMIRA Y LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO

Radiana focaliza la trama en la humanización del androide. Sin embargo, hay otra transformación que se esboza en el primer capítulo pero que hay que seguir descubriendo a través de indicios. Recordemos que la novela se abre con el texto de una carta de Rita que es, en realidad, su testamento: «Yo, Rita Lavenza, dejo esta carta como testamento único y universal. Las regalías de mis discos son para mi marido, mis cosas en general son para mi marido; el piano también. Mi marido dispondrá de mis restos mortales» (Cross, 2003: 9). En este sentido, la novela anticipa el final, pero además coloca la primera marca de la transformación de Elmer. Quién escribe la carta es el profesor Dus porque su esposa ya muerta no realiza ninguna donación de sus restos mortales: «No firma la carta. Le parece que una carta manuscrita es, de por sí, una firma» (Cross, 2003: 9), y con esta afirmación se confirma que Elmer había logrado sustituir a su esposa, no solo al encontrar en sus manos mutiladas un objeto fetiche, sino también al poder reproducir su escritura. Proponiéndolo como una práctica para ayudarla a contestar las cartas de sus admiradores y a firmar las fotos de sus fans, el profesor se empeña en copiar la letra de su mujer. Apelando al mismo procedimiento de la repetición que su esposa utiliza para incentivar el automatismo de su inconsciente, Elmer se esfuerza en adaptar su escritura a la de ella:

Rita Lavenza sonreía en primer plano. Su firma se cortaba en donde empezaba el marco. Decía Rita Laven, con esa letra que él había aprendido. Una letra de caligrafía, intachable y clásica, igual a la de casi todo el mundo; una letra que él puso empeño en copiar durante tardes completas, hasta que un día descubrió que podía hacerlo bien, que su letra era ahora idéntica a la de ella (Cross, 2003: 11).

Lo inquietante de esta transformación radica en que, con esa misma letra que Elmer usurpa, falsifica el testamento de Rita para quedarse con sus restos. Junto a esta apropiación, hay un salto que indica con mayor insistencia la presencia de lo siniestro: el profesor Dus «se concentraba, como un chico, hasta que las palabras que formaban pilas de apuntes, hasta que las palabras que nombraban sus ideas (robot, energía radiante) empezaron a salir con la letra de ella» (Cross, 2003: 12). Esta revelación muestra que hay una apropiación de su mujer que no tiene que ver con el experimento científico de injertar sus manos en una robot, sino con la revelación de sus deseos inconscientes:

Cuando la aprendió hasta el punto de que le salía sin querer, pudo reemplazar a su mujer en la firma de fotos (...). Tanto se habituó a firmar fotos de su mujer

para los admiradores del mundo, mientras sacaba cuentas y perfeccionaba los circuitos dibujados en planos, que se convirtió en un reflejo automático (...) y una vez firmó un balance con el nombre de su mujer y tuvieron un problema (Cross, 2003: 12).

Poco a poco, Elmer es poseído por un cuerpo que no es el suyo, por lo que lo sobrenatural aparece como una invasión que actúa desde el exterior alterando su personalidad.

Los temas del tú, que según Todorov afectan aspectos tabú relacionados con la sexualidad y el incesto, proporcionan una buena clave para interpretar lo que Rosemary Jackson llama lo «oculto de la cultura» (2001: 140) o, en palabras de Rosalba Campra, «los temas del tú indican la relación del hombre con su propio deseo y, por lo tanto, con el inconsciente» (2001: 158). Lo interesante de esta apreciación, más allá de sus límites temáticos, es que vuelve a pensar la secularización del género fantástico en su entrada a la modernidad y a ubicarlo en la transgresión del deseo. Como un modo de hacer visible lo invisible, en un cambio de perspectiva que lee el fantástico moderno desde otros lugares históricos, la transformación de la identidad del profesor Dus pone en escena la transfiguración genérica que, en este caso, se refiere a lo femenino invadiendo lo masculino como consecuencia de un deseo reprimido de alterar la sexualidad. No tanto como una creencia natural en una sexualidad binaria sino como ese anhelo de «andar por la vida con paso seguro» (Cross, 2003: 58), certeza que para Elmer tiene que ver con lo femenino.

Si su primera aproximación a este cambio de género se presenta en el travestismo de su robot, la verdadera metamorfosis recién se produce cuando el profesor incorpora lo femenino de su esposa. Apropiándose de su letra, una letra manuscrita que es caligráfica y que Elmer práctica con la rigurosidad de un ejercicio automático, el profesor logra desintegrarse en ella. De esta manera, el relato apuesta por la desidentificación de las identidades a través de los mismos mecanismos que utilizó para narrar la historia de Rita y su deseo, solo que el cuerpo de Elmer aloja lo sobrenatural naturalizado, puesto que «sin darse cuenta» firma los papeles con el nombre y la letra de su mujer.

CONCLUSIONES

Según lo expuesto hasta aquí, se puede concluir que *Radiana* duplica la apuesta por el fantástico moderno al internalizarse lo anormal: Elmer no se

sorprende de la invasión de su propio cuerpo sino que la promueve. En segundo lugar, el relato se construye a través de mecanismos narrativos mediante los que se manifiesta el deseo reprimido y se expresa lo sobrenatural —hablamos del automatismo y de la repetición compulsiva— y, por último, lo fantástico también está imbricado en el juego lingüístico que tanto Nieto como Campra señalan para la categorización del fantástico moderno.¹⁴

Estos tres puntos se reúnen en la novela: la repetición es una función que define lo automático, pero en la narración esta estrategia es retomada como un modo de desautomatizar la percepción de la escritura. Cross usa el lenguaje fósil de las frases hechas para desarticular la parálisis del significado. Mediante un juego de palabras que contiene a las manos como significante, construye un catálogo de lo popular donde la «transparencia» del lenguaje vuelve a nombrar el objeto de otra manera. Las manos regresan desde la oralidad, desde lo sabido, en una operación que invierte el extrañamiento del formalismo ruso para devolverle al dicho su singularidad. Esas manos que aparecen en las frases duplican las manos de Rita, la prótesis del androide, y vuelven a nombrar el deseo de Elmer. Así, el profesor le «pidió su mano» (Cross, 2003: 19), en todo momento le asegura que «puede darle una mano» (2003: 11) para escribir sus cartas y Hugo también buscaba que alguien «le diera una mano» (2003: 35) para encontrar empleo. Esta desautomatización del lenguaje popular tiene un efecto de extrañamiento porque no están incluidas como parte del verosímil del personaje, sino que están trabajadas desde la descontextualización, muchas veces efectuada a través del humor y otras retocando la sintaxis de la frase como «polvo no serás» (Cross, 2003: 133) o «se oyó el zumbido de una mosca» (2003: 25). Ese lenguaje que le falta a Frankenstein reaparece en la necrosis de las palabras, esta vez resucitadas y reconstruidas a través de una comicidad que juega con el sentido de las frases.

En resumen, como artefacto textual, la novela manifiesta lo sobrenatural en el lenguaje a partir de una doble inscripción: por un lado, deconstruye las frases y dichos populares que registran el sintagma de las manos, objeto relevante de las transformaciones corporales y símbolo del deseo; por otro, el orden de la narración también reproduce la lógica de la repetición dado que la novela se abre con la carta testamento de Rita, escena que vuelve a repetirse

14 Nieto lo observa en la «máquina autorreferencial» con la que el fantástico moderno toma conciencia de su productividad textual (2015: 167) y Campra reafirma la conciencia lingüística en la transgresión del nivel discursivo: «el paso de un fantástico predominantemente semántico como el del siglo XIX, al fantástico del discurso, va parejo con la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga, que ve el trabajo con el significante como único modo de ahondar en el significado» (2001: 189).

casi literalmente en el capítulo 12 y en el capítulo final, pero con la diferencia de que el lector conoce ahora la historia de su apropiación.

BIBLIOGRAFÍA

- BELLEMIN-NOËL, Jean (2001): «Notas sobre lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 107-140.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico, una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-192.
- CROSS, Esther (2003): *Radiana*, Emecé, Buenos Aires.
- (2013): *La mujer que escribió Frankenstein*, Emecé, Buenos Aires.
- FOSTER, Hal (2008): *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- FREUD, Sigmund (2003): *Obras Completas*, El Ateneo, Buenos Aires.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires.
- (2001): «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 141-152.
- NANCY, Jean-Luc (2006): *El intruso*, Amorrortu, Buenos Aires.
- (2007): *58 Indicios sobre el cuerpo / Extensión del alma*, La cebra, Buenos Aires.
- NIETO, Omar (2015): *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, UACM, México.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2012): «Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos», *Eikasia: revista de filosofía*, núm. 44, pp. 59-84.