

**CUERPOS, DOCILIDAD Y DESEO.
LA IDENTIDAD COLECTIVA EN ESE MONSTRUO
LLAMADO BELFONDO, DE JENN DÍAZ***

Meri TORRAS
(*Universidad Autónoma de Barcelona*)

La libertad se convertía en una jaula de
la que no se atrevía a salir.

Jenn Díaz, *El duelo y la fiesta*

Palabras clave: Cuerpo, deseo, género, identidad, novela

Resumen: Aparecida en 2011, *Belfondo*, la *opera prima* de Jenn Díaz (Barcelona, 1988), se ocupa de la *monstruosidad* de un pueblo imaginario, homónimo, que mediante su funcionamiento a modo de organismo vivo, desafía la naturaleza, e impone un orden centrífugo, fundamentado en la repetición. Junto a él, se establece también esa vida más simple y si no más verdadera al menos tan verdadera como

* Este texto se inscribe en la producción investigadora del grupo Cuerpo y Textualidad (2009SGR-0651), específicamente en el marco del proyecto FFI2009-09026. Una versión primera se presentó en el Instituto Cervantes de Lyon, Francia, durante el coloquio El escritor y su crítica, en marzo de 2012.

cualquier vida, por lo que cabe dirimir que el encerramiento en *Belfondo* tiene poco de cárcel y acaba constituyéndose a través de una dulce rutina, acomodaticia, por la que se cuele, día a día, la vida de sus habitantes, como en un lento desagüe que, sin embargo, los hace girar a todos, en perfectos círculos concéntricos en espiral, hacia un centro que los aniquila poco a poco. El mismo proceso iterativo acaba materializando unas funciones marcadas por el género-sexo y hasta llega a naturalizar unos cuerpos dóciles, obedientes a la ley y miedosos del castigo. Jenn Díaz, de mano de la etimología, lleva esa *monstruosidad* al propósito íntimo de su escritura; esto es: convertir un pueblo-monstruo en algo digno de ser expuesto, mostrado (del latín *monstrare*), porque los monstruos, por excepcionales, solamente pueden evidenciarse con el testimonio irrefutable de su propia presencia.

Mots-clés: Corps, désir, genre, identité, roman.

Résumé : Apparue en 2011, *Belfondo*, la première œuvre de Jenn Diaz (Barcelone, 1988), aborde la *monstruosité* d'une ville imaginaire, homonyme, qui par son fonctionnement comme un organisme vivant, défie la nature et impose un ordre centrifuge, basé dans la répétition. En elle s'établi aussi une vie plus simple et plus vraie ou du moins aussi vraie qu'une autre vie, d'où l'on déduit que l'enfermement dans *Belfondo* a peu de l'enceinte d'une prison et se constitue finalement par le biais d'une confortable routine, qui laisse passer la vie de ses habitants au jour le jour, comme dans un lent déversoir, qui, cependant, les fait tourner en de parfaits cercles concentriques en spirale, vers un centre qui les anéantit peu à peu. Le même processus itératif fini par matérialiser des fonctions marquées par le genre jusqu'à neutraliser des corps dociles, obéissants à la loi et effrayés par la perspective d'une punition. Jenn Diaz, en suivant l'étymologie, amène cette *monstruosité* à l'intention intime de son écriture, en transformant un village-monstre en quelque chose digne d'être exposé, montré (du latin *monstrare*), parce que les monstres, car exceptionnels, ne peuvent se manifester que par le témoignage irrefutable de leur propre présence.

Keywords: Body, desire, gender, identity, novel

Abstract: Published in 2011, *Belfondo*, the debut novel of Jenn Diaz (Barcelona, 1988), deals with the monstrosity of an imaginary town that by its operation as a living organism, challenges nature, and imposes a centrifugal order, based in repetition. Simultaneously, it also shows a simpler and truer life, at least as real as any living organism, so as to demonstrate that *Belfondo*, far from being experienced as a jail, functions as a sweet daily routine, day-to-day practice of its

inhabitants. However, everything spins in perfect concentric circles toward the center that gradually destroys it. The same reiterative process is just materialized in gender and sex roles so as to naturalize docile bodies and make them obedient to the law and afraid of punishment. Jenn Díaz intention is to show the *monstrosity* in writing about a *monster* turned into something worthy of being exhibited, *demonstrated* (Latin *monstrare*), because monsters can only prove their existence with irrefutable evidence of their own being.

En junio de 2012, Jenn Díaz (1988) nos ha obsequiado con la novela *El duelo y la fiesta*,¹ centrada en la figura de Blanca Valente (inspirada a su vez en la escritora peruana Blanca Valera), alrededor de la cual giran las vidas de una serie variopinta de personajes, al tiempo que el relato desarrolla una trama encerrada en el espacio privado, durante la agonía final de la poeta, asistida por un joven seminarista.

Varios son los nexos que podrían establecerse con la novela anterior, *Belfondo* (2011), sobre la que se centra este artículo y que le valió el aplauso unánime y entusiasta de la crítica, así como una traducción al italiano. Entre ellos estaría, desde luego, el gusto por la tensión de contrarios –como el encerramiento y la libertad– o el pulso implacable con el que avanza su prosa.

EL MONSTRUO

En más de una ocasión, Jenn Díaz ha señalado a Carmen Martín Gaité y a Ana María Matute como sus maestras literarias.²

¹ Principal de libros, 2012 (www.principaldelibros.com).

² Cfr. la crítica de Álex Gil para *Qué leer* (1 de abril de 2011) o el artículo de Carlos Sala para el diario *La razón* (21 abril de 2011). Asimismo, el dossier sobre

Aparecida en 2011, *Belfondo*, su *opera prima*, rinde homenaje a la última de ellas, en tanto que viene encabezada con un epígrafe de esta narradora (y académica), barcelonesa como la propia autora. A modo de visado, las palabras de Matute autorizan su ingreso en la creación literaria:

Alguien dijo: “un pueblo es un monstruo”, porque en un pueblo pequeño la envidia y el odio, la falta ajena, se hacen claros y patentes, como escritos en la frente o en el cielo que a todos cobija. Pero esta cruel realidad asienta los pies sobre la tierra, y la vida es más simple, más verdadera. Ana María Matute, *El río*. (Díaz, 2011: 5).

Podría decirse, a modo de síntesis, que Jenn Díaz asume la monstruosidad de un pueblo –su *Belfondo* literario– en la acepción que apunta la cita de Matute (ese ser cruel e incluso perverso, acepción quinta del diccionario de la RAE) pero incorpora el matiz que la propia Matute le da (hay cosas extraordinarias y espantosas a la vez, que acontecen en ese organismo enredado y cerrado del pueblo), para, finalmente y de mano de la etimología, llevar esa *monstruosidad* al propósito íntimo de su escritura; esto es: convertir un pueblo-monstruo en algo digno de ser expuesto, mostrado (del latín *monstrare*), porque los monstruos, por excepcionales, solamente pueden evidenciarse con el testimonio irrefutable de su propia presencia.

Belfondo es, pues, un monstruo y el primer reto que contrae Jenn Díaz es lograr ponerlo de manifiesto mediante la escritura. No es un reto fácil. Frida Gorbach, que ha estudiado el monstruo

Belfondo conferido por la editorial que lo publica (Principal de los libros: www.principaldeloslibros.com) subraya esta misma herencia.

en reconocidos ensayos,³ señala como esta figura lleva el discurso al colapso, como constituye de hecho el lugar de lo indecible: “si el teratólogo escribe es para atenuar de algún modo la ansiedad ante lo inexpresable” (Gorbach, 2002: 92). No obstante, Jenn Díaz no escribe desde el lugar del teratólogo, sino desde una perspectiva muy particular a la que me referiré al final de este texto. El desafío de dar discurso a lo monstruoso, eso sí, lo asume al completo.

Gran parte de la monstruosidad de *Belfondo*, como permitía adivinar el epígrafe de Matute, reside en que mediante su funcionamiento a modo de organismo vivo que desafía la naturaleza, el pueblo impone un orden centrífugo, fundamentado en la repetición. Junto a él, se establece también esa vida más simple y si no más verdadera al menos tan verdadera como cualquier vida, por lo que cabe dirimir que el encerramiento en *Belfondo* tiene poco de cárcel y acaba constituyéndose a través de una dulce rutina, acomodaticia, por la que se cuela, día a día, la vida de sus habitantes, como en un lento desagüe que, sin embargo, los hace girar a todos, en perfectos círculos concéntricos en espiral, hacia un centro que los aniquila poco a poco. El mismo proceso iterativo acaba materializando unas funciones marcadas por el género-sexo y hasta llega a naturalizar unos cuerpos dóciles, obedientes a la ley y miedosos del castigo.

Michel Foucault describe la docilidad útil del cuerpo en *Vigilar y castigar*(1975): “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que

³ Sus textos más remarcables son Frida Gorbach (2008) *El monstruo: objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana, y un artículo anterior, Frida Gorbach (2002) “El monstruo: un objeto inasible. La teratología mexicana a fines del siglo XIX”, Laura Cházaro (ed.), *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1975: 140). Los y las habitantes de Belfondo son encarnaciones perfectas del biopoder foucaultiano. Sus cuerpos operan disciplinadamente, han interiorizado su propia cárcel y parece que ni pueden albergar otra vida que no sea la encaminada a la productividad sostenida en la estrechez del miedo del micromundo de Belfondo, que constituye, no obstante, todo su mundo. Ahí reside lo que, nuevamente, con Foucault, podemos tratar de disciplinamiento:

[las disciplinas] son métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad (1975: 141)

En el espacio de que dispongo voy a mostrar cómo en *Belfondo* es la emergencia de las emociones la que acabará armando despacio, de un modo torpe y poco estratégico, algo capaz de desarticular ese disciplinamiento opresivo y constituirá un antídoto o un revulsivo a la imposición centrífuga del organismo monstruoso que es *Belfondo* para sus habitantes. Belfondo: ese pueblo suyo que, sin embargo, no es *suyo*, es del amo, a quien en realidad pertenecen todos/as y cada uno/a de ellos/as.

“Siempre, todo, el amo” (Díaz, 2011: 36).

DOCILIDAD, DISCIPLINA Y PANÓPTICO

El amo les da trabajo, determinado trabajo; les dice qué tienen que hacer y cómo tienen que hacerlo. Controla implacablemente la educación de los belfondinos y las belfondinas, encargada al maestro del pueblo, Arcadio, que además del apelativo *don* (que pocos le reconocen), se merece la mejor casa del lugar (después de

la del amo, claro está). A las clases sin don de Arcadio deben asistir obligatoriamente todos los habitantes de Belfondo.

Igualmente, el amo inventa una religión y un cura, Sontano –de nuevo un nombre significativo–, que encarna literalmente, o al menos este es el propósito del amo, la sentencia de que la fe es ciega, puesto que Sontano es invidente. Huelga decir que el Dios al que rezan los belfondinos obedece también a los designios del amo:

El Dios que había inventado el amo era él mismo. Los diez mandamientos quedaron totalmente modificados a su antojo Precisamente por eso, el Dios de Belfondo debería ser más humano que el resto de Dioses, porque está hecho a imagen y semejanza del hombre, pero el amo no se subestima. Se tiene a sí mismo en muy buena consideración. (Díaz, 2011: 79).

Como pasa en todos los regimenes totalitarios, junto a la cultura y a la religión, no debe faltar el control del ocio y los espectáculos. Una vez a la semana, el amo instaura que haya una representación teatral a cargo de una compañía de teatro externa. En Belfondo no hay lugar para faranduleros:

El amo veía el espectáculo desde lejos, porque lo que a él le interesaba no era la historia, el cuento o el relato, lo que a él le quitaba el sueño era cómo encajaban aquellas fantasías en el pueblo. Pensaba: que no se muevan nunca de aquí, que lo tengan todo a mano, incluso la diversión. Y por supuesto él elegía todas las temáticas y censuraba aquellas obras o espectáculos que considerara que iban a dañar su imagen o la imagen que él mismo tenía de sí. No hubo ni una sola historia alrededor de un amo: ni que

él fuera bueno ni que él fuera malo. Nada de amos en las actuaciones, pues. No había comparaciones posibles. Y eso era, básicamente, de lo que se ocupaba el amo de Belfondo: de las comparaciones.

Cuanto más encerrada estuviera la vida, mejor. (Díaz, 2011: 104).

El amo siempre ve el espectáculo. Garantiza el campo de visibilidad panóptico al que se someten los y las habitantes de Belfondo: potencialmente él todo lo ve... o todo lo puede ver, para el caso poco importa. Interiorizada la ley, los belfondinos y belfondinas tienen miedo de actuar fuera de lo prescrito, re/producen por sí mismos y por sí mismas las coacciones del poder (Foucault, 1975: 206) y actúan según sus efectos, esté o no esté presente el amo.

El propósito de esta vida encapsulada, perseguido por este amo que como hemos visto, paradójicamente, hace todo menos conjugar la primera persona del verbo amar, obedece a la necesidad de que sus cuerpos sean dóciles, disciplinados y productivos. La fábrica –no se nos dice de qué– es el centro del pueblo y el motivo último de su existencia,⁴ esa fábrica donde los habitantes de Belfondo repiten gestos mecánicos preguntándose en sordina y casi sin querer, si hay vida fuera de Belfondo. La misma fábrica donde no pueden trabajar

⁴ Lamentablemente no hay lugar para desarrollar esta idea y no constituye el objetivo que nos reúne en esta publicación, pero en el dossier de prensa de la editorial se señala una visita de Jenn Díaz a la Colonia Güell como el detonador de la escritura de la novela. Ubicada en Santa Coloma de Cervelló, la colonia Güell constituyó un núcleo de población que se construyó entorno a la fábrica de producción textil que en el transcurso del fin de siglo XIX-XX el empresario Eusebi Güell sacó del entonces pueblo de Sants y fue estableciendo paulatinamente

niños ni niñas pero que allí están, ellos/ellas también produciendo (¿se puede jugar a trabajar?), y escondiéndose del inspector de turno. Es así como Felicia encuentra la muerte, dentro de una cesta de mimbre que le queda pequeña, como la vida en Belfondo, embarazada de un padre que abusa de ella. Y tal vez morir le otorga finalmente la felicidad que auguraba su nombre.

El inspector se acerca a la zona de los cestos, adonde está Felicia mareándose y sintiendo miedo. El inspector se acerca y ve cómo se está moviendo.

Los niños, ahí están los niños.

Y se acerca, satisfecho, adonde el ruido. Ve, porque lo está buscando, el cesto. El cesto y su movimiento. Lo levanta, con los ojos muy abiertos, orgulloso. Se encuentra a Felicia. Muerta. Hecha un ovillo. Muerta. Tan quieta que parece más que muerta, caso de haber algo. Felicia muerta. Su padre la ve. Se acerca y siente como si alguien le arrancara algo de muy adentro. Se acerca más. Se agacha a mirarla de más cerca. Se está chupando el dedo pulgar, como si acabara de nacer. Y a lo mejor así es.

(Díaz, 2011:75).

al lado de su finca Can Soler de la Torre. Me parece interesante señalar que el trazado urbanístico de esa colonia tiene forma de ele. En un extremo está la casa del maestro y del otro la iglesia. La fábrica está justamente en el ángulo. De un modo parecido, arquitectónicamente, la novela *Belfondo* empieza con un capítulo dedicado al maestro y justo hacia la mitad (en novena posición dentro de los veinte capítulos) está el titulado “La fábrica”; el último capítulo vinculado a un espacio es “El campanario”.

<http://www.elbaixllobregat.net/coloniaguell/castellano/historia.asp>

De este modo, como anunciaba el epígrafe de Matute, se asienta en el monstruo de Belfondo esa vida simple y (sigo dudando que) verdadera, puesto que para morir basta con la muerte –ahí está Felicia– pero para vivir no basta con estar vivo/a.

El bienestar de Belfondo es muy relativo, parecido más bien a un malestar amordazado y dulcificado por la rutina implacable, aliada fiel del gobierno abusivo de un amo que no ama. La metáfora de la muerte en vida cobra su dimensión encarnada cuando la voz narrativa creada por Díaz nos presenta a Horacio, que como su nombre indica va de poeta, pero que por ganar un concurso de epitafios su función va a ser hacerse cargo de la funeraria; y él, mientras espera, tiene ya escritos todos los futuros epitafios de sus paisanos/as, incluido el de su mujer y el suyo propio.

Así que tomó una decisión: escribiría los epitafios cuando estuvieran en vida y así ya los tendría. Al principio era un secreto, se sentía obsceno escribiendo aquellos epitafios de gente viva. Después se lo acabó tomando como algo natural y, alguna vez que se había emborrachado en la taberna, hartado de estar encerrado en su casa escribiendo poemas y volviéndose un poco loco, se había acercado a un hombre y le había dicho, apuntándolo con el dedo: Ya tengo tu epitafio, puedes morirte cuando quieras. Después se reía de una manera escandalosa. Y ocurrió lo que se temía: con las semanas se le acabaron los habitantes de Belfondo. ya sólo quedaban por escribir dos epitafios: el suyo y el de su mujer. Una noche, cuando estaban ya tumbados en la cama después de haber hecho el amor como si fueran sus últimos días en el mundo, Horacio, sin apartar la mirada del techo, dijo:
Hoy he escrito tu epitafio, amor. (Díaz, 2011: 37-38).

UNA PECERA AGUJERADA POR EL DESEO

Desde su mirada extraña –extranjera– los actores y las actrices del teatro ambulante, cuando están lejos de Belfondo, se refieren al pueblo como un sitio cerrado y “los más dados a la metáfora” afirman: “Es como una pecera” e, inmediatamente, corrigen: “no, es una pecera”.

Y, sin embargo, la metáfora acierta solo parcialmente.

En efecto, los habitantes de Belfondo son como peces en cautividad imperceptible, nadando en círculos dentro de un espacio cerrado de muros transparentes, que crean la ilusión de un horizonte. No obstante, Belfondo no es una pecera exactamente. Una belfondina que conoce muy bien a los habitantes del lugar, Beremunda, la prostituta, sin dárseles de poeta encuentra en carne propia una comparación metafórica, a mi entender, más adecuada:

[...] cuando está en él [pueblo], cuando vive en la barraquita de Beremunda la veinte pesetas, se siente como un pez aullando en un cubo roto. [...] Se siente aletear inútilmente en un cubo que recién están sacando del mar, de un mar que es el mundo, que es la vida, que es todo lo que se está perdiendo, y cuando han dejado ese cubo en el suelo de Belfondo, se ha dado cuenta de que el agua va bajando y bajando, cada vez le cuesta más respirar e incluso la rebeldía de dar aletazos y salpicar afuera, sin criterio ninguno pero salpicando, y llega un momento, ese momento que es cuando se va al monte y las mejillas están rojas a punto de explotar, ese momento que es cuando todo el agua se está yendo por la herida que tiene ese cubo, esa vida, ese mundo, entonces toda esperanza se filtra por ahí, empapándolo todo, mojando una tierra

que no le pertenece, y se queda adentro del cubo, roto y sin agua, rota, y se va muriendo poco a poco, apagando, *deshaciendo*. (Díaz, 2011: 127-128).

Belfondo no es exactamente una pecera, es un cubo agujereado. Hay un punto de pérdida, el agua se escapa. Son peces aullando, aún sin saberlo. Pero un punto de pérdida puede ser un punto de fuga, lo que se presenta como devastador otorga, insospechadamente, agentividad a los/las belfondinos/as. Con nada más que su propia docilidad pueden simplemente dejarse llevar por el agua en fuga del agujero. ¿Serán capaces de caminar sobre la tierra mojada? ¿Sabrán respirar fuera de Belfondo?

La pecera de Belfondo tiene un punto de fuga y sus peces-habitantes también. Se llama *deseo*. Y, capaz de hacer frente a cualquier cosa, incluido el más celoso control, el deseo se articula en la víspera de todo, se confronta a cualquier realidad para ayudarnos a hacer la vida soportable, para prometer –el deseo siempre es promesa– y hacer viva la vida. El deseo es lo que el amo no calculó, aquello que convierte a los belfondinos y belfondinas en algo más que supervivientes de ellos mismos/ellas mismas.

En la pasividad iterativa de sus agonistas –no me atrevo a decir protagonistas– esa confrontación con la realidad que es necesariamente el deseo se abastece de secretos y de mentiras. Un secreto es algo que *es pero no parece ser*, mientras que , resultante de la combinación opuesta, una mentira es algo que *sí parece ser, pero no es*.

Incapaces de plegarse a la consabida y siempre previsible realidad, enredadas en ese monstruo que es un pueblo, las *emociones* de los personajes belfondinos se terminan encarnando, pues, en secretos y mentiras, porque de ambos surge la posibilidad de un relato *otro*, que articule sus deseos en el imprescindible desajuste con lo que impone un orden establecido por el amo. La irrupción de una

emoción supone siempre una alteración, un desorden, que implica al cuerpo; ya que, llevado a esa otra realidad (la del *quisiera*), pierde su lugar, el cuerpo se pierde.

¿Se puede saber dónde está la señora Otile?

Porque el maestro la estaba buscando y no la encontraba por ninguna parte. Lo que no sabía el maestro era que su esposa estaba perdida incluso para ella misma. [...]

Una casa tan grande para un corazón tan pequeño como el del maestro, eso era lo que ocurría, que sobraba espacio por todas partes, pero dónde se había metido Otile que no la encontraba. Y no es que quisiera decirle nada, no la buscaba en serio, como se busca a alguien que se necesita, simplemente pensaba que sabía el lugar en el que iba a encontrarla y, al no ser así, sentía una necesidad imperiosa de saber dónde estaba.

Y quisiera.

Quisiera frenarlo.

Quisiera encontrarla.

Quisiera saber leer.

Quisiera desaparecer.

Quisiera querer.

Quisiera.

(Díaz, 2011: 66-67).

ESCONDITES Y DISFRACES

No obstante, cabe subrayar cómo este deseo que cobra vida entre secretos y mentiras, en el relato cotidiano de Belfondo, toma la forma de escondites (los secretos) y disfraces (las mentiras).

¿Qué harías tú, Otile, y no es que yo tenga un secreto, entiéndeme, qué harías si quisieras hablar sobre algo que crees importante y que por eso mismo no te atreves a hablarlo, cómo te diría, si tienes un secreto que quieres compartir pero tienes miedo al rechazo, te lo callarías o te arriesgarías?

Y Otile busca en su confuso corazón una respuesta que no halla ni para ella misma. (Díaz, 2011: 96).

Porque Otile recibe cartas de amor que no sabe leer a escondidas de su esposo Arcadio que, a su vez, instruye a escondidas a Monral, que adora al maestro a escondidas de su padre, quien bebe gastándose el sueldo a escondidas de su mujer, mientras la hija de ambos, Benjamina, adopta a un perro callejero a escondidas. También, por supuesto, a escondidas Cuca y Anjana se besan en lo alto del campanario y Benáclito y Leoclino escriben a la mujer del maestro –a Otile– a escondidas. En fin, hasta Beremunda –en cuyo nombre resuena el sintagma “ver el mundo”– se esconde en los montes de las afueras de Belfondo –ya lo vimos– simulando irse a otros lugares. Luego regresa y de su particular combinación de secretos y mentiras surgen las historias que embelesan y emocionan por igual a los belfondinos y a las belfondinas, sin excepción de género ni edad. Su disfraz de puta que ha visto el mundo no supera, no obstante, a la magnífica representación de su hermano Dositeo, que literalmente se disfraza de extranjero para acostarse con ella, con su hermana, a quien por supuesto desea incestuosamente a escondidas.

Este laberinto de escondites y disfraces, secretos y mentiras, que configura el imprevisible camino del deseo, irá poco a poco articulando el espacio imaginado de su consecución plena, de modo que esa vida afuera de Belfondo no solamente será posible sino incluso

necesaria porque en ella el deseo se conjuga en indicativo (*quiero*) y ya no en condicional (*quisiera*), sin trabas ni condiciones.

Haciendo honor a su etimología, entonces, las *emociones* los *moverán*, los pondrán en *moción*, más que como acción como efecto de ser *movidos*, *conmovidos*, y se dejarán llevar hacia ese punto de fuga del cubo agujereado del monstruo de Belfondo. Porque no se trata tanto de una determinación consciente, como de un movimiento leve, de arrastre, inducido más bien por la inercia necesaria hacia nuevos horizontes.

Lo miraba Cuca [el horizonte] y se imaginaba con Anjana caminando por todos esos lugares, huyendo de todo, ocultando para siempre la eternidad de un momento detenido, ocultando aquello imposible que les unía para siempre o para un rato, todavía no se podía saber.

Cuca volvió a confiar en aquella comunicación que distaba tanto de las palabras y le dijo a Anjana que marcharan juntas, que olvidaran las ataduras, el miedo, las ataduras y el miedo. En ese momento Anjana le hizo una pregunta a Cuca:

¿Adónde te gustaría ir?

Como si supiera lo que ella le estaba confesando en silencio. (Díaz, 2011: 120).

De este modo, como los personajes de *El ángel exterminador*, el extraordinario filme de Buñuel, y con un sorprendente sentimiento comunitario equiparable a los habitantes de Fuenteovejuna, todos a una huyen de Belfondo de donde, por otro lado, siempre hubieran podido salir; sino que tal vez ahora cumplen la ilusión vana de escapar también de sí mismos en pos de su deseo. Otilie les sigue un poco más atrás porque Arcadio, el maestro, ha elegido finalmente

quedarse, junto al amo, que todavía no sabe nada. El resto del pueblo atraviesa el agujero que separa el adentro del afuera, dejándose llevar por la corriente que forman unos/as *tras* otros/as, unos/as *con* otros/as, incluso unos/as *contra* otros/as.

La voz narradora encuentra, como de costumbre, la comparación oportuna, el símil preciso:

Se fueron reuniendo cada vez. Recogiéndose. Quedando muy cerca unos de otros, como si hiciera frío, como si se necesitaran. Y dejaron de ser peces para convertirse en pingüinos, todos juntos, tan iguales, sin moverse, mirándose sin hablar.

Cuando llegó agotada la mujer del maestro, Belfondo entero, aunque rezagado, quedó paralizado.

Ya estaban todos.

Ya podían seguir.

Ya había llegado el momento.

Y en este instante, justo en ese segundo en que debían decidir por última vez, justo ahí donde se cruza la frontera invisible y se decide que no se va a volver a mirar atrás, entonces todos tuvieron tanto miedo que no supieron como seguir. Sólo debían caminar hacia delante y, en unos metros, coger la derecha o la izquierda, no importaba cuál ni adónde llevaba cada una. (Díaz, 2011: 156).

Una vez fuera del pueblo, justo en la frontera, dejan de ser peces para ser pingüinos, en manada, con andares torpes, vacilantes, patosos.

Y justo ahí les abandona la mirada y la voz de quien les acompañó en la huida, ese/a narrador/a (sin marcas de género) que conoce todos los secretos y todas las mentiras de los belfondinos y belfondinas,

para quien no hay escondite ni disfraz posible. Esa voz y esa mirada no traspasa Belfondo, es *Belfondo*.

A mi juicio, es en la construcción sostenida de esta situación narrativa –esa voz extraheterodiegética con focalización cero, según la tipología genettiana– que Jenn Díaz vence el reto de dar discurso al monstruo. La poética desde la que esta autora barcelonesa da vida al relato, como si de una dra. Frankenstein se tratara, se me antoja capaz de llevar a cabo lo que el viento de Belfondo, por más fuerte que sople, no alcanza a realizar: esto es, despojar a sus habitantes de velos y disfraces, poner al descubierto el rostro polifacético del monstruo, que se parece en definitiva al de cualquiera de nosotros/as:

Y si pasara lo mismo con la piel de todos ellos, si también un viento se pudiera llevar lo último que nos queda, se vería el corazón de todos, alborotado, nervioso, inquieto. [...] pero el viento de Belfondo sólo consigue arrastrar unas pocas hojas del suelo que forman un remolino lento y débil, el viento no da para quitarle el disfraz a la vida. Y la mentira y el engaño y el misterio de sus habitantes siguen intactos. [...] Por eso, por el viento que no tiene la fuerza suficiente para enfrentarse a la verdad, [...] Y también por eso, por el disfraz que no se lleva consigo la furia del viento [...]. Y todo por culpa del viento de Belfondo, que no sopla hasta volarnos la piel y las mentiras que nos salvan de la lentitud. (Díaz, 2011: 97/98/99)⁵

A la intemperie, sin secretos y mentiras que lo protejan, recorriendo torpemente el camino de su deseo, enredado y movido por

⁵ Nótese el uso de la primera persona del plural.

sus emociones, la voz narrativa abandona a su destino el pueblo de Belfondo, justo y precisamente cuando deja de ser Belfondo y la novela homónima se termina porque, como reza la última frase, “a los que estaban más lejos de Belfondo no les llegó la voz” (Díaz, 2011: 157).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DÍAZ, J. (2012), *El duelo y la fiesta*, Barcelona, Principal de los libros.
- DÍAZ, J. (2011), *Belfondo*, Barcelona, Principal de los libros.
- FOUCAULT, M. (1975), *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI.
- GORBACH, F. (2008), *El monstruo: objeto imposible. Un estudio sobre teratología mexicana, siglo XIX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- GORBACH, F. (2002), “El monstruo: un objeto inasible. La teratología mexicana a fines del siglo XIX”, Laura Cházaro (ed.), *Medicina, ciencia y sociedad en México, siglo XIX*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán – Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.