



La ficción entre trauma real e imaginario: "Shelter" de José Emilio Pacheco

por Margherita Cannavacciuolo

[...] En pleno Apocalipsis aún resuena
el eco de un deseo tan hondo
como para sobrevivir miles de años

("Poemas canadienses", Pacheco 1985: 43)

[...] Soy el último hombre
Sobreviví a la ruina de mi especie
Puedo reinar sobre este mundo
pero de qué me sirve

("Séptimo sello", Pacheco 1985: 132)

La problemática apocalíptica constituye el tema central del cuento "Shelter" (1964) de José Emilio Pacheco (México D.F., 1939), publicado en la miscelánea *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1991), configurándose en el texto como la construcción de un imaginario traumático alrededor de la dicotomía entre trauma real e ilusorio. El miedo obsesivo del protagonista a una Tercera Guerra Mundial genera en el personaje la suspensión del principio de realidad y la proyección de su interioridad, con la consecuente fractura en la historia entre el plano de la imaginación y el de la experiencia real. El paso sucesivo viene a ser, por lo tanto, la conformación de un



discurso en el cual el trauma se convierte en significativo genérico en la organización de la subjetividad y de la ficción misma.

Desde el punto de vista de la bibliografía crítica relativa a la obra de José Emilio Pacheco, frente a su labor poética, ampliamente estudiada y documentada, los trabajos acerca de la producción narrativa resultan escasos. Entre estos destacan el estudio sobre la relación entre historia y ficción en la narrativa del autor llevado a cabo por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín (1979); las dos recopilaciones de ensayos heterogéneos a cargo respectivamente de Hugo J. Verani (1985), y de Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (2006), la investigación doctoral de Jesús de Ramos acerca de los rasgos posmodernos en los cuentos pachequianos (1992), y el trabajo sobre el microcuento de María Ángeles Pérez López (2004).

Entre las líneas hermenéuticas fundamentales de la praxis literaria de Pacheco, Jorge Rufinelli habla de un “sentimiento apocalíptico” como una instancia que caracteriza el desplazamiento de su labor hacia la historia, tras una temprana influencia borgesiana (1993: 173). La tendencia apocalíptica también coloca a Pacheco en una tradición latinoamericana y mexicana que registra, a nivel internacional, la tensión política que caracteriza los años de la Guerra Fría; mientras que, a nivel nacional, refleja el descontento social por el desmesurado crecimiento de la ciudad de México, la corrupción política que se adueña del país desde los años setenta, y también el desastre ecológico, ante el cual México comparte con muchos países la indiferencia y la ausencia de políticas concretas (1993: 177).

Como señala Parkinson Zamora, el “apocalipsis” latinoamericano posee un contenido social y político mucho más notable y productivo que el “apocalipsis” de la literatura norteamericana, y, sin embargo, en la literatura de Pacheco la visión terminal y fatalista –y no regenerativa o renovadora como en el original bíblico– encuentra su lugar con igual o mayor fuerza que la intención de protesta. A este respecto, “Shelter” es uno de los primeros textos narrativos que ponen en escena la visión apocalíptica que se perfilará como poética de la catástrofe a partir de los poemarios *Los elementos de la noche* (1963) y *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), hasta *Siglo pasado (Desenlace)* (2000), mostrando los desastres de fin de siglo y advirtiendo de los efectos de la modernización.

El relato es uno de los textos que constituyen la quinta parte de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, la cual, junto con el cuarto apartado, contiene textos escritos entre los años 1964 a 1984 que van progresivamente abandonando el esteticismo metafísico y borgiano de los comienzos para elaborar, sobre una creciente conciencia social, una imagen apocalíptica del presente y del futuro.¹ La única

¹ *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* reúne textos escritos por el autor entre 1956 y 1984, y se compone de cinco partes. La primera incluye los dos cuentos de la plaqueta de 1958 y el texto “Tríptico del gato”; la segunda recoge cuatro textos de 1960-1961: “El enemigo muerto”, “Teruel”, “Paseo en el lago” y “El torturador”; mientras que la tercera incluye 24 microrrelatos bajo el título común de “Mínima expresión” y “Cinco ficciones”.



referencia al cuento es la que hace el mismo autor en la nota preliminar al volumen donde provee el marco histórico de la época en la que se editó:

Los relatos y microrrelatos fantásticos que aparecieron después de las narraciones realistas de 1960 y 1961 se publicaron por bontad de Sergio Galindo en *La palabra y el hombre* y de Elías Nandino en *Cuadernos de Bellas Artes* [...] el miedo al apocalipsis nuclear, tema de *Shelter* (1964), ahora se ha desvanecido frente a los terrores de la destrucción ecológica, la contaminación, las enfermedades infecciosas y la violencia urbana. (Pacheco 1991: 11)

A este respecto, el texto da muestra del sentido moderno del apocalipsis, que Lois Parkinson Zamora define “más histórico que religioso: la palabra se emplea una y otra vez en referencia a los acontecimientos recientes de orden nuclear, bélico, ecológico, demográfico”² (1994: 11).

Antes de adentrarse en el análisis del cuento, sin embargo, es necesario delimitar el ámbito de trabajo, puesto que la temática apocalíptica se relaciona en el texto con el concepto de trauma.

La preocupación alrededor del estatuto de trauma y su definición atraviesa todos los escritos más decisivos de la obra freudiana, de *Más allá del principio del placer* (1920) a *Moisés y la religión monoteísta* (1939). A partir de aquí, el psicoanálisis se impone como ciencia soberana en este complejo terreno, dando origen a una amplia tradición de investigaciones que sobre dicho tema ha construido una compleja teoría del tiempo, de la memoria, y de la verdad.³ Hoy en día, la idea de trauma goza de mucho éxito, imponiéndose como “concepto cremallera” entre ámbitos distintos, y llegando a determinar el surgimiento de una nueva disciplina a él consagrada como los *Trauma Studies*.⁴ Es importante destacar que la atención que se dedica al trauma

² En términos estrictos, según esta autora, la visión apocalíptica no es una visión catastrofista; al contrario, existe en ella siempre una tensión entre el pesimismo y el optimismo. Al fin y al cabo, las pestes y los tormentos de la Biblia se representaron como un castigo para los enemigos de Dios, pero también como el preludio de un mundo nuevo y por tanto un consuelo para los creyentes. Así, “el Apocalipsis no sólo es una visión de condenación: para sus lectores originales era todo lo contrario, una luminosa visión del cumplimiento de la promesa de Dios, de justicia y de salvación común” (Parkinson Zamora 1994: 13).

³ Además de los estudios freudianos y jungianos, hay que tener en cuenta sobre todo los estudios de Jaques Lacan alrededor de la distinción entre Yo y sujeto, y entre realidad y Real, y las teoría de psicocrítica introducidas por Charles Mauron.

⁴ Dentro de la imponente bibliografía sobre el tema del trauma, se señalan los trabajos más actuales: Cathy Caruth, 2006, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore; Dominik La Capra, 2001, *Writing History, Wrying Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore; Judith Butler, “Violenza, lutto, politica” in Daniela Daniele (ed.), 2003, *Undici settembre. Contronarrazioni americane*, Einaudi, Torino; Jeffrey C. Alexander (ed.), 2004, *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley; Jill Bennett, 2005, *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford Press University, Stanford; Centro Psicoanalitico di Roma, 2009,



connota, por un lado, una inversión axiológica con respecto al concepto y, por otro, una eversión de su etimología.

En griego antiguo, trauma significa *herida, hueco*, y éste es también el significado técnico que se le ha concedido en ámbito clínico, puesto que el concepto ha servido siempre para designar la reacción afectiva generada por un acontecimiento demasiado chocante y catastrófico como para que pueda ser aceptado y recordado por la conciencia. Hoy, en cambio, el trauma designa una experiencia vivida y digna de transmitirse, ofreciéndose como posibilidad de escritura. Es precisamente este enfoque el que origina el presente trabajo, la constatación de que el trauma se convierte, de *exceso* que el lenguaje no puede abarcar, en *acceso* privilegiado a la descripción del mundo, de lugar de sumersión a instancia de emersión, de autenticación de sentido, de certificación (Giglioli 2011: 8).

Como advierte Francesco Orlando (1973: 8), sin embargo, el riesgo que se corre aplicando las teorías psicoanalíticas a un análisis literario es caer en una mera descripción psicoanalítica del autor, del público o del personaje.⁵ A partir del corolario según el cual, en la descripción de Freud, el inconsciente humano resulta conocible sólo en la medida que se manifiesta como lenguaje, el presente estudio quiere individuar modelos relativos a la coherencia interna del lenguaje que expresen algún vínculo con la lengua del inconsciente humano en relación con la esfera del trauma.

"Shelter" es un cuento homodiegético analéctico de ciencia-ficción, cuyo protagonista y narrador es un hombre anónimo que rememora desde un hospital su vida transcurrida en el terror a la Tercera Guerra Mundial, sentimiento que lo impulsa a construir un *shelter*, un refugio antiatómico, donde un día decide encerrarse, sobrecogido por la idea que el "holocausto nuclear" ha estallado. Después de muchos años pasados con "la sensación de que allí arriba todo se quemaba, se asfixiaba, se corrompía" (Pacheco 1991: 91), la luz eléctrica termina por extinguirse, ya no puede escuchar música ni leer, cuanto guardaban los congeladores se pudre y las conservas acaban. Ya exhausto por la falta de agua, el hombre decide salir del refugio. He aquí que se inserta el sorprendente desenlace del relato, que constituye la piedra angular del mismo y a raíz del cual será posible efectuar un análisis retrospectivo del texto. Tras abrir la puerta de su refugio y acostumbrarse a la luz, el hombre se da cuenta de que la guerra atómica no ha estallado nunca y todo ha permanecido igual. En el texto se lee:

[...] Poco a poco recobré algo de vista. Con asombro y pavor me di cuenta que la casa era mi casa; la calle, la misma calle en la que pasó mi vida; la ciudad, la ciudad en que nació, ilesa y diferente, ahora poblada de hombres y mujeres que llegaron al

L'impronta del trauma. Sui limiti della simbolizzazione, Franco Angeli, Milano; Susan Sontag, 2003, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus & Giroux Inc., New York.

⁵ No resulta posible psicoanalizar a los personajes de ficción, porque, como recuerda Giglioli, éstos no son sino "grupos de palabras" (2011: 15). Un personaje, parafraseando a Lacan, no tiene una neurosis, sino que *muestra* una neurosis.



mundo años después del día en que fui sepultado por el miedo. Para entonces ya me rodeaban muchas personas que vencían el asco provocado por mi mal olor, mis larguísimos cabellos blancos, mis ojos dementes, mi boca desdentada y carcomida por el escorbuto, mi piel llena de pústulas y escamas. Un anciano reconoció en mí el vecino desaparecido muchos años atrás. Mientras me llevaban al hospital en que ahora agonizo me enteré de todo: no hubo guerra, en el último instante nadie aceptó la orden a oprimir los botones, el mundo estaba en paz y había destruido todas sus armas nucleares. (1991: 92)

El matiz apocalíptico del cuento versa sobre el tema del trauma sin trauma, o mejor dicho, el que Daniele Giglioli llama el trauma de la ausencia de trauma (2011: 7), puesto que el protagonista se da cuenta de que ha permanecido encerrado durante años por miedo a algo que no ha pasado nunca; su trauma reside en la toma de conciencia de la ausencia de un acontecimiento real como origen de su encierro.

Según Freud, el trauma se caracteriza por la sustitución de la realidad exterior por la psíquica y la consecuente falta de cualquier tipo de relación con el tiempo. Siguiendo esta definición, el relato se desarrolla como una dialéctica entre la dimensión de la conciencia y la esfera del inconsciente, situándose en aquel lugar intermedio donde los límites entre mundo interior y exterior se hacen borrosos.

Las estructuras lingüísticas utilizadas articulan dicho conflicto entre consciente e inconsciente en dos ámbitos isotópicos y axiológicos contrapuestos: lo exterior-infierno-muerte vs lo interior-salvación-vida. Desde el principio, de hecho, el mundo se describe utilizando términos relacionados con la esfera infernal, que lo connotan negativamente como un lugar de destrucción: "No hay infierno. Aquí pagamos todo. De niño pensé que el infierno era un lugar lleno de miedo y soledad [...] Al cumplir sesenta años volvió a obsesionarme la idea infantil [...]", y, más adelante, el narrador se describe como "roído por todos los pecados del egoísmo [...]" (Pacheco 1991: 90).

Ante los ojos del protagonista, tras la guerra nuclear la tierra resulta como "devastada" y los hombres supervivientes se imaginan como "monstruos cubiertos de pústulas y escamas [...] seres devorados por la radioactividad" (1991: 91). Frente a la desolación que pertenece al mundo externo, la interioridad del protagonista se transfigura en el espacio interior del refugio que, en cambio, representa el polo positivo, puesto que el narrador se refiere al *shelter* como a un lugar sagrado, asociándolo a la única posibilidad de vida. Así en el relato se lee: "La única posibilidad de salvación era edificar el refugio en secreto", "Bajé al refugio. Estaba a salvo", "Cerré la puerta secreta que iba a defenderme de la explosión, las llamas, el estroncio 90" y "El shelter sería por lo pronto mi salvación dentro de algunos años" (1991: 90-91).

Los dos ámbitos descritos, además, pertenecen a dos dimensiones temporales distintas, puesto que al mundo exterior le corresponde un *fluir* temporal catastrófico, mientras que la intimidad del refugio inserta al protagonista en una atemporalidad edénica. El personaje se aísla en un "hoy continuo en que todo se va perdiendo", parafraseando uno de los poemas de Pacheco (1989: 50), atrapado en una trampa



cíclica visto que se encuentra incapacitado para relacionarse significativamente con su pasado y sin esperanza para el futuro. El presente llega a ser el momento intenso antes que el ciclo de desesperanza y destrucción se complete, proponiéndose como un instante alejado del caos.

La suspensión del hombre en el vacío de un eterno presente, remite a la consecuencia principal de la preocupación apocalíptica de Pacheco, que Thomas Hoeksema señala como “una pérdida de seguridad en las nociones tradicionales o en los dioses del pasado” (1985: 82). La historia se transforma en una crónica de la catástrofe, un ciclo continuo de desastre y destrucción. Tampoco el futuro ofrece alguna consolación o esperanza, en cuanto se configura como el polo opuesto de la historia, participando en el ciclo de la destrucción del hombre. En palabras del crítico, “el futuro es desesperanzado. Se convierte en una dimensión de inminente tragedia que siempre está en proceso de serlo” (1985: 82).

Sin embargo, a lo largo de la narración se produce una gradual inversión de los valores atribuidos a las dos isotopías antes descritas, puesto que las expectativas que el narrador repone en la guarida antiatómica pronto se desatienden. La demostración de lo dicho procede de la comparación de los siguientes fragmentos del cuento, que se refieren a las descripciones que el protagonista hace de su refugio respectivamente al principio de su vivencia en el encierro y al cabo de varios años, y que dan cuenta de su cambio de actitud:

[...] No me atreví a mirar de nuevo el televisor. Bajé al refugio. Estaba a salvo. Cerré la puerta secreta que iba a defenderme de la explosión, las llamas, el estroncio 90. Me rodeaban muros invulnerables, *depósitos de agua pura, miles de latas de conservas, toneladas de frutas y verduras en los congeladores, energía eléctrica suficiente para medio siglo, quinientos discos de música clásica y popular, ochocientas novelas policiales y de ciencia-ficción.* (Pacheco 1991: 91)

[...] Al décimo año de mi vida en el shelter *la luz eléctrica se extinguió. Ya no pude leer ni escuchar música y se pudrió cuanto guardaban los congeladores.* Nada podría describir la noche perpetua en que viví, acosado por la fetidez y la humedad sepulcral. Muchos años después, cuando también *se acabaron el agua y las conservas que había supuesto eternas* [...] ya a punto de morir de ser, abrí la puerta [...].⁶ (1991: 91)

El trastocamiento de las cualidades atribuidas al refugio en el segundo párrafo se acompaña por una recuperación del sentido cronológico del tiempo. Según Cathy Caruth, el poder histórico del trauma procede del hecho de que el trauma se puede percibir sólo dentro y a causa de la falta de relación con el tiempo. Su estructura temporal se caracteriza por el retraso de la experiencia histórica, puesto que el hecho

⁶ Todas las cursivas son mías.



traumático no se percibe cuando se produce, sino, de manera explícita, sólo en otro lugar y en otro tiempo (1995: 6-9).⁷ En el cuento, el evento traumático sólo se realiza en cuanto tal posteriormente, como conciencia que el personaje adquiere de la falta de fundamento de su universo axiológico.

A la luz de lo dicho, es posible dar un paso más, considerando el cuento como una progresiva evolución de la conciencia del protagonista quien, a partir una confianza ciega y fanática en el refugio antiatómico como única posibilidad de vida, poco a poco recupera el sentido y el principio de realidad. En términos de escritura, esto se refleja en el hecho de que, a lo largo de la narración, la instancia productora del discurso se desplaza del Yo⁸ freudiano al sujeto-personal lacaniano.⁹

El Yo, contrariamente al sujeto, es una estructura de defensa y no de verdad, a la cual Giglioli atribuye el dispositivo del trauma sin trauma como medio de protección (2011: 106). El ámbito privado es la dimensión más natural del Yo, la imaginación su arma más fuerte. El sujeto, en cambio, en palabras del crítico, es “la geometría sempre variabile dei rapporti tra interno ed esterno, conscio e inconscio, azione e mondo”, que concilia en sí la tendencia engañosa del ego y el proceso primario de pulsiones y asociaciones que caracteriza al Ello, conformándose como una instancia de responsabilidad (2011: 106). En este sentido, el *shelter* encarna un simulacro de realidad que el Yo construye, fruto de la proyección del terror y de la paranoia que lo califican a partir de una relación quebrada con lo exterior. Amparo frente a una realidad que no se puede controlar, el refugio antiatómico, al mismo tiempo, se convierte en un disfraz de invulnerabilidad, característica en que Freud reconoce la huella inconfundible de “Su Majestad el Yo, el héroe de todos los sueños diurnos” (1978a: 132). No se trata tanto de un derrumbe de la racionalidad, sino más bien de su exasperación.

⁷ La autora se refiere a la teoría freudiana de latencia como ley fundamental del hecho traumático.

⁸ Se utiliza el término con letra mayúscula para identificarlo como instancia psíquica, y diferenciarlo del “yo” como instancia narrativa.

⁹ La distinción entre Yo y sujeto que aquí se menciona, se refiere a los trabajos de Jaques Lacan. El término “sujeto” no es un término que emplee Freud, aunque está implícito en su obra, su formulación se debe a Lacan. A pesar de no constituir un elemento esencial del legado freudiano, Lacan lo sitúa como elemento central de su enseñanza a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, pues con anterioridad era empleado más bien para referirse al ser humano, en términos generales, o incluso al paciente en el dispositivo analítico. En “El tiempo lógico y el aserto anticipado” (1975), Lacan introduce ya la distinción entre el “*sujeto impersonal*”, independiente del otro, en el más puro sentido gramatical, el “*sujeto recíproco*”, sustituible por cualquier otro, que se reconoce a sí mismo en esta misma equivalencia, y el “*sujeto personal*”, acepción ésta que centrará su preocupación por el tema, sujeto cuya unicidad está constituida en un acto de auto-afirmación singular. En la década de los cincuenta y a partir de la distinción freudiana entre *el yo* y *el ello* (Freud, 1978a), Lacan (1951) remarca la naturaleza simbólica de la entidad subjetiva frente al carácter imaginario del ego, en su núcleo constituido por toda una serie de identificaciones alienantes.



El poderío del discurso del ego sobre el del Sujeto se manifiesta también en el predominio de la dimensión privada en la vida del protagonista a daño de la pública. Sin embargo, en la dialéctica entre Yo y Sujeto,¹⁰ es posible localizar un tercer elemento de gran relevancia, la presencia del discurso del poder vehiculado por los medios de comunicación masiva.

El ambiente en el que se mueve el personaje es un espacio psicológico alimentado por esas “mitologías” del presente que Roland Barthes ayuda a deslindar, las producidas y transmitidas ante todo por los medios masivos de la sociedad moderna norteamericanizada. En el cuento hay una constante referencia a los medios de comunicación, que se configuran como el filtro que se interpone entre los hechos y la interioridad del protagonista. En el texto se lee:

Hasta que un día la crisis estalló. Hui del centro comercial en que compraba nuevos aditamentos para mi refugio. En la radio del automóvil seguí escuchando los boletines de última hora. Al llegar a casa encendí el televisor. Antes que la imagen llegó la voz que hablaba del ultimátum. Intenté controlarme y llamé por teléfono a la estación. No, no se trataba de una obra dramática como aquel programa de Orson Welles y el Mercury Theatre que un domingo de 1938 nos hizo creer durante una hora que los marcianos habían invadido la tierra. (Pacheco 1991: 90)

La anécdota a la que el texto hace referencia es el célebre episodio del 30 de octubre de 1938, cuando Orson Welles y el Teatro Mercurio, bajo el sello de la CBS, adaptaron el clásico de ciencia ficción *The war of the worlds* (1898) de Herbert George Wells, a un guion de radio, anunciando en forma de noticiario la invasión de la tierra por parte de naves marciana.¹¹

¹⁰ Se remite a la nota 9.

¹¹ Orson Welles había adquirido cierto prestigio dramatizando algunas obras como *Los Miserables* en programas de radio, de modo que en julio de 1938 el Columbia Broadcasting System (CBS) le ofreció realizar un programa semanal en la cadena dramatizando obras. De este modo, Howard Koch, que escribiría más tarde el guion de *Casablanca*, adaptaba obras como *Drácula* o *El Conde de Montecristo* y Welles las interpretaba. En la emisión de *La Guerra de los Mundos* Welles interpretaba al profesor Pierson, el científico que explicaba lo ocurrido, mientras que también participaba un actor imitando al periodista Carl Philips. Se narró la caída de meteoritos que posteriormente corresponderían a los contenedores de naves marcianas que derrotarían a las fuerzas norteamericanas usando rayos de calor y gases venenosos. La emisión empezaba así: “Señoras y señores, les presentamos el último boletín de Intercontinental Radio News. Desde Toronto, el profesor Morse de la Universidad de McGill informa que ha observado un total de tres explosiones del planeta Marte entre las 7:45P.M. y las 9:20P.M”. Inmediatamente pasaban a la banda de música supuestamente desde el Hotel Park Plaza, y periódicamente la interrumpían para informar de la ficticia invasión marciana. Una de las intervenciones del personaje Carl Philips desde Grovers Mill, Nueva Jersey, era: “Señoras y señores, esto es lo más terrorífico que nunca he presenciado... ¡Espera un minuto! Alguien está avanzando desde el fondo del hoyo. Alguien... o algo. Puedo ver escudriñando desde ese hoyo negro dos discos luminosos... ¿Son ojos? Puede que sean una cara. Puede que sea...”. Los oyentes que sintonizaron la emisión y no



A la histeria colectiva evocada por la anécdota le hace eco en el texto la afirmación según la cual “el miedo era la sustancia misma de la época” (1991: 90) y el grito de pánico que el narrador oye: “Me asomé a la ventana. No había nadie en la calle. Me aterró el estruendo de aviones supersónicos sobre la ciudad. Del edificio del vecino salió un grito: –¡Ha estallado la guerra!– y una invocación a la piedad de Dios” (1991: 91). Al mismo tiempo, el episodio al que se hace referencia tal vez sugiera que la ansiedad y miedo apocalípticos que el protagonista del cuento sufre podría representar la transfiguración simbólica de aquel sentimiento de catástrofe que forma parte de la conciencia histórica mexicana tras la invasión norteamericana que México sufrió en 1847, invasión cotidiana que la desnacionalización y el consumismo de aquellos años contribuyen a denunciar.

De este modo, el cuento apunta al poder de los medios de comunicación de masa, anticipando la intuición de Jean Baudrillard de una “huelga de los acontecimientos” en su estudio homónimo. Con este sintagma el filósofo expresa la gradual pérdida de sentido y de realidad que los acontecimientos sufren a partir de la década de los años 80, sustituidos por hechos que se conocen a través de los medios de comunicación, y ante los que el hombre se rinde por la evidencia de la imagen, su credibilidad, que nada tiene que ver con la verdad ni con la realidad pero sí con la simulación. “Cuanto más tratamos de volver a dar con lo real o con la referencia –dice el filósofo– más nos abismamos en la simulación” (1993: 102).

Según Baudrillard, la promiscuidad universal de las imágenes por un lado hace que los eventos se precipiten en el vacío y, por el otro, determina el exilio de los hombres, causando su alejamiento de las referencias y la pérdida de la historia, privada de su fin. Señala el filósofo: “Como no hay ningún fin concebible, ni siquiera el de la historia, no nos queda más remedio que manipular el más allá del fin, la inmortalidad técnica, sin haber pasado por la muerte, por la operación simbólica del fin” (1993: 105).

En “Shelter”, el poder se impone sobre el hombre a través de los medios de comunicación, y este, debilitado por su fuerza, llega a interiorizarlo y a acentuar sus condiciones. En este sentido, el anonimato del protagonista lo convierte en un hombre invisible, que se deja determinar por los mensajes apocalípticos de los medios masivos. Su refugio antiatómico traduce aquella inmortalidad técnica de la que habla Baudrillard, y se convierte en símbolo del exilio del personaje de la sociedad en desintegración, a la vez que representa su participación en la aniquilación que la caracteriza. Siguiendo a Foucault, además, es posible vislumbrar en el *shelter* que el personaje construye el fruto de las dinámicas del poder como una “tecnología del yo” que supone una intensificación de la subjetividad, puesto que el refugio traza las

escucharon la introducción pensaron que se trataba de una emisión real de noticias, lo cual provocó el pánico en las calles de Nueva York y Nueva Jersey, donde supuestamente se habrían originado los informes.



condiciones mismas de la existencia del hombre y la trayectoria de su deseo.¹² El poder ya no es simplemente lo que se impone desde lo exterior, sino que adquiere en la figura del refugio antiatómico la condición de elemento del que el sujeto depende para su existencia.

En "Shelter" se pone en escena precisamente la dinámica oculta de subyugación al poder, de la que habla Judith Butler, como dependencia de un discurso que no se elige nunca, pero que, paradójicamente, da comienzo a la posibilidad de acción del sujeto (2010: 7-8). Las vicisitudes del protagonista se configuran como una serie de reacciones desencadenadas por dicha sumisión; el terror a la guerra nuclear, la construcción del refugio, la escisión de su conciencia y la elaboración de un trauma auto-producido, del cual procederá el trauma real como ausencia de trauma.

A través del recurso a la escritura del trauma sin trauma, "Shelter" da prueba de una incomodidad, anticipando la crisis en la relación entre literatura y referente que caracterizará una sociedad en la cual la imagen del mundo ha sido apropiada casi del todo por los medios masivos como dispositivo del poder político.¹³ De este modo, el relato preanuncia la que Antonio Scurati llama la edad de la "compiuta inesperienza" (2003: 15), concepto especular de aquella "crisis de la experiencia" de la que hablaba Walter Benjamin a propósito de la historia.

El trauma se realiza en el texto como una experiencia no vivida, como el descubrimiento de la inexistencia ontológica, que ha dado lugar al trauma de la ausencia de trauma. En este sentido, el trauma se vincula al sentido etimológico del término "apocalipsis", ya que se expresa como revelación de una verdad que al manifestarse hace caer todas las ilusiones; es decir, revelación de la nada, del vacío, que está en la base del evento traumático. Es la falta de ser como sustancia originaria lo que constituye el trauma real del protagonista. El cuento se mueve en una situación donde, a un trauma que es tal porque no puede ser alcanzado por el lenguaje, se contraponen un trauma imaginario que necesita una continua generación del lenguaje con la cual se llena esa ausencia (Giglioli 2011: 93).

Al implicar el vacío como fundamento traumático, el cuento problematiza las modalidades del relato del trauma, proponiéndolo como escritura de una imposibilidad. Decir, escribir el trauma sería, entonces, no tanto contar un hecho, sino más bien su inexistencia. Más que una narración de acciones, el relato muestra una serie de actos fallidos, no cumplidos o imposibles de cumplir. De este modo, se pone en escena una relación con la realidad en la cual el individuo, cuanto más habla de sí, más parece dar testimonio de su marginalidad y su impotencia.

¹² La elaboración del concepto de "tecnología del yo" y de su vínculo con el poder político está en el ensayo homónimo (1991).

¹³ En época modernista y vanguardista esta crisis se expresa en el luto de la autoreferencialidad, según la cual la obra es un mensaje que en primer lugar apunta a sí mismo. Luego, muchas poéticas posmodernas apuntan al debilitamiento de las barreras entre realidad y ficción, con el recurso a pastiches, citas, hibridaciones, intertextualidades, disolución del sujeto, pérdida de profundidad.



El texto se configura como un ejemplo de la que Daniele Giglioli define “escritura de lo extremo”,¹⁴ término este que no identifica un repertorio temático, ni una opción preferencial para soluciones estilísticas expresivas; se trata más bien de un movimiento, una tensión hacia algo que excede constitutivamente los límites de la representación (2011: 14).

Del trauma imaginario, es decir del imaginario traumático, proceden las categorías con las que se da forma a la experiencia y al proceso de subjetivación. Sin el lenguaje del trauma ya no parece posible expresar nada, y es precisamente aquí donde reside lo traumático; en un imaginario que sin el recurso a sus zonas extremas ya no tiene ningún vínculo con el mundo. La identidad se define a través del dispositivo de la identificación victimaria construido sobre el imaginario traumático, por lo cual “Yo soy lo que he sufrido”¹⁵ (2011: 10). De causa de desestructuración, el trauma se ha convertido en un elemento fundante, estructurante e identitario, a través del cual el sujeto vuelve a pensar en sí mismo y en su realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes R., 2011, *Mitologías*, Siglo XXI, México.

Benjamin W., 2003, “Sobre el concepto de historia”, en W. Benjamin, *Obras*, vol. II, Abada, Madrid.

Baudrillard J., 1993, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona.

Butler J., 2010, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Madrid, Catedra.

Caruth C., 1995, *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Foucault M., 1991, “Verdad, Individuo y Poder”, en M. Foucault, *Tecnologías del Yo*, Paidós, Barcelona.

Freud S., 1978a, “El creador literario y el fantaseo”, en S. Freud, *Obras Completas*, vol. IX, Amorrortu, Buenos Aires.

Freud S., 1978b, “El yo y el ello”, en S. Freud, *Obras Completas*, vol. XIX, Amorrortu, Buenos Aires.

Freud S., 1978c, “Lo inconsciente”, en S. Freud, *Obras Completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires.

Giglioli D., 2011, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata.

¹⁴ La traducción es mía.

¹⁵ La traducción es mía.



Hoeksema T., 1985, "Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco", en H. J. Verani (selección y prólogo), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM, México, pp. 81-101.

Lacan J., 1975, "El tiempo lógico y el aserto anticipado", en J. Lacan, *Escritos*, vol. I., Siglo XXI, México.

Orlando F., 1973, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.

Pacheco J. E., 1985, *Irás y no volverás*, Era, México.

Pacheco J. E., 1989, *El reposo del fuego*, Era, México.

Pacheco J. E., 1991, *La sangre de Medusa y otros textos marginales*, Era, México.

Parkinson Zamora L., 1994, *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México.

Popovic Karic P. y Chávez Pérez F. (coord.), 2006, *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI, México.

Rufinelli J., 1993, "Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco", en H. J. Verani (selección y prólogo), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM, México, pp. 170-184.

Scurati A., 2003, *La letteratura al tempo dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano.

Margherita Cannavacciuolo es *Doctor Europeus* en "Studi Iberici, Anglo-americanos e dell'Europa Orientale" (2009) e investigadora en la Universidad Ca'Foscari de Venecia. Entre los trabajos más actuales se señalan "Hacia una mitología de la muerte: *El navegante dormido* de Abilio Estévez" (*Verbum. Analecta Neolatina*, XIII, 2012), "El mito como dispositivo discursivo crítico: procesos de sujetivización en la literatura latinoamericana del siglo XX" (*Caminos mitológicos*, 2011), y la monografía *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (Sevilla, Renacimiento, 2010).

margherita.c@unive.it