

Del naturalismo y sus alrededores en *La giganta* (2015) de Patricia Laurent Kullick

Irma Cantú
Texas A&M International University
irma.cantu@tamiu.edu

Citation recommandée : Cantú, Irma. "Del naturalismo y sus alrededores en *La giganta* (2015) de Patricia Laurent Kullick". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 46-54.

La protagonista de *La Giganta* (2015) activa ese archivo ancestral que une mito, leyenda e historia en las figuras de La Llorona y de Malinche. La Giganta, una "india de pura cepa" (Laurent, 45) se enamoró en una plaza de un ingeniero francés que vino a hacer carreteras a México y terminó haciéndole diez hijos. La *mission civilisatrice* de Etienne reventó en una explosión provocada por los indios que se oponían al proyecto del gobierno. Sin remedio se quedó en el país, ausentándose de la casa familiar para hacer trabajos menores que nunca le pagan, mientras la Giganta vende cosméticos, libros, cuerpo y, a veces, hijos, a domicilio. No sólo la botella de tequila le consuela, sino la ilusión de matarse después de haber matado a todos sus hijos.

Si bien la esperanza del ingeniero es volver a Francia con sus hijos franceses y su mujer Margalit; la de la Giganta es irse de este mundo con la "casa chica" llena. Esta idea obsesiva y los intentos fallidos del crimen son la fuerza que mueve el texto. Como La Llorona, la primera fantasía criminal es ahogarlos – como hace con los nueve cachorros de la perra Yini–; pero hay que irse a Mazatlán y agujerear una lancha rentada en pleno mar abierto –y ojalá infestado de tiburones. Mejor será gozar las vacaciones; y en el regreso, desbarrancarse en El espinazo del diablo dentro de la camioneta prestada del tío. La segunda es aniquilarlos por envenenamiento: con ese objetivo acude a clases en la Facultad de Biología. La tercera y más desesperada es el gas y un cerillo. Mientras tanto cinco niños y cinco niñas, en una escalera que va de una bebé de brazos al primogénito de 16 años, se las ingenian para sobrevivir este mestizaje atroz que los fragmenta y los vuelve "borradores humanos": "pues hay que esperar cuatro o cinco generaciones para que el lodo del ADN se asiente, porque entre el genio francés y la tierra indígena de México hay un espectro de neurosis incontrolable, hay cientos de proyectos jamás concluidos" (27).

En ciento treinta y un páginas divididas en veinticinco brevísimos capítulos asistimos a la puesta en escena actualizada de una mamá Malinche con diez hijos al día siguiente de la Conquista; a la vida familiar de la Llorona a partir de la noche en que la abandonó el hombre, y justo antes de tirar a sus hijos al río. Para contarnos esta desesperación de alcohol, ultraje, abuso, pederastia y hambre, Laurent Kullick recurre a una voz narrativa infantil encarnada en una niña de 11 años, la sexta de los diez, cuyo lenguaje roza lo gracioso y lo poético con imágenes como ésta: "Ésta sería la noche perfecta para el arsénico, pero primero debemos conseguir DDT para despiojarnos: imagínate a los bichos saliéndose en pleno funeral" (13). Más adelante, "¿No

será el DDT el culpable de que el cerebro salte de esta manera?...Con tanto insecticida, los ángeles guardianes cayeron fumigados..." (19).

La Giganta como obra naturalista

He querido establecer el argumento de la novela antes de aludir a un debate añejo en torno al naturalismo en México centrado en la idea de que ni España, ni México, tuvieron en realidad naturalismo a la Zola debido a dos razones principales: en el caso de España, el catolicismo frenaba ese basamento laico que sí tuvo Francia; por otro, el fuerte sentimiento romántico imperante en Hispanoamérica durante esos años impedía una producción literaria naturalista. De tal suerte que la crítica María Guadalupe García Barragán en su libro *El naturalismo en México* (1979) afirma que "casi no existe la obra naturalista pura, y mucho menos en Hispanoamérica; así que tenemos que hablar de producciones realista-naturalistas, romántico-naturalistas; o naturalistas con rasgos románticos, y viceversa" (31).

La idea de que el catolicismo sacaba a España del movimiento tiene su base en los comentarios del mismo Zola sobre los ensayos de este tema en *La cuestión palpitante* (1883) de Emilia Pardo Bazán. Los primeros tres capítulos de *La cuestión* tratan la diferencia primordial en relación con la tesis francesa, el catolicismo, y dejan claro que el determinismo materialista de Zola se hace a un lado frente a una doctrina agustiniana que aboga por el libre albedrío en concordancia con el sentimiento religioso de la península, entendido como sentimiento nacional. El resto del libro intenta posicionar a su autora como la abanderada del movimiento en España.

Abundan en el texto de Laurent Kullick los ecos de Pardo Bazán, inclusive un determinismo social con tintes de acentos místicos y católicos. No en balde su novela *El camino de Santiago* (2000), ganadora del Premio Nuevo León de Literatura en 1999, usa un título de gran resonancia católica como lo es Santiago de Compostela. Curiosamente no se refiere al sitio de peregrinación, sino que alude a una de las dos voces que habitan la esquizofrenia de la protagonista: una es Mina y otra es justamente Santiago. Esta voz masculina encarna la lógica racional, el alter-ego de la narradora, el camino a seguir, la meta, el espejismo. También en el imaginario de la niña de *La Giganta* aparece otro emblemático sitio de peregrinaje al que ella llama Jerusalén y que representa la esperanza, la inocencia, el lugar antes del abuso físico y sexual. "Es la época de Jerusalén, cuando todavía no aceptaba el fraude genético" (Laurent, 15).

Vendrá el exhibicionismo sexual del abuelo, las mañas, el abuso de otros personajes contra sus hermanos y la niña narradora se pregunta: "¿Dónde está esa tierra que no acepta suicidas? Yo fui a buscarla y no hallé nada. Resulta que la melancolía es un órgano que no puede ser extirrado en Jerusalén... Y cuánta esperanza tuve" (17). A razón del determinismo biológico, Jerusalén, la tierra prometida, se convierte en paraíso perdido.

Si bien aparecen esos ecos católicos, en la novela de Laurent Kullick no se repite un sentimiento católico del creyente como ocurre en la obra de Pardo Bazán, sino que el imaginario católico sirve para poblar un mundo paralelo fantástico a la manera en que lo hace Ofelia, la niña protagonista de *El laberinto del fauno* (2006), película hispano-mexicana de Guillermo del Toro. Si el mundo de Ofelia está habitado por faunos, cíclopes y monstruos que habitan un laberinto secreto para salvarla de la micro-dictadura del padrastro Vidal, el de nuestra niña tiene ángeles de la guarda que viven en su inventada Jerusalén con la diferencia de que éstos no responden, no la salvan, no la libran de la genética maldita. De manera que lo católico no es fuente de fe, sino de fantasía. Fantasía que la naturaleza despiadada avasalla. El imaginario católico no es más que un cuento falaz; conclusión a la que llega la niña protagonista de Laurent Kullick: en esta novela lo católico no es sentimiento, ni sirve como sostén psicológico, ni siquiera como fantasía para menores y se desploma ante el "fraude genético"; el determinismo biológico se impone. Creo que Zola estaría satisfecho con esta resolución tan alejada de la línea naturalista española.

La escasa crítica académica que existe en torno al naturalismo en parte se debe a que son pocas las obras escogidas que van a recibir el consenso genérico; a la cabeza se sitúan *Santa* (1903) y otras obras del célebre Federico Gamboa. En este sentido, al revisar las características principales del género que ha anotado al pie García Barragán y contrastarlas con *La Giganta*, no puedo más que sorprenderme de que una novela mexicana del 2015 cumpla cabalmente con los postulados más relevantes del llamado *Grupo de Medán* –nombre derivado del lugar de la casa de Zola en las cercanías de París–, donde se daban cita los seis escritores naturalistas.

He aquí las principales características de la obra naturalista: verismo en el diálogo y en las descripciones de tipos, lugares y situaciones; abundancia de detalles; afición por los temas, las escenas y el lenguaje crudos, atrevidos e incluso escabrosos [...] denuncia de abusos y lacras de la sociedad y de los gobiernos; exposición de casos patológicos de vicio y degeneración; preponderancia del determinismo, o sea la acción

ineluctable de la herencia y del medio como causante de la conducta (García, *El naturalismo en México* 14).

La crítica concluye el listado con esta frase: "tono y términos científicos, o teorías y tendencias del mismo carácter [...]" (14). El grupo de Medán intentó ajustar su obra literaria a esos postulados científicos por medio de una escritura experimental. Hoy sus intentos pueden parecernos seudocientíficos dado que ninguno de los congregados era un profesional de la ciencia, sino meros aficionados. Es en este punto donde *La Giganta* se distancia del naturalismo francés: los términos científicos como ADN; y palabras como genética, abundan en el texto, pero éstos ya no son parte de una jerga especializada sino que han pasado al acervo lingüístico de la población. La fuente original de la que brotaron los términos científicos de las obras más naturalistas del grupo francés simplemente ha crecido hasta alcanzar a los niños de primaria de esta centuria. Lo que sorprende es la insistencia de la pequeña protagonista en el determinismo biológico que la filia con el género naturalista en uno de sus puntos centrales. Pero el tono de la voz narradora es otro: la estética de lenguaje de esta niña se encuentra en las antípodas del narrador omnisciente "cientificizado" del naturalismo clásico; su voz refleja a la niña narradora de *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, baste recordar el episodio "Las tripas del general Sobarzo". De tal suerte que encuentro que la novela de Laurent Kullick, si bien cumple con los postulados del naturalismo francés, echa mano de los recursos propios del naturalismo a lo Pardo Bazán. Las dos ramas del movimiento van a nutrir este texto.

Genealogías: Las niñas narradoras, naturalismo, magia y un vestido rojo como recursos técnicos naturalistas

Si bien la ironía de sus frases lúdicas rescata a ambas niñas y a sus lectores, la crisis contada por la niña de Campobello ocurre en la calle Segunda del Rayo, en sus alrededores o a lo lejos en el campo de batalla; pocas acciones ocurren en casa y ninguna con tinte de tragedia. La madre villista es figura central y pilar familiar; de suerte que su construcción arquetípica la semeja a una heroína doméstica y protectora. En contraste, la madre que construye la niña narradora de Laurent Kullick es un monstruo. Así, mientras las manos de mamá son diligentes y curan heridos de guerra; las manos destructoras de la Giganta sujetan el bote de DDT en la izquierda y una botella de tequila en la derecha; y, en otras peores ocasiones, una lleva la manguera del gas, y la otra, un cerillo. Acciones que ocurren en el interior de la casa; no

en un dispensario médico o en la calle. Para la niña de Campobello, su casa es sinónimo de refugio; para la de Laurent Kullick, la salvación está afuera, en la casa de Doña Crucita, donde la narradora hace labores domésticas por unas monedas y de paso comete pequeños hurtos; o en su huida con cuatro de sus hermanos para ir a la televisión mexicana donde los niños rubios son protagonistas, donde Valeria, la más pequeña, "es perfecta para los anuncios de la tele, se parece al bebé Gerber" (Laurent, *La Giganta* 72).

El tono de la niña narradora de Campobello se inclina al realismo; mientras que la niña de Laurent Kullick conserva esa noción naturalista de evolucionismo darwiniano en sus reiteradas menciones al ADN mestizo y fatal que padecen los diez hermanos.

Desconfiamos de cualquier verdad, es nuestra característica. Tal vez tú no lo entiendas porque eres india de pura cepa, pero este cóctel que se aventaron tú y el francés, más el DDT para los piojos, hacen que el ADN se revuelque histérico sobre su propio lodo (45).

A lo largo del texto, el tema del abuso sexual infantil se expone de manera descarnada y patética, nunca se cae en el melodrama. Hay esa mirada distante –y hasta objetiva– que pide la corriente naturalista. El único personaje de alcances románticos es Susana, la hija mayor, quien pretende que su enamorado René, un vecino drogadicto, venga en su búsqueda al enterarse de su suicidio –que ella fingirá. Violeta, la quinta hija, lo resuelve así: "suponiendo que se decide a venir, lo hará despacito, con los ojos virolos... Y cuando se trate de hincar románticamente ante el cadáver de Susana, se caerá arriba del cuchillo, se lo enterrará en el corazón y nos meterán a todos a la cárcel" (45). Del teatro suicida isabelino se pasa directamente al accidente, al resbalón trágico de la cáscara de plátano, que inspira la mofa y no la lágrima. En algunas escenas se va de la risa a la mueca: como en aquella de la bebé Valeria que persigue a gatas un capote improvisado al grito de olé, olé, y tras el capote se esconde un ansiado bote de crema de cacahuate. En las antípodas del romanticismo, el texto se lanza de lleno al naturalismo en su característica de animalizar al personaje –de bebé a novillo–, en lo imperturbable que luce el narrador al contarla, en lo patética de la situación que termina en dos monedas, con tal de hacer parar el espectáculo que casi alcanza al esperpento de Valle Inclán.

En este sentido cabe destacar un *leitmotif* visual, un vestido rojo, que hace un guiño no sólo al naturalismo español, sino al binomio de fiesta-tragedia mexicana que aparece en otras novelas nacionales:

Parece que quisiera decir que si un día nos escapamos, no se me olvide su vestido rojo. Le fascina, lo señala, está colgado en los pocos ganchos que tenemos sobre un clavo. Es un vestido que ha pertenecido a todas tus hijas. Etienne se lo trajo a Susana, luego lo heredó Violeta, yo, Yasmín y por último Valeria. Siempre señala el vestido rojo, ya sabe que cuando se lo ponemos vamos a ir de fiesta (73).

Señalo una genealogía técnica española que parte de *La tribuna* (1882) de Emilia Pardo Bazán, primera novela naturalista que trata por vez primera el tema social del proletariado en la naciente industria y donde la protagonista Amparo despierta revuelo con un mantón rojo en las juntas de obreros. Más adelante en "Las medias rojas", destacado cuento de la colección *Cuentos de la tierra* (1888), el rojo de las medias será la fuente del abuso que dejará a Ildara, la protagonista, tuerta y desdentada. Ya en *La desheredada* (1881) de Benito Pérez Galdós, la protagonista Isidora ahoga sus penas en un pañuelo rojo hecho de retazos. Lo mismo pasa con Eloísa, la adúltera, enfundada en el rojo –del vestido y las medias– en *Lo prohibido* (1884), también de Galdós. Además del atuendo rojo, todas tienen en común su deseo de libertad, su lucha por conseguirla y un golpe de regreso a una realidad de pobreza y abuso. Cierro el tópico del rojo castellano con esta cita normativa de uno de los personajes galdosianos de *Lo prohibido*: "La intensidad de los colores indica la intensidad de los vicios [...]: inmoralidad matrimonial, adulterio, belenes; color rojo" (303). Es la manera galdosiana de referirse a cualquier sexualidad más allá del matrimonio católico.

De esos ejemplos españoles del XIX paso al llamado realismo mágico hispanoamericano con el vestido rojo de Isabel Moncada en la fiesta en honor al General Rosas de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Isabel llegará a la fiesta para seducir al dictador y terminar fugándose con él. Con ese vestido rojo empieza su camino hasta convertirse en piedra. Es el principio del fin para el pueblo de Ixtepec. Mucho más tarde, aparecerá *Un traje rojo para un duelo* (1996), novela corta de la misma autora muy cercana al *Bildungsroman* de *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute. Como Isabel, el traje rojo de la protagonista es su rito de pasaje, pero la maldad de la abuela entorpecerá la maduración con el pretexto de la muerte

del abuelo. Para las mujeres de Pardo Bazán, de Galdós, de Garro o las niñas de Laurent Kullick, el vestido rojo como símbolo de libertad se trunca o termina siendo siempre una maldición de género. No es baladí que la portada de *La Giganta* sea el retrato de una niña rubia y pequeña con un vestido rojo.

Ecos lejanos

La riqueza estética y la capacidad de evocar de la novela corta de Laurent Kullick llevan al lector a reconocer los mitos culturales propios (como la Malinche y La Llorona), y lo hace activando una rica tradición casi olvidada como es el naturalismo. Gracias a la técnica narrativa de una voz infantil y protagonista se refresca el naturalismo, y se nos commueve dejando de lado aquellos narradores omniscientes con gusto científico tan del XIX. Existe un archivo cultural puesto al servicio de contar la historia de una familia, víctima de una realidad social que no da lugar al punto de referencia, a que el alma eche raíces porque:

En México todo es por mientras. Las casas. Los fuegos efímeros. Las relaciones utópicas. Los sueldos. La responsabilidad subjetiva, la política truculenta, las celebraciones: macabras maravillas. Hasta la muerte es por mientras. México es un estado mental (Laurent, 51-52).

Así como lo fue para los españoles al inicio de la industrialización, como lo es para todos en esta era de globalización, la disfuncionalidad familiar alcanza los límites del suicidio y casi nos acerca a aquella nota del personaje niño de la última novela de Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (1894), que mata a sus hermanitos, se ahorca y deja escrito "Done because we are too menny" (405). Así de cerca y así de lejos llegamos con la lectura de *La Giganta* de Patricia Laurent Kullick.

Bibliografía

- García Barragán, María Guadalupe. *El naturalismo en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993.
- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure. The Works of Thomas Hardy in Prose and Verse 3*. London: Johnson Reprint : H. B. Jovanovich, 1985.
- Laurent Kullick, Patricia. *La Giganta*. México: Tusquets, 2015.
- Pérez Galdós, Benito. *Lo prohibido*. Madrid: Clásicos Castalia, 1980.