

Lo sobrenatural en *Medidas extremas* de Norma Lazo

The supernatural in Medidas extremas by Norma Lazo

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.1932

Adriana Azucena Rodríguez Torres 

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, México
azucena.rodriguez@uacm.edu.mx

Recibido: 10 mayo 2025 / Aceptado: 5 mayo 2026

RESUMEN

Este ensayo analiza el libro *Medidas extremas* (2014), de Norma Lazo, a partir del concepto de lo sobrenatural y sus reformulaciones textuales, cuestionando las fronteras entre lo real y lo irreal en la literatura. Se propone también una clasificación de los relatos en función de la presencia o ausencia de lo sobrenatural. Asimismo, se indaga sobre otros elementos que se entrelazan con esa categoría, como la identidad, el erotismo o la violencia.

Palabras clave: erotismo, fantástico, Norma Lazo, sobrenatural, violencia

ABSTRACT

This essay analyzes Norma Lazo's book Medidas extremas (2014) through the lens of the supernatural and its textual reinterpretations, questioning the boundaries between the real and the unreal in literature. It also proposes a classification of the stories based on the presence or absence of the supernatural. Furthermore, it explores other elements intertwined with this category, such as identity, eroticism, and violence.

Keywords: eroticism, fantasy genre, horror, Norma Lazo, uncertainty, violence

INTRODUCCIÓN

La escritora mexicana Norma Lazo (Veracruz, 1966) es autora de las novelas *El dolor es un triángulo equilátero* (2005), *El dilema de Houdini* (2009), *El mecanismo del miedo* (2010) y *Lo imperdonable* (2014); y también de crónicas y ensayos como

El horror en el cine y la literatura (2004). Lazo, al igual que otros narradores, inicia su trayectoria con la publicación de un libro de cuentos, *Noches en la ciudad perdida* (1995). Los temas de su interés están relacionados con lo sobrenatural y el crimen, y su obra podría insertarse en las tipologías recientes de los subgéneros como el terror, la fantasía o el *true crime*. Su segundo libro de cuentos, *Medidas extremas* (2014), combina diversos géneros que, como el título indica, circundan los límites de la realidad: lo sobrenatural, los extremos de ciertas conductas y una perspectiva disruptiva de lo femenino. Esta diversidad cuestiona la idoneidad de metodologías de estudio basadas en las distintas teorías de lo fantástico para sugerir una línea más —digamos— dúctil y constante tanto en la obra como en las teorías, lo sobrenatural.

Lo sobrenatural es una categoría empleada para aludir a aquellos fenómenos que exceden las posibilidades de la naturaleza, es decir, de la realidad. Se trata de acontecimientos o fenómenos que atentan contra las leyes físicas, si bien estas se encuentran determinadas por el paradigma científico imperante de cada época y por el espacio geográfico en que se escribe o lee un texto. El término “sobrenatural” fue acuñado desde la teología y se percibe como una condición de lo divino, pero también posible en lo humano; en literatura, puede oponerse al concepto de realismo como imitación de la realidad y de las leyes de la lógica, y se encuentra en una serie de preocupaciones relativas a lo desconocido, a los fenómenos del sueño y de la muerte, o a los temores ancestrales que dieron origen a la noción de un mundo irreal.

En la literatura, como en toda expresión artística, lo sobrenatural produce un gran número de efectos, lo que explica la cantidad de estudios dedicados al tema: temor, incertidumbre, ansiedad, horror ante una ruptura de las leyes naturales. Esta última ha sido descrita por Lovecraft con un dramatismo característico: “la maligna y concreta suspensión o rechazo de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y los demonios del espacio insondable” (2010, p. 31). Dichos efectos conducen a arrebatos de la imaginación poco comunes en la literatura realista.

Prácticamente todas las propuestas de teorización de literatura fantástica parten de la representación de lo sobrenatural. En la clasificación de Todorov, un texto se contempla como fantástico si lo sobrenatural *irrumpe* en la realidad, generando una incertidumbre que no se resuelve como aceptación de la existencia de lo sobrenatural; aunque tampoco se explica por las leyes de la razón. Mientras que un texto clasifica como maravilloso si lo sobrenatural convive con la realidad: “los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular

ni en los personajes ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos” (2008, p. 40). De tal forma, lo maravilloso sería el género más cercano a la llamada literatura de horror; lo sobrenatural surge como amenaza contra el mundo humano y el personaje acepta que existen los seres o las situaciones sobrenaturales.

En general, en *Medidas extremas* (2014), se incluyen relatos que ponen en discusión las fronteras entre ambas formas narrativas (ausencia y presencia de lo sobrenatural); por tal razón, en estas páginas se propone un análisis del manejo de lo sobrenatural en los diferentes textos que integran la obra en cuestión, ya que el realismo parece deslizarse hacia los géneros de lo sobrenatural y viceversa. Se expresa así una búsqueda de la naturaleza humana, capaz de revelarse ante las situaciones límite, dispuestas en las narraciones de este libro. La temática de los cuentos favorece la complejidad del tratamiento de lo sobrenatural y del realismo, con tramas que permiten establecer correlaciones entre las historias y que servirán para establecer una estructura para este análisis: la ausencia de intervención de lo sobrenatural y, en contraste, su presencia. Además, los temas y personajes que se incorporan a esos relatos determinan muchos de los mecanismos de construcción de las categorías de realismo o sobrenatural y sus superposiciones.

LA DIFERENCIA SOBRENATURAL

Los planteamientos recientes y actuales de la literatura fantástica parecen concordar con nociones post estructuralistas como *la différance* de Derrida. La diferencia entre la realidad y lo sobrenatural no es absoluta, así como tampoco lo es el esquema tripartito de Todorov (2008), aun con sus intermediaciones de “fantástico extraño” y “fantástico maravilloso”. El autor argelino-judío-francés encuentra en la diferencia “lo más irreductible de nuestra ‘época’” (Derrida, 2003, p. 446); de ese concepto se desprende una serie de realidades que escapan a la pauta del estructuralismo de sistematizar y estudiar un objeto, el significado, desde coordenadas claramente establecidas: el par signo/significado es cuestionado, así como el de presencia/ausencia (pp. 453-454).

Derrida propone una vuelta a la duda, al cuestionamiento de todas las certezas a propósito de la significación, tan ansiosamente perseguida y sistematizada por el estructuralismo, la retórica o la teoría de la recepción. *La différance*, entonces, somete a juicio, precisamente, los objetos de estudio de las humanidades, entre ellos, por supuesto, la literatura como un discurso susceptible de ser “iluminado”,

es decir, significados ocultos que pueden ser revelados y, en fin, “explicados” a un lector. Establecida así la ruptura de los vínculos entre significado y significante —pues el significado ya no puede considerarse permanente—, los estudios literarios tendrían que replantear principios como el sentido o “los conceptos de mimesis, verdad y ficción, sentido literal y metafórico del lenguaje poético, las relaciones entre habla y escritura, entre lectura y significado” (Estébanez, 2001, p. 268). Si los estudios literarios han tenido que replantear tales principios, los textos literarios comenzaron otros cuestionamientos a los que aquellos debieron responder.

De igual forma, en propuestas literarias recientes, lo sobrenatural aparece fragmentariamente o a lo largo del texto en relación con acontecimientos de apariencia mimética; pero el elemento sobrenatural —acontecimiento, situación o personaje— se inserta de múltiples maneras, ambiguas o hasta absurdas, lo que genera un cuestionamiento sobre las fronteras entre lo real y lo irreal, lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, así como las reglas de la realidad y sus excepciones. En este ensayo, se propone señalar las diferentes posibilidades de fronteras entre lo sobrenatural y la realidad en los cuentos que integran el libro *Medidas extremas*, de Norma Lazo, e igualmente se establecerán otros puntos de convergencia entre las narraciones que se entrecruzan: desde lo sobrenatural como exploración de asuntos concretos hasta el realismo y su reformulación de efectos vinculados a lo sobrenatural, con entrecruzamientos con la filosofía, el erotismo o la violencia.

LO SOBRENATURAL DECLARADO

Medidas extremas solo incluye dos cuentos en los que lo sobrenatural es aceptado por los personajes, quienes intentarán explorar el fenómeno o alguna de sus consecuencias. “El hombre que fue Valdemar” es un relato declaradamente ubicado en el plano de lo sobrenatural que irrumpe en la realidad. Comienza con el protagonista a punto de morir a causa de una infestación y ataque de “cadáveres ambulantes”, por lo que repasa la existencia anterior del protagonista y la aparición de la amenaza. Es, pues, una estructura circular que comienza con el final y un relato retrospectivo que detalla los antecedentes de la historia: “Nadie supo cómo ni por qué, pero de los cuatro puntos cardinales arribaron cadáveres andantes alimentándose de seres vivos” (2014, p. 84). Si bien empieza con la muerte del protagonista, la trama involucra a la familia de Valdemar: una estampa clásica del viaje por el campo, con recuerdos felices interrumpidos por el ataque que había comenzado lejos, en una región urbana a la que el narrador se desplaza. En una breve reflexión sobre el mecanismo social ante la amenaza generalizada se describe:

La ciudad se vació. Los seres vivientes huyeron a otros pueblos, ciudades, incluso países, solo para descubrir que el extraño fenómeno se repetía en todo el mundo. [...] Los viejos rencores y disputas se diluyeron en abrazos y perdones. [...] Los católicos incluso afirmaron que así lo profetizó San Juan: Resucitarán todos los hombres, incluyendo justos y pecadores; resucitarán con sus cuerpos, con sus propios cuerpos, los que ahora poseen. (pp. 85-86)

Después de esa digresión, la perspectiva vuelve a la persecución de la familia de Valdemar, particularmente de su esposa e hija. La esposa recuerda su primer encuentro con quien sería su marido durante una movilización estudiantil. El cuento, entonces, va de un episodio a otro, sobre la base de la conciencia, principalmente, de los momentos previos a la muerte, una reflexión sobre los límites de la mente y la identidad en un proceso de transformación extremo, el de la vida consciente hacia una existencia animada carente de conciencia:

¿con qué derecho mi cabeza se hace llamar yo? ¿Y qué derecho tienen mis brazos, mis piernas, mis pulmones, mi corazón, mi cerebro, mi cuerpo entero, es decir, mi propio cadáver de arrogarse el título de YO? En su última espiración pidió a Dios, a pesar de no creer en su existencia, no revivir transformado en una de esas cosas, porque si de algo estaba convencido, era de que en ningún resquicio de su cadáver errante quedaría algún vestigio del hombre que fue Valdemar. (p. 88)

Valdemar es el tipo de personaje que “ha cruzado al otro lado de los límites de lo real” (Roas, 2011, p. 168). Roas describe esta transformación que genera “un doble efecto impensable en otras épocas: por un lado, darle voz al Otro supone acercarlo al lector, humanizarlo, atenuar su ‘otredad’” (p. 169); y, por otro, una alusión al relato de Poe sobre un muerto que, por intervención de la ciencia y el hipnotismo, se mantiene vivo y con una conciencia ambigua. De este modo, se genera un cuestionamiento sobre el concepto de lo humano y lo no humano como una oposición binaria y, por tanto, de la realidad aceptada, aquella que no dialoga con lo distinto, la otredad.

“El que camina al lado” es el último cuento del libro. El relato muestra referencias góticas, como el espacio cerrado: una “morada vieja de la colonia Roma. En la oscuridad puede llegar a ser siniestra, amenazante: en el transcurso del día solo es una hermosa edificación de principios del siglo xx” (Lazo, 2014, p. 121); además del tema del doble de Maupassant y Stevenson. En efecto, el asunto se centra en el encuentro del protagonista con su doble: “La primera vez que me vi fue en la sala de mi casa” (p. 121). Como el narrador personaje lo reconoce,

acepta sin resistencia la irrupción de lo sobrenatural: “Por extraño que parezca, mi primer encuentro conmigo lo tomé con cierta familiaridad” (p. 121).¹ Es hasta el día siguiente que la permanencia del doble le provoca sobresalto y angustia; no cruza palabra con su “otro yo”, pero se concentra en entender qué le sucede. Para esto, acude con Luis Arturo, su colega literato, quien le hace saber datos sobre la existencia de ese fenómeno entre escritores. El doble se convierte en un objeto de análisis, por lo demás, absurdo: una división de hemisferios en la que lo femenino se encontraría en el lado derecho, y la creencia de que los escritores tendrían “el lado emocional más desarrollado y la percepción agudizada” (p. 124), lo que explicaría el desdoblamiento. La presencia de lo sobrenatural resulta ambigua e irónica: el literato no muestra interés por corroborar la existencia del doble, y el rechazo a la explicación del literato permite mostrar la soledad y el desapego casi patológicos del matemático. Lo sobrenatural resulta en un auto cuestionamiento, un objeto de estudio abstracto a pesar de ser tangible, un motivo que parece indicar un trastorno traumático auto destructivo: el relato transcurre hacia un episodio ritual. El doble sacrifica a un perro en un mensaje que el protagonista interpreta como una indicación para lastimarse a sí mismo y acabar con su doble. El desdoblamiento parece ser, al final, un vehículo para poner en evidencia un cúmulo de diferencias.

EROS Y THANATOS: UN CRUCE

Una porción del grupo de cuentos sin intervención de lo sobrenatural presenta situaciones delirantes, extremas, incluso más ajenas a lo común que las de los cuentos con ese elemento sobrenatural que permitiría colocarlos en las categorías de lo fantástico, maravilloso, de horror o las diversas categorizaciones que se han establecido desde distintas teorías. Hay, además, otro rasgo que distingue los cuentos sin elemento sobrenatural: la importancia que tiene la recurrencia de episodios del contacto y el placer sexual por medio de la imaginación, el deseo y la obsesión.

El erotismo —el amor, el sexo, la pasión, el romance— es una pulsión de vida, como subrayó Freud en *Más allá del principio del placer*, uno de sus ensayos más influyentes: un impulso de supervivencia de la especie, la completud del individuo en relaciones cada vez más complejas en la historia de la cultura, de satisfacción de necesidades sexuales, pero también de otro tipo de necesidades. En ese mismo ensayo, Freud propone que la pulsión de muerte, *Thanatos*, es la opuesta a *Eros*, un

¹ Esta familiaridad suele aparecer en lo que Alazraki llama “neofantástico”: “Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*” (2007, p. 211).

deseo inconsciente de muerte, de reposo y disolución (2004, p. 43). Vida y muerte se complementan, se oponen, se impulsan, casi simultáneamente, al individuo. Por ejemplo, es posible que el espectro se enamore, casi siempre de un ser vivo y viceversa; las creaciones artificiales experimentarán la necesidad de compañía y, en última instancia, de ser amadas, como el monstruo de Frankenstein; la cercanía de la muerte lleva el deseo sexual al extremo. Es en esta línea donde el estilo de Lazo roza la literatura fantástica sin intervención de lo sobrenatural, esto es, en *Medidas extremas* (2014) se proponen modalidades del extremo, como su título indica; ese límite apunta hacia un efecto de incertidumbre y se acerca a lo que Todorov (2008) señaló como núcleo de lo fantástico; aunque un fantástico tradicional tiene como requisito la intervención de lo sobrenatural, la modernidad ha propuesto una serie de cuestionamientos a esos principios. A cambio, la modernidad ha privilegiado la incertidumbre: desde la cotidianización de lo sobrenatural, o el delirio y lo onírico, hasta la proximidad de la muerte en sus distintas posibilidades —muerte social o aislamiento, disolución del matrimonio, ostracismo intelectual.

En *Medidas extremas*, la incertidumbre cercana a la percepción de la muerte se encuentra con el erotismo como pulsión de vida. Las situaciones narradas con intervención del erotismo ocurren en ciertos límites: de la conciencia, de la ética, de la condición humana, formas simbólicas de una proximidad de la muerte. Desde esta perspectiva, se propone una revisión de una parte de los cuentos de este libro: “El monstruo de dos cabezas”, “La habitación 12”, “Medidas extremas” y “Memorias del Serial Pincher”, cuatro de diez cuentos, con lo que se concreta una porción representativa de la obra en particular y el estilo de Lazo en general.

En el cuento “El monstruo de dos cabezas” —reminiscencia del monstruo de las dos espaldas, del andrógino socrático—, la narradora relata una relación de pareja. Comienza con el primer encuentro con un “Él” en mayúscula, omitiendo así el nombre propio. Desde el inicio, se evidencia la simbiosis entre sus gustos; sin embargo, ella lo percibe de inmediato como un hombre invasivo, impositivo: se adelanta a ordenar su bebida, la acompaña a su casa sin que se lo haya solicitado, hasta terminar viviendo juntos. En todo momento, ella se resiste, hasta que termina cediendo. Esta aceptación, como recurso, establece una ambigüedad que refuerza la atmósfera de desequilibrio y extrañeza. En la cadena de actos, se describe un episodio erótico, en el que ella tiene una reacción relacionada con unas “alas” que llaman la atención, ¿se trata de una metáfora?:

Se acercó con el vaso en la mano y, a pesar del espacio en el sofá, se acomodó, colocando sus piernas muy cerca de las mías. Quise extender mis alas como acostumbro, pero su cuerpo

cortaba el aire que mis brazos buscaban. Dejó el tequila sobre la mesita de centro y se abalanzó hacia mi boca con los labios abiertos. La humedad de su lengua me pareció agradable. Tomé su cuello entre mis manos, de la misma forma en que suelo tomar la taza de café y lo jalé para prolongar el beso. Él deslizó sus dedos sobre mi piel. Desabotonó mi blusa y apretó mi pecho de forma salvaje. Yo me desentendí de su cuello y busqué bajo el cierre del pantalón. (Lazo, 2014, p. 50)

La pareja mantiene esa tensión sexual de excesiva presencia, de invasión y anulación de ella. Él insiste en que están compenetrados, que se han convertido en una especie de mellizos. Hacia el final del cuento, la irrupción del hermano de ella implica un reencuentro, una reconciliación que resulta reveladora de los antecedentes de alienación que la protagonista ha sufrido. Sin embargo, el momento será interrumpido por una imagen inusitada:

Nos damos otro largo abrazo, para así olvidar los años de abandono. Es nuestro momento íntimo, reconciliador. Cierro los ojos con emoción, aunque al abrirlos, lo primero que veo es la cara de Él, muy cerca de la mía, con la mirada enternecida por nuestro reencuentro. Trato de ignorarlo, pero Él se une a nuestro abrazo. En ese instante se disipa toda incertidumbre. Ya no me queda la menor duda. Ahora lo sé. Su cabeza emerge de mi propio cuello. Salto hacia atrás, asustada por lo que he descubierto. (p. 53)

La imagen asombra tanto a los personajes como al lector. Pero es el hermano quien revela información aún más sorprendente: “¿Qué pasó? ¿Todavía tienes alucinaciones?” (p. 53). La vivencia del monstruo de dos cabezas adquiere una pluralidad de visiones: metáfora de la compenetración de la pareja, reminiscencia del andrógino, la alucinación que revela el trastorno, pero también la respuesta a la presión impuesta por el amante, o la posibilidad de que buena parte de la percepción que la narradora nos ha comunicado sea también una alucinación. En todo caso, será la imagen terrorífica que la protagonista debe destruir, de manera violenta.

Por lo pronto, se han señalado episodios que, de inicio, confirman la presencia del erotismo, como un recurso que resulta otra vuelta de tuerca en la incertidumbre, y el misterio presentes en la historia narrada. Una preocupación que la autora tratará también en su obra ensayística, donde la analiza desde el cine de terror; por ejemplo, observa que el vampiro es un ser cuyo erotismo “está en la sangre”, en tanto que “son seres que se alimentan de la fuerza vital de otros. Se entiende por fuerza vital la energía, la sangre, la sexualidad, la juventud” (Lazo, 2004, p. 66), y que así se proyectó en versiones cinematográficas que diversificaron esta posibilidad: “el

Drácula de Browning es todo un Don Juan; en el de Fischer hay permisividad para cualquier práctica sexual, y los de Jordan son abiertamente homosexuales. Así como años más tarde los vampiros de Stoker estarían llenos de lascivia” (2004, pp. 69-70). Entonces, la narración del horror, conlleva la confrontación con las pulsiones expresadas en la realidad, al igual que con otras caras de lo cotidiano:

El horror, como otros géneros, tiene la maravillosa capacidad de fabular, de enfrentarnos a realidades cotidianas de manera fantástica y hacer comentarios inteligentes sobre los problemas de nuestra época. *Frankenstein* es un comentario crítico del entusiasmo bobalicon que se tenía por la ciencia a principios del siglo XIX. *El ansia* es una parábola sobre la angustia de lo efímero de nuestras vidas y la crisis ideológica de la década de los ochenta. (p. 170)

En este sentido, es extraño lo poco estudiada que ha sido la relación entre la literatura de horror y el amor: ambos, con la cercanía a la muerte en la encrucijada, comparten esa naturaleza desconcertante, de incertidumbre, de temor, incluso. Todorov (2008) comienza su descripción de lo fantástico a partir del relato “El diablo enamorado” de Cazotte (1772). El protagonista del relato fantástico presenta, con bastante frecuencia, un amor obsesivo, como sucederá más tarde en buena parte de los relatos de Edgar Allan Poe.

Los misterios de lo sobrenatural tienen mucho en común con las oscuridades del erotismo, los enigmas del enamoramiento, el extraño mecanismo de coincidencias que determinan el encuentro de los amantes, la pasión sexual, el orgasmo, el temor a la pérdida del amado, la separación de los amantes. Estas son las experiencias más cercanas a lo sobrenatural que casi todo el género humano podría experimentar. Por eso, el erotismo se sitúa en el espacio de la incertidumbre, lo desconocido, el desasosiego, la locura, el crimen y la muerte.

El erotismo se repliega en los relatos con intervención de lo sobrenatural. Entonces, en este tipo de cuentos, se vislumbra una reformulación del género, en la que el erotismo ocupa un espacio fronterizo entre el realismo y el fantástico, con su visión e incertidumbre respectivamente. El erotismo interviene casi como un equivalente de lo sobrenatural, con las preocupaciones sobre la trascendencia humana y el miedo a lo desconocido.

LO SOBRENATURAL EXCLUIDO: DESEO Y VIOLENCIA

En la exploración del erotismo y los extremos de la realidad, esta obra también excluye lo sobrenatural y deja, en su lugar, la sexualidad y la violencia liminal. A

continuación, se analizará otro conjunto de relatos cuya trama se acerca al terror psicológico, ajeno a lo sobrenatural, pero capaz de lograr una atmósfera de secretos, amenazas y complicidades siniestras. En cuanto a “La habitación 12”, se trata del relato de una enfermera que debe atender a un paciente comatoso por quien desarrolla una atracción sexual antiética, abusiva, textualmente explícita:

La sábana sobre su cuerpo parecía una tienda de campaña firme, imposible de desbaratar ante la dureza y verticalidad de semejante tronco. Jalé la sábana con fuerza y descubrí la mejor verga que había visto en toda mi vida. En ese momento recordé el baño de esponja con cierta malicia. (Lazo, 2014, p. 70)

La fascinación erótica por el paciente, determinado por la inconsciencia limitante —entendida como una manifestación de la muerte—, lleva al personaje de la enfermera al extremo opuesto: una exacerbación de sexualidad. La casi sobrenatural erección permanente le devuelve la vitalidad que había perdido por el agotamiento de la rutina familiar, de su empleo rutinario y de las infidelidades de su esposo. Se trata del cuento que mejor reúne la oposición de impulsos de sexualidad y de muerte, equilibrio que terminará, precisamente, con la muerte definitiva del enfermo, la cual traerá como consecuencia la muerte simbólica de su enfermera.

“Medidas extremas”, narrado en segunda persona, recrea la obsesión del escritor protagonista por el éxito literario (al inicio de su carrera era un persistente fracaso) y, eventualmente, por la esposa de uno de sus escritores más admirados. Desde el inicio, se informa que la característica de la escritura perseguida por ambos escritores posee una cualidad verbal perversa y necrofilica: “Quiero que mi palabra sea cáncer, dijiste, quiero enfermar todo con lenguaje perverso” (p. 91), anota la voz narrativa acerca del joven escritor; mientras que del viejo se dice que “era un diseminador de cánceres incurables”, que su estilo se caracterizaba por “situaciones irredentas [y el] estudio sobre el dolor humano” (p. 92). La mujer es quien hace el recuento de la obsesión que impulsa al escritor principiante para crear la novela que obtiene un ansiado premio, el cual solo han alcanzado algunos autores, como su propio, y antes admirado, rival. A cambio, los galardonados deben someterse a la mutilación de un pedazo del dedo meñique. Aunque no intervenga un acontecimiento sobrenatural, la “medida extrema” es capaz de generar un efecto de chocante incertidumbre cuya motivación o consecuencia no se explica:

Aceptas el aplauso sin poder alejar la tortura de tus pensamientos. Tu piel de gallina eriza los vellos al evocar la tijera industrial con la cual te cortaron el dedo meñique. Hasta entonces

vuelve a tu mente el día de la entrevista en mi casa y el pequeño muñón de Riquelme, el cual ignoraste por seguirme con la mirada, hasta que salí de la biblioteca. Observas a tu alrededor, casi todos los asistentes tienen por meñique un pedazo obsceno de carne. (p. 102)

Si lo sobrenatural puede involucrar una amenaza al individuo, como ocurre en algunos géneros de lo fantástico, en este cuento la amenaza es tangible y provoca temor y sufrimiento. Las descripciones y la naturalidad con que se asume la frivolidad, la podredumbre estilística, el erotismo y la tortura son los mecanismos para crear la inquietud característica de lo sobrenatural. Por último, la presencia de una secta secreta, que comparte perversiones, y el premio otorgado agregan un nuevo elemento siniestro que suele estar emparentado con los géneros de lo sobrenatural: “Eres ateo, pero igualmente agradeces a Dios que todavía existan cofradías que utilicen medidas extremas” (p. 103).

Cierra este conjunto el cuento “Memorias del Serial Pincher”, un relato sobre una asesina múltiple. Como ha observado González, “socialmente las mujeres criminales se perciben como la cara oscura de la feminidad, contrapuesta a la luz que emana de la mujer madre y virgen” (2023, p. 61). Este elemento de “oscuridad” coincide con el planteamiento de frontera de lo sobrenatural. El relato inicia con una nueva pareja: esta vez, de hermanos. Él cuenta con un atributo especial: “Nalgas de bailarín, le decíamos nosotros. Nalgas de maricón, repetían sus amigos” (Lazo, 2014, p. 107). Hay una fascinación de la narradora protagonista por ese atributo que alude a una fijación incestuosa que prevalece hasta la edad adulta. En contraste, ella se describe a sí misma: “Yo, por el contrario, fui la más fea de todos. En comparación con mis hermanas podría decirse que hasta era desnalgada” (p. 108); carece de atractivo y aprobación, razón por la que se aleja de su familia para concentrarse en el trabajo, en el que es incapaz de crear lazos personales con sus compañeros. Un incidente de acoso contra una mujer detona su transformación hacia el trastorno. Desarrolla una forma de ataque: acecha a un joven que también cuenta con el atributo que caracterizaba a su hermano:

Conseguí llegar hasta él sin que sospechara que lo estaba siguiendo. Lo golpeé fuertemente con la botella de tequila. Arrastré su cuerpo hasta una calle angosta, con alumbrado público defectuoso. Lo acomodé boca abajo. Me quité el suéter para atarle las manos, posteriormente las amarré a una gruesa armella clavada en el concreto. Me arranqué de un tirón el pañuelo enlazado en mi cuello, tapé su boca. Inmovilizado, le bajé los pantalones para acariciarle las nalgas e introducirle un dedo por el ano. Las froté, pellizqué y, en un instinto irrefrenable, las mordí fuertemente en varias ocasiones. Recosté mi pelvis sobre ese par de protuberancias

de ébano. Le susurré al oído, con este culo, negro tenías que ser. Luégo restregué mi coño sobre sus nalgas hasta venirme. (p. 112)

La protagonista se transfigurará en una agresora sexual cuyo sello consiste en utilizar, como arma homicida, jeringas de insulina. Huirá del país ya convertida en una persona “reconocida”, una especie de vengadora del género femenino que ha sufrido acoso por su físico. La violencia y obsesión ya la han transformado en *serial pincher*. Como se sabe, el cine y la literatura de terror del siglo xx plantean que los monstruos son los seres humanos: con el asesino serial y su ejercicio de la violencia, deshumanización de sus víctimas, ausencia de culpa e inteligencia, en el lugar protagónico. El temor a lo sobrenatural desconocido se emparenta con el temor a la violencia que proviene de un ser anónimo contra el tejido social, al ser las víctimas individuos sin relación con el asesino.

SOBRENATURAL AMBIGUO

En otros relatos, lo sobrenatural es ambiguo: hay pruebas, aparentemente, de que existe una fuerza extraña, junto con otras de que no existe. Tiene sus antecedentes en James, particularmente en *Otra vuelta de tuerca* (1898), con un marcado énfasis en la exploración psicológica de los personajes, con sus creencias y experiencias, así como las relaciones entre ellos. Si bien en *Medidas extremas* (2014), como se ha mencionado, lo sobrenatural y la realidad mantienen diversas formas de ambigüedad, en este punto la incertidumbre radica en si lo sobrenatural existe o no en el sistema de realidad construido en el texto.

“Un hombre espiritual” abre esta colección de cuentos con un relato que implica reflexiones sobre los excesos de la religión, particularmente las relacionadas con el cristianismo, como lo señala el epígrafe de Nietzsche: “El cristianismo posee el olfato del sabueso para descubrir a aquellos hombres a quienes de alguna manera se puede conducir a la desesperación” (Lazo, 2014, p. 15).

El narrador protagonista se caracteriza por una obsesión mesiánica por el tetragrama:² encuentra su vida determinada por la divinidad del número 4 presente en una sucesión de acontecimientos que lo ponen en un grupo que lucha contra otro, su enemigo y opuesto. Con cierta ironía, el personaje reconoce en el número de letras de los nombres de sus padres y de su partera y en su fecha de na-

² El 4 como número divino en tradiciones como la cábala, que señala el tetragrámatron o “nombre de Dios”, por contar con las cuatro letras *Yod He, Vav y He: YHVH*, “yo soy el que soy”.

cimiento su calidad divina, misma que le confirman datos anodinos: “Mis padres tuvieron cuatro hijos, yo soy el cuarto. Me he mudado de ciudad cuatro veces, únicamente he tenido cuatro novias, mi departamento está formado por cuatro habitaciones y nací sin dedo meñique en ambos pies” (p. 15). Solo el último detalle parece responder a una anomalía muy específica: se trata de la condición de “agenesia del quinto dedo del pie”.

La obsesión por el número 4 parece dictar comportamientos cotidianos, aparentemente conscientes: “Siempre respondo el teléfono hasta el cuarto ring y debo tocar cuatro veces la puerta” (p. 15); otros acontecimientos, entre la casualidad y la sugestión, refuerzan su convencimiento de su propia valía en el plano espiritual, como lunares que le brotan o despertar a las cuatro de la mañana invariablemente.

Al enfrentar un nuevo empleo se ve rodeado de “servidores del diablo, d-1, i-2, a-3, b-4, l-5, o-6, es decir, por sexagráficos” (p. 17). A partir de ese momento, el narrador solidifica su interpretación de la realidad basada en sus creencias como una manifestación indubitante de la existencia de lo sobrenatural y su comunicación con ciertos elegidos. El número de casualidades es innegable y podría ser una prueba de la existencia de lo sobrenatural; no obstante, cada vez son más forzados, sobre todo cuando arremete contra sus supuestos enemigos: “El problema que enfrente es que mi oficina está infestada por sexagráficos, [...] La tipa del archivo se llama Guadalupe..., sí, ya sé, no son seis letras, pero su apelativo satánico es Lupita” (p. 18). La resolución violenta, además, es una elección del protagonista: “Extraje el arma rápidamente de la pretina del pantalón y oré el Padre Nuestro mientras les disparaba. Cayeron muertos uno detrás de otro, sin tiempo para huir o convertirse en bestias” (p. 21). Como se señaló acerca de lo sobrenatural ambiguo y de la psicología del personaje, la locura y la violencia podrían refutar la presencia de lo sobrenatural. La intención crítica es evidente, Lazo observa que el fanatismo religioso está en la base creativa del texto, “cuando yo veo a alguien con una creencia tan fundamentalista, [...] yo no puedo no ver a alguien desquiciado [...] y eso lo quise poner muy abiertamente en el cuento” (Grado Cero, 2015, 3:52).

El siguiente caso de sobrenatural ambiguo se encuentra en “La tarjeta postal”, con una reconceptualización del fantasma. Tiene como protagonista a Eloísa Laffitte, el único personaje que tiene nombre en ese cuento, pues el narrador omite el del objeto de su focalización, desde su punto de vista, a quien llama “El Nuevo Inquilino”, un personaje con características de un individuo común, quien habita el departamento que antes ocupó Eloísa y apenas recuerda la figura y ciertas actividades cotidianas de su antecesora.

El inquilino parece cobrar consciencia solo a partir de la aparición de la postal navideña dirigida a Eloísa. Al indagar sobre la antigua inquilina de su departamento, el personaje de Eloísa se vuelve inasible: nadie tuvo un verdadero contacto con ella; ni siquiera el portero, el propietario del departamento o su vecina de enfrente la vieron abiertamente ni, mucho menos, conocieron su paradero al dejar el edificio. El Nuevo Inquilino lee y relee el contenido de la tarjeta postal: “*Eloísa, hija mía, siento tanto remordimiento por todo lo que te hicimos, espero que algún día puedas perdonarnos*” (Lazo, 2014, p. 27);³ este experimenta una obsesión por ella y por las que fueron sus rutinas al interior del departamento que ahora él ocupa: “extrañamente, solo recordó una sombra, una silueta bajando las escaleras a toda prisa [...] entrando con sigilo al departamento” (p. 26). Esas características recuerdan al tópico del fantasma; las sucesivas investigaciones reiteran esa imagen ambigua: Eloísa salía muy temprano y volvía al anochecer, llegó a ser vista en la madrugada; el portero tenía acceso a su departamento, pero ella nunca se encontraba ahí durante las reparaciones.

Por fin, parece concretarse su presencia fantasmal, pero ni el narrador ni el personaje la confirman: “A la vez que fantaseaba, el Nuevo Inquilino creyó verla cruzar el pasillo contiguo a la recámara del fondo, tampoco podría asegurarlo” (p. 28). A partir de un punto de vista ambiguo, se crea una especie de fantasma diferente al tradicional, pues ni siquiera hay un indicio de muerte; sino un fantasma por la poca atención que ha merecido, por el agravio de más de una persona cercana a ella: “*Eloísa no los perdonará*” (p. 29),⁴ contestará el Nuevo Inquilino a la postal. Un fantasma que no será, en realidad, buscado por nadie. ¿Por qué, teniendo las direcciones del destinatario y del remitente, ninguno acudió en busca de Eloísa? Se trata de un concepto de fantasma al margen, en una conciencia también al margen: “la sombra de manos blancas como la nieve continuará deambulando por las habitaciones del departamento” (p. 29).

En esos fragmentos alusivos a Eloísa o a la divinidad en “Un hombre espiritual”, no cabe en los personajes un momento de incertidumbre; las posibles reacciones se dejan a la comprensión del lector. Los personajes no alcanzan a “probar” la existencia o inexistencia de lo sobrenatural, tampoco les importa esclarecerlo, por una profunda creencia o por no figurar en sus preocupaciones. La ambigüedad radica, pues, en la falta de pruebas, de reacciones y de confirmación consciente de narradores confiables; el narrador en primera persona de “Un hombre espiritual” no es confiable y el de “La tarjeta postal” lo es, pero no lo “prueba”. La conclusión

³ Las cursivas son de Lazo.

⁴ Las cursivas son de Lazo.

de esa ambigüedad parece apelar al lector para que determine el sistema de realidad o explore las posibilidades que plantea dicha ambigüedad.

CONCLUSIONES

La teorización sobre los géneros narrativos ha sido cuestionada no solo por los propios teóricos, como los posestructuralistas, con el concepto de *la diferencia*, que interroga la noción de límite y sus certezas para proponer la duda y la disolución de las fronteras y categorías. La literatura, con su constante búsqueda de la expresión sobre lo humano, ha generado reflexiones sobre los géneros realista y fantástico, desde la distinción entre lo natural y lo sobrenatural, el trastorno y la razón. Así, la rama de la literatura señalada como fantástica explora mecanismos para desdibujar esos límites y, por lo tanto, ampliar las posibilidades de la narración, exploración imaginativa e interpretación.

La cuentística de Lazo ha permitido discernir entre historias que añaden lo sobrenatural o no, y desde una clasificación estructuralista, los cuentos podrían dividirse en realistas y fantásticos o maravillosos. Sin embargo, la presencia de lo sobrenatural conduce a preocupaciones metafísicas y ontológicas; mientras que, aun con la ausencia de lo sobrenatural, la narrativa converge con los efectos de un cuento con la presencia de ese elemento. En el caso de *Medidas extremas*, los cuentos sin presencia explícita de algún elemento sobrenatural podrían clasificarse del siguiente modo: narraciones en que dialogan *Eros* y *Thanatos*, historias donde convergen la sexualidad y la violencia, y cuentos donde se genera una sensación de ambigüedad en cuanto a la presencia de lo sobrenatural.

Tal parece que hay elementos realistas, como el trastorno, el erotismo, la pasión, la violencia... que actúan como elementos sobrenaturales o producen efectos comúnmente asociados a lo sobrenatural; así el realismo y lo sobrenatural dialogan en un género narrativo que exige su propio lugar teórico. Las situaciones límite de los cuentos analizados expresan la ambigüedad de las fronteras entre los géneros, pues encontramos superposiciones que reflejan la complejidad de la existencia humana, con sus creencias, pasiones, miedos y deseos.

REFERENCIAS

Alazraki, J. (2007). ¿Qué es lo neofantástico? En J. M. Sardiñas (Ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica* (pp. 201-214). Editorial Casa de las Américas / Editorial Arte y Literatura.

- Estébanez, D. (2001). Deconstrucción. *Diccionario de términos literarios*. Alianza editorial.
- Derrida, J. (2003). La différence. En N. Araujo y T. Delgado (Coords.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (pp. 445-477). Universidad de La Habana / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Freud, S. (2004). Más allá del principio de placer. *Obras completas*. Amorrortu editores.
- González, A. M. (2023). Monstruos, putas o víctimas. La representación literaria de la mujer criminal en dos autoras mexicanas contemporáneas: Brenda Navarro y Norma Lazo. En A. M. González, L. Raphael de la Madrid y L. Melgar (Coords.), *Pensar la justicia con perspectiva de género* (pp. 61-80). Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- Grado Cero. (2015, 6 de abril). *Medidas extremas con Norma Lazo* [Video].
- Lazo, N. (2004). *El horror en el cine y en la literatura acompañado de una crónica sobre el monstruo en el armario*. Paidós.
- Lazo, N. (2014). *Medidas extremas*. Cal y Arena.
- Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos autobiográficos* (J. A. Molina, Trad.). Valdemar.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (2008). *Introducción a la literatura fantástica* (E. Gandolfo, Trad.). Paidós.